

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2018

Nikola Prokopcová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

KYTARA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Doplňující prostředky užívané
při hře na kytaru (pravá ruka)**

Analýza melodických, akordických
a perkusivních technik hry
pravou rukou na klasickou kytaru

Nikola Prokopová

Vedoucí práce: Milan Zelenka

Oponent práce: Petr Saidl

Datum obhajoby: 5. června 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Guitar

BACHELOR 'S THESIS

***THE ADDITIONAL RIGHT HAND TECHNIQUES USED
IN GUITAR PLAYING***

***Analysis of melodic, harmonic and percussive
right hand technique in classical guitar playing***

Nikola Prokopová

Thesis Supervisor: Milan Zelenka

Thesis Opponent: Petr Saidl

Date of thesis defense: 5 June 2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Doplňující prostředky užívané při hře na kytaru (pravá ruka)

Analýza melodických, akordických a perkusivních technik

hry pravou rukou na klasickou kytaru

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Bakalářská práce *Doplňující prostředky užívané při hře na kytaru (pravá ruka)* je velice úzce odborná publikace určená zejména hráčům na klasickou kytaru, ale i skladatelům chystajícím se pro tento nástroj něco zkomponovat. Práce představuje přehled téměř všech známých technik hry pravou rukou na kytaru (aby nedošlo ke zmatení v případě levorukých hráčů – jedná se o ruku, která rozeznívá struny drnkáním). Autorka rozděluje svou práci na čtyři hlavní části – exkurz do historického kontextu, detailní pohled na roli nehtů v kytarové hře (argumentačně podložen kvantitativním výzkumem formou dotazníku), techniky melodicko-akordické a techniky perkusivní. Tato práce se věnuje rozboru technik hry používaných zejména u klasických kytaristů, ale svým záběrem zasahuje i do okrajových disciplín, jako je například flamenco.

Abstract

Bachelor thesis *The Additional Right Hand Techniques Used in Classical Guitar Playing* serves a very expert publication dedicated in particular to the classical guitar players and music composers interested in the possibilities of this instrument. This thesis presents almost a complete summary of right hand guitar techniques (in terms of left-handed, the author means the hand that strums the strings). The layout of this literal work presents four main pillars – an excursion into the historical context, detailed view on nail role in the guitar playing (supported by quantitative questionnaire), melodic & accords techniques and percussive techniques. This thesis devotes to the playing techniques of classical guitar players, but with an overlap to another discipline, like flamenco.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce prof. Milanu Zelenkovi za jeho podporu a velice benevolentní přístup ke tvorbě této práce.

Obsah

Úvod	1
1. Technika hry pravou rukou v 19. století	2
1.1. Ferdinando Carulli	3
1.2. Francesco Molino	5
1.3. Fernando Sor	6
1.4. Dionisio Aguado y Garcia	8
2. Nehet v kytarové hře	10
2.1. Výzkum	11
2.2. Hra bez nehtu	14
2.3. Péče o nehty	15
2.4. Tvarování nehtů	16
2.4.1. Obrysy nehtu palce a jeho tvarování	17
2.4.2. Obrysy nehtů ostatních prstů a jejich tvarování	18
3. Melodické a akordické techniky	21
3.1. Arpeggio	21
3.2. Bartókovské pizzicato	21
3.3. Barva tónu vytvářená pravou rukou	21
3.4. Bezdopadový a dopadový úhoz	23
3.5. Campanella	24
3.6. Filtering	24
3.7. Hra plectrem	25
3.8. Pizzicato a tlumení pravou rukou	26
3.9. Strumming a rasgueado	26
3.10. Tenuto, stacato, portamento	29
3.11. Tremolo	29
3.12. Trylek na dvou strunách	30
3.13. Umělé flažolety	31
3.14. Vybrané flamencové techniky	31
4. Perkusivní techniky	32
4.1. Battuto	32
4.2. Bubínek	32
4.3. Bzučení strun	32
4.4. Golpé	33
4.5. Güiro	35
4.6. Speciální zvukové efekty	35
4.7. Tambour	36
4.8. Tapping pravou rukou	36
4.9. Tlumení strun pravou rukou jako perkusivní efekt	37
Závěr	38
Seznam pramenů a literatury	39
Přílohy	41

Úvod

Téma mé bakalářské práce se může zdát na první pohled banální, ale způsoby a techniky hry pravou rukou na kytaru jsou nesmírně rozmanité. Při shromažďování zdrojů jsem se i já, jako kytaristka, mnohému přiučila. Kytara disponuje velkou paletou barev, dynamiky a perkusivnosti. Mnoho současných kytarových skladatelů se snaží obsáhnout celou šíři těchto možností. Kytara má své dynamické limity, ale obecně si myslím, že je příliš podceňována. Stavitelé kytar reagují na tento nedostatek vyvíjením nových stavebních postupů, například zdvojováním předních ozvučných desek, aby dosáhli silnějšího tónu. Abych neopomenula leváky, míním středobodem této práce ruku, která rozeznívá struny, ne tu, která ovlivňuje především výšku tónu.

Důležité je si také vymezit, co mám na mysli tou kytarou, o níž pojednává tato práce. Tento text je o šestistrunném drnkacím nástroji, jehož luby mají osmičkový tvar a korpus je z obou stran plochý. K tělu nástroje je připojen krk, který je z jedné strany zakulacený a z druhé strany plochý, což je oblast, které se říká hmatník. Ten je rozdělen kovovými pražci přibližně na dvacet dílků, kde hmatáme jednotlivé tóny a půltóny. Tomuto typu kytary se říká *klasická* nebo *španělská*. Vývoj tohoto nástroje trval tisíce let, ale současná šestistrunná podoba se poprvé objevila v druhé polovině 18. století, i když měla ještě odlišnou stavbu od té současné.¹

Tato práce je rozdělena do čtyř kapitol. První velice stručně nastiňuje historický vývoj techniky pravé ruky. Druhá kapitola se zabývá jedním z nejpálčivějších témat současných kytaristů, a to nehty. Nehty, jimiž až na pár výjimek kytaristé hrají, představují stejně vděčné téma jako strojky pro hobojistky. Třetí kapitola rozebírá melodické a akordické techniky a čtvrtá perkusivní techniky pravé ruky.

Velkou inspirací pro tuto práci se mi stala kniha *The Techniques of Guitar Playing* vydavatelství Bärenreiter, kde se na více než dvou set stránkách rozebírají možnosti hry levou a pravou rukou na kytaru. Kniha je určena zejména skladatelům, kteří se chystají pro kytaru něco zkomponovat.

¹ BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 105

1. Technika hry pravou rukou v 19. století

Tato práce není historií klasické kytary, proto začnu tento příběh vyprávět od počátku devatenáctého století, kdy byla klasická kytara v Evropě tak oblíbeným nástrojem, že se jí přezdívá „kytarománie“ (fr. guitaromanie).²

Samotná historie toho, kdy a jak se vyvinula hra prsty na drnkací nástroje, by vystačila na samostatnou diplomovou práci, a proto počátky prstové hry velice stručně ilustruji na nástroji jménem vihuela, což je jeden z předchůdců dnešní kytary. „Názvem vihuela byly až do 15. století ve Španělsku běžně označovány všechny strunné nástroje opatřené krkem a hmatníkem,“ píše Bláha.³ Vihuely se tehdy pojmenovávaly podle toho, jakým způsobem se na ně hrálo. Plektrem se rozeznávala vihuela de pendola, smyčcem vihuela de arco a drnkáním prsty vihuela de mano.⁴

Vihuela a renesanční kytara se sice vyvíjely spíše paralelně, ale vzájemně se inspirovaly. „Technika hry na vihuelu a na renesanční kytaru byla podobná,“ píše Bláha.⁵ „V pravé ruce se sice hrálo čtyřmi prsty (p-i-m-a), ale nejčastěji se používal palec a první a druhý prst. Třetí prst se používal pouze výjimečně, protože malíček byl opřen o horní desku nástroje, čímž měl třetí prst omezenou možnost pohybu.“⁶

Výraz *dedillo* značil hru ukazováčkem. Sousloví *da dos dedos* znamenalo střídavou hru ukazováčkem a palcem, což je dodnes používaná technika u loutníků nebo například u tradičních portugalských mandolinistů. Technika *de los dos dedos primeros* znamenala současnou nebo střídavou hru prostředníčkem a ukazováčkem.⁷

V druhé polovině osmnáctého století se ve Španělsku, Francii a Itálii, ustálila relativně současná podoba kytary. Měla šest strun, i když se její konstrukce ještě hodně lišila od té současné.⁸ Právě z této doby pochází slavná litografie *Discufsion entre les Carulistes et les Molinistes*, která byla vytištěna v edici drobných kytarových skladeb od Charlese de Marescota.⁹

² TORTA, M. Carulli, Ferdinando. Grove Music Online, s. 1

³ BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 42

⁴ Tamtéž, s. 42

⁵ Tamtéž, s. 49

⁶ Tamtéž, s. 49

⁷ Tamtéž, s. 49

⁸ HECK, T. F. a kol. *Guitar*. Grove Music Online, s. 18

⁹ Viz příloha č. 1, s. 41

Diskuze mezi příznivci v Paříži působících italských kytaristů Ferdinanda Carulliho a Francesca Molina není, jak je na litografické karikatuře vidět, zrovna úspěšným pokusem o dialog. Ilustrace je uměleckou nadsázkou, ale odkazuje k reálnému sporu, který se odehrával spíše na vědecké úrovni.

Kytarista Ferdinando Carulli byl zastáncem toho, aby byl využíván palec levé ruky ke hře na šesté či páté struně, kdežto Francesco Molino s ním nesouhlasil a tvrdil, že hra palcem narušuje pozici levé ruky.¹⁰ „V mnoha jiných metodických příručkách jejich autoři důsledně vyžadují od studentů, aby palec levé ruky kladli oproti ostatní prstům. Dle mého názoru nestačí čtyři prsty na to, abychom zároveň zahráli zpěv vysokých strun a rezonující bas. Zvu všechny, kteří chtějí hrát s větší lehkostí, aby začali užívat palce,“¹¹ napsal Carulli ve své *Méthode pour la Guitare*.

Informace o tom, jaké techniky pravé ruky kytaristé této doby aplikovali, můžeme čerpat z velkého množství kytarových škol, které tehdy vznikaly. Vybrala jsem si čtyři velké kytaristy počátku devatenáctého století, na jejichž textech budu ukazovat tehdejší názory na techniky hry pravou rukou na kytaru. Vybrala jsem je také proto, že jejich pohledy jsou často velice protichůdné. Ačkoliv se z nich nikdo nenarodil ve Francii, jejich cesty se střetly v Paříži. Mezi čtyřmi vybranými je již zmíněný Ferdinando Carulli, jeho oponent Francesco Molino, dalším zástupcem bude Fernando Sor a posledním a nejmladším ze čtveřice kytarových legend Dionisio Aguado y Garcia.

1.1. Ferdinando Carulli

Ferdinando Maria Meinrado Pascale Rosario Carulli (1770-1841) uměl hrát na violoncello dříve než na kytaru, ale přesto se do historie zapsal jako kytarový virtuos a plodný skladatel. Narodil se v italské Neapoli, ale zemřel v Paříži.¹²

Své technické a pedagogické poznatky ke hře na kytaru sepsal do knihy *Méthode complète pour guitare*, která byla poprvé vydána v roce 1810 v Paříži. Pro kytaristy devatenáctého století bylo běžné, že ruka byla opřena o kytaru nejen v lokti, ale i o malíček, jak píše v *Méthode Complète*: „Pravá paže se opírá o roh lubů a ozvučné desky kytary v úrovni kobylky. Pravá ruka se lehce opírá

¹⁰ OPHEE, Matanya, 2008. A Short History of the use of the left-hand thumb: Some considerations of its practical use in performance today. *Guitar and lute issues* [online]. Columbus: Editions Orphée [cit. 2018-04-01]. Dostupné z: <http://www.guitarandluteissues.com/LH-Thumb/lh-thumb.htm>

¹¹ CARULLI, Ferdinando. *Méthode Complète pour parvenir a pincer la Guitare*, s. 6

¹² BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 129

malíčkem těsně vedle nejvyšší struny, přesně na půl cesty mezi kobylkou a rozetou. Pozice ruky není fixovaná, záleží na tom, jakého zvuku chceme dosáhnout. Pokud se chceme přiblížit zvuku harfy, musíme hrát blíže rozetě. Pokud ale chceme hrát více silně, musíme ruku přiblížit ke kobylce.“¹³

V kapitole *Maniere de pincer*, neboli způsob úhozu, Carulli vysvětluje, že šestou, pátou a čtvrtou strunu hrajeme palcem, kdežto ostatní tři struny ukazováčkem (l'index) a prostředníčkem (le medium), s tím, že je potřeba tyto dva prsty střídat po každé notě. Prsteníček (l'annulaire) najde své uplatnění, podle Carulliho, pouze při hře akordů a arpeggií. Nicméně, může se stát, že při hře sext, oktáv, nebo akordů a arpeggií budeme muset drkat pátou a čtvrtou strunu ukazováčkem a prostředníčkem a třetí a druhou strunu palcem.¹⁴ Stejného názoru byl i Fernando Sor¹⁵

Carulli dále upozorňuje, že je nezbytné dávat pozor na to, aby byl palec předsazen ostatním prstům.¹⁶ (Pozice palce vizuálně vzdáleně připomíná stopování.) Podle Carulliho by také zápěstí pravé ruky nemělo být příliš zvednuté ani přehnaně svěšené.¹⁷ Zde je malá ukázka notového zápisu, ve kterém Carulli indikuje, jaká nota se má hrát kterým prstem.¹⁸ (Pouce = palec, Index = ukazováček, Medium = prostředníček)



V pravé ruce se při hraní používá většinou všech prstů kromě malíčku, a tak nastane občas problém, jak zahrát čtyřmi prsty akord na šesti strunách. Funkci pátého a šestého prstu má podle Carulliho zastávat palec, který má hrát na basových strunách, teda na čtvrté, páté a šesté struně.¹⁹ Tento postup přetrvál dodnes.

Pokud palec hraje více než jednu strunu, sklouzává z jedné struny na další

¹³ CARULLI, Ferdinando. *Méthode Complète pour parvenir a pincer la Guitare*, s. 6

¹⁴ Tamtéž, s. 7

¹⁵ SOR, Ferdinand. *Méthode pour la Guitare*, s. 54

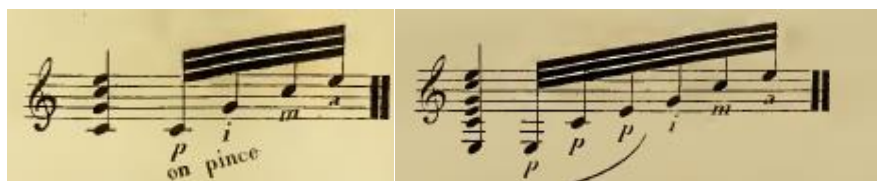
¹⁶ CARULLI, Ferdinando. *Méthode Complète pour parvenir a pincer la Guitare*, s. 7

¹⁷ Tamtéž, s. 7

¹⁸ Tamtéž, s.

¹⁹ Tamtéž, s. 13

tak rychle, že to zní, jako by to bylo zahráno najednou.²⁰



Přirozené flažolety jsou spíše záležitostí levé ruky, ale pravá ruka v nich má také svou úlohu. Pokud by byly zahrány špatným úhozem, nebyly by slyšet. Carulli ve své knize uvádí, že přirozené flažolety lze na kytáře zahrát na pátém, sedmém a dvanáctém pražci a u některých basových strun to lze učinit i na třetím a čtvrtém. Zatímco prst levé ruky je umístěn na struně nad pražcem, pravá ruka strunu drnká. Carulli doporučuje zahrát tón palcem pravé ruky blízko kobylky.²¹

1.2. Francesco Molino

Francesco Molino (1775-1847) uměl hrát na více nástrojů. Ve vojenské kapele v Piemontu hrál na hoboj. Ve svém rodném Turíně působil za mlada jako violista. Snažil se o modernizaci stavby kytary i změny v technice kytarové hry, čímž si získal mnoho odpůrců. Ke konci života se usadil v Paříži, kde vyšla i jeho *Grande méthode complete pour la guitare*.²²

„Je nezbytné, aby byla pravá ruka pŕvabně zakulacená. Malíček je umístěn na ozvučné desce mezi rozetou a kobylkou. Ostatní prsty jsou rozmístěny na strunách, s tím, že pokud na struny drnkáme, musíme tak činit v co nejmenších pohybech. Pro naučení základního úderu postačí pravidlo, že palec rozeznívá šestou, pátou a čtvrtou strunu, kdežto prsty (i-m-a) hrají na ostatních třech strunách,“²³ píše Molino ve svém novém vydání své školy. „Je velice důležité, aby pravá ruka nedrnkala nijak jinak než velice zlehka, abychom získali krásný tón.“²⁴

Moliniho víru v kytaru lze vyčíst z jeho slov napsaných v předmluvě jeho metodické knihy: „Někteří si myslí, že kytara je nástroj omezený, a že ho nelze použít jinak než k doprovodu zpěvu. Říkají, že není možné na kytaru provést

²⁰ CARULLI, Ferdinando. *Méthode Complète pour parvenir a pincer la Guitare*, s. 13

²¹ Tamtéž, s. 62

²² BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 127

²³ MOLINO, Francois. *Nouvelle Méthode pour la Guitare*, s. 9

²⁴ Tamtéž, s. 10

sonátu se stejnou bravurou, jak to umí cemballo. Sonáty, které jsem napsal a publikoval, nabízejí způsob, jak bychom měli pro tento nástroj komponovat."²⁵

Molino Carullimu oponoval v otázce umístění a používání palce levé ruky: „Palec je umístěn v zadní části krku kytary, který je navíc ještě lehce podpírán ukazovákem. Jenom tímto způsobem můžeme prsty lehce pobíhat po hmatníku. Ruka musí být uvolněná, stejně jako klouby, díky nimž prsty směřují kolmo ke hmatníku."²⁶ Co se týče techniky pravé ruky, Molino s Carullim se víceméně shodli.

1.3. Fernando Sor

Nejvýznamějším kytaristou své doby byl Katalánec Fernando Sor (1778-1839). Za francouzské okupace Španělska se zapletl s Francouzi, odešel s nimi do Paříže a do rodné Barcelony se už nikdy nevrátil. Podnikal koncertní turné po Evropě a byl nazýván „Beethovenem kytary“.²⁷

Ve své metodické publikaci *Méthode pour la Guitare* z roku 1830 Sor upozorňuje na to, že je nezbytné hrát prsty pravé ruky na struny v rovnoběžné linii s kobylkou, čímž lze dosáhnout rovnocennosti kvality zvuku. „Přišel jsem také na to, že je nezbytné, aby se špičky prstů této ruky nacházely kolmo ke strunám, což se ale netýká palce. Jeho pozice mu umožňuje sklouzávat mezi strunami tak rychle, že vytváří iluzi, že je hraje najednou.“²⁸ Co se týče způsobu úhozu prstů pravé ruky, Sor zastával až vědecký přístup.²⁹

Na těchto dvou ilustracích vysvětluje přesný pohyb prstu při úhozu struny. Obě schémata znázorňují stejnou situaci ze dvou různých perspektiv. Obrázek nalevo znázorňuje ruku kytaristy při hře. Obrázek vpravo, který je detailnější, znázorňuje ruku za předpokladu, že je kytara umístěna vodorovně se zemí.³⁰ Bod A představuje strunu. Bod C je bodem odkud prsty vycházejí a kam se zase vracejí, když o strunu drknou. Bod B je cílový bod, kam prst dojde po úderu struny.

²⁵ MOLINO, Francois. *Nouvelle Méthode pour la Guitare*, s. 5

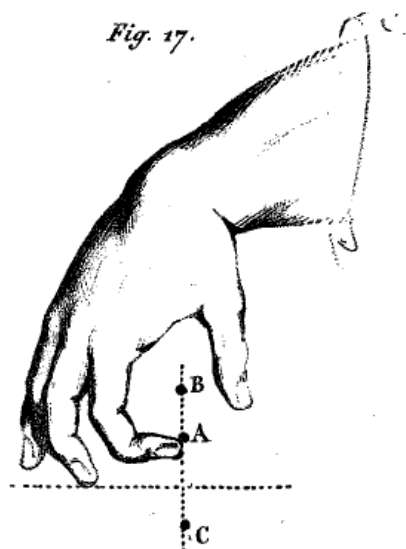
²⁶ Tamtéž, s. 9

²⁷ BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 139, 140

²⁸ SOR, Ferdinand. *Méthode pour la Guitare*, s. 13

²⁹ Tamtéž, s. 13

³⁰ Další ilustrace ze Sorovy *Méthode pour la Guitare*. Viz přílohy č. 2-6, s. 42-46



Na obrázku vpravo je detailně vidět směr pohybu bříška ukazováčku. Bod D a bod F představují pozici špičky prstu a body E a G bříško prstu. Pohyb při drnknutí probíhá tedy od bodu E k bodu G a od bodu D k bodu F. Je zřejmé, že špička prstu nesměřuje při úderu vodorovně s hladinou strun, ale zanoří se lehce hlouběji. Pravděpodobně toho schéma zobrazuje dopadový úhoz, ale Sor to nikde nespecifikuje. Prst má podle Sora představovat při úhozu malý háček a prsty pravé ruky se podle něj nemají nikdy moc vzdalovat od strun.³¹

Co se týče barvy zvuku, přirovnává Sor kytarové rejstříky k jiným hudebním nástrojům. Zvuk, který kytarista vyluzuje hraním, co nejbližše kobylce, přirovnává ke zvuku hoboje.

Sor hrál zásadně bez nehtů na pravé ruce. „V životě jsem neslyšel kytaristu, jehož hra byla snesitelná, když hrál s nehty. Oni mohou vytvářet velmi malé malou nuance v kvalitě tónu.“³² Jedinou výjimku přiznal kytaristovi jménem Aguado, o němž bude řeč později. „Pouze Mistrovi Aguadovi jsem ochoten prominout to, že hraje s nehty, a to pro jeho virtuozitu a muzikalitu. Když jsem byl jednou přítomen tomu, jak interpretoval mé skladby, zeptal se mě po koncertě na můj názor. Byl jsem ale příliš mlád, než abych mu otevřeně řekl, co si myslím. Jen lehce jsem mu naznačil nevýhody hry s nehty. Má hudba je už trochu vzdálenější prstokladům dnešních kytaristů, vyžaduje větší námahu jasně a zřetelně zahrát všechny noty. Aguadovi jeho nehty nedovolují vytvořit stejný výraz, jakého dosahuji ve hře já. Po několika letech jsme se znovu potkali a on

³¹ SOR, Ferdinand. *Méthode pour la Guitare*, s. 17-18

³² Tamtéž, s. 21

se mi přiznal, že začal hrát bez nehtů.³³

To, že se Aguado vzdal nehtů, nebyla úplně pravda. Aguado napsal v přepracovaném vydání své školy, které bylo publikováno po smrti Sora, že se vzdal pouze nehtu na palci: „Po vyslechnutí přítele Sora jsem se rozhodl již nepoužívat nehtu palce a jsem velmi rád, že jsem tak učinil, protože hra bez nehtu, kdy palec neuhodí strunu v pravém úhlu, má silný a příjemný zvuk, který je pro bas vhodný.“³⁴

1.4. Dionisio Aguado y Garcia

Španělský kytarista Dionisio Aguado y Garcia (1784-1849) prožil skoro celý život ve své rodné zemi. Až ve svých čtyřiceti letech, po smrti matky, odešel do Francie, kde strávil přes deset let. Stejně jako předchozí tři kytaristé, napsal metodickou knihu.

Aguado rozdělil svou stopadesátistránkovou publikaci *Escuela de Guitarra* na část teoreticko-praktickou a praktickou. Na jedné z prvních stran je vidět rytina kytaristy držícího kytaru.³⁵ Kytarista na vyobrazení kytaru nedrží, tak jak dnešní kytaristé, protože ji opírá luby o židli, na které sedí. Pozice pravé ruky je ale identická s tou, jak ji známe dnes. Palec je předsazený ostatním prstům blíže ke krku kytary. Předloktí pravé ruky je opřeno o hranu kytary pouze svou vlastní vahou bez přidané síly, aby byly prsty uvolněné. Loket je volně usazen dva až tři palce od kraje lubu. Předloktí je namířeno šikmo, aby prsty mohly pohodlně spočinout na šesti strunách nedaleko rozety. „Jen za těchto předpokladů mohou prsty udeřit struny se zdatností a prsty jsou schopny dělat velké a rychlé pohyby v hudbě bez hnutí zápěstím. Na ozvučnou desku nepokládejte ani ruku, ani žádný prst,³⁶ radí Aguado.

„Měli bychom drnkat nehty nebo bez nich? Kytaristé se na tomto bodě neshodnou. Já jsem pro užívání nehtů, protože mi umožňují hrát silněji a s větší kvalitou zvuku. Vyžadují však následující podmínky. Zaprvé, nehty musejí být pružné, ani tvrdé ani příliš měkké. Na struny by se mělo drnkat zkoseně. Prst je potřeba natáhnout tak, abychom se, předtím než nehet zasáhne strunu, dotkli struny špičkou prstu po níž sklouzne prst k nehtu. Nehty musejí mít přiměřenou

³³ Tamtéž, s. 21, 22

³⁴ BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 140

³⁵ Viz příloha č. 7, s. 47

³⁶ AGUADO Y GARCIA, Dionisio. *Méthode Complète pour la Guitare*, s. 4

délku, protože pokud jsou příliš dlouhé, tak postrádají hbitost. Když jsou ale příliš krátké úhoz se stane příliš tvrdým, protože musíme krátkým nehtům přizpůsobit pozici ruky, čímž porušíme výše zmíněná pravidla.“³⁷

„Časem jsem zjistil, že mnoho lidí má problémy s růstem nehtů a jejich udržení. Ti by měli pěstovat úhoz špičkou prstu, tedy hru bez nehtů. Složitou otázkou je, jak velkou silou bychom měli strunu rozeznít. Pokud uhodíme příliš silně získáme pichlavý, tvrdý a nepříjemný zvuk. Pokud uhodíme slabě nezískáme nic než zvuk chatrný, krátce trvající a bez třpytu. Mezi těmito extrémy je nepočet způsobů hry, které produkují příjemné zvuky. Je třeba se nejdříve poučit chybami, než najdeme ideální zvuk. Hlavní je nalézt zvuk plný sentimentu, sladkosti a životní síly. Popravdě, to se vysvětluje špatně,“ uzavírá Aguado.³⁸

Aguado stanovil tři základní pravidla pro hru pravou rukou, která je podle něj nutno dodržovat. „Nikdy neopomeňte tyto tři pravidla. Tvoří základ umění hry na kytaru.“³⁹

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none">1. Prst pravé ruky musí drknout o strunu silou, aby se správně rozvibrovala2. Síla úhozu musí odpovídat požadované délce rozeznění struny3. Pro zatlumení zvuku stačí přerušit vibraci struny tím, že na ni položíme prst. |
|--|

Na jedné rytině v pozdějším vydání Aguadovy školy z roku 1820 je Aguado vyobrazen hráč s kytarou, která je opřena o malý stojánek, jemuž se říkalo *la tripode* (tripodison).⁴⁰ „Jestli se někdo chce naučit rychlé brilantní pasáže, nemohu mu poradit nic lepšího, nežli je metoda pana Dionisia Aguada, který vyniká v této oblasti a dává nejlépe promyšlená pravidla pro nácvik. Aby docílil větší rychlost a pohyblivost, vyrobil podstaveček pod kytaru tripodison. ... Nemusel bych v minulosti vynakládat takové úsilí, kdybych používal vynikající vynález – tripodison pana Aguada,“⁴¹ vyjádřil se pochvalně Ferdinando Sor.

³⁷ AGUADO Y GARCIA, Dionisio. *Méthode Complète pour la Guitare*, s. 4

³⁸ Tamtéž, s. 5

³⁹ Tamtéž, s. 3 a 4

⁴⁰ Viz příloha č. 8 a 9, s. 48 a 49

⁴¹ BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 144

2. Nehet v kytarové hře

Nehty jsou pro klasické kytaristy vděčným tématem. Představují podobně složitou „vědu“, jako strojky pro hobojisty či fagotisty. Drtivá většina klasických kytaristů nehty při úhozu strun používá. Neexistuje sice žádný výzkum, který by to dokazoval, ale z mé zkušenosti (setkávání s kytaristy, návštěvy koncertů, či sledování *Youtube* kanálů předních kytaristů) to vyplývá.

Udržet si nehty v kondici a žádný si nezlomit, vyžaduje péči, s čímž se potýkali kytaristé odjakživa. Italský barokní kytarista Francesco Corbetta, žijící v 17. století, s nehty hrál a občas s nimi měl trápení. „O tom, že se na koncertech neobešel bez nehtů na pravé ruce, svědčí nepříjemná příhoda se zlomeným nehtem, která se mu stala při jedné z jeho koncertních cest do Itálie. Z pamětí současníka Adama Eberta víme, že Corbetta odjel se svojí hudební skupinou k provedení koncertu na festival do italského Turína, ale zlomil si nehet a byl nucen koncert odříct,“⁴² píše Bláha.

Loutnísté ke hře na svůj nástroj nehty nepoužívají. Jedna z největších loutnových hvězd 18. století Sylvius Leopold Weiss napsal v dopise Johannu Matthesonovi o zvukových přednostech loutny při provádění komorní hudby. „Vedle cembala má loutna daleko lepší efekt než arciloutny nebo dokonce theorby, protože na tyto dva nástroje se hrává nehty z velké blízkosti, což produkuje hrubý, nelibozvučný zvuk.“⁴³

Slavný kytarista Francisco Tárrega s nehty hrával, ale nevydrželo mu to celou kariéru. „Vlivem nemoci nehtů nemohl Tárrega v pozdějším období používat ke hře nehty na prstech pravé ruky a místo nich hrál zrohovatělou kůží na špičce prstu.“⁴⁴

Pro účel této práce jsem oslovila velké množství klasických kytaristů v ČR, aby mi zodpověděli deset dotazů týkajících se jejich nehtů. Kvantitativní dotazník s několika kvalitativními otázkami zodpovědělo 35 respondentů a respondentek.

⁴² BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 88

⁴³ Tamtéž, s. 102

⁴⁴ Tamtéž, s. 180

2.1. Výzkum

Na online dotazník, který jsem sestavila na internetovém portále survio.com mi během měsíce dubna odpovědělo 35 kytaristů a kytaristek. Oslovila jsem k jeho vyplnění pouze klasické kytaristy a položila jim těchto deset otázek:⁴⁵

Vyberte vaše pohlaví
Vyberte vaši věkovou kategorii
Používáte při hře na kytaru nehty na pravé ruce? (pro leváky nehty na levé ruce)
Od kolika let si nehty na ruce udržujete?
Ohodnoťte kvalitu vašich nehtů
Jaké pomůcky používáte pro tvarování nehtů?
K jakému z obrázků byste své nehty přirovnali?
Hrajete svými nehty nebo je něčím zesilujete/nahrazujete? Pokud ano, jak/čím?
Užíváte nějaké výživové doplňky pro zlepšení kvality vašich nehtů? Pokud ano, jaké?
V čem je hra s nehty/bez nehtů lepší než opak? (výhody z pohledu interpreta)

Mezi respondenty mírně převážili muži nad ženami v poměru tři ku dvěma.⁴⁶ Na dotazník odpovědělo dvacet jedna mužů a čtrnáct žen. Nejpočetněji byla zastoupena věková kategorie mezi dvaceti a pětadvaceti lety, která stála za necelými padesáti procenty responzí. Druhá v pořadí byla generace od šestadvaceti do pětatřiceti let. Třetí místo reprezentovala generace od patnácti do devatenácti let.⁴⁷

Pouze dva lidé z pětatřiceti respondentů nepoužívají nehty při hře.⁴⁸ Věk, od kterého si kytaristé začali své nehty pravidelně udržovat se značně lišil. Nejčastěji se tak dělo mezi jedenáctým a šestnáctým rokem života.⁴⁹ V průměru respondenti hodnotili kvalitu svých nehtů na 7,5 bodů z deseti, přičemž desítka představovala nejlepší kvalitu nehtů. Největší množství respondentů ohodnotilo kvalitu svých přírodních nehtů osmi body z deseti možných.⁵⁰

Otázky v druhé polovině dotazníku jsou směřovány spíše ke kvalitě nehtů a péči o ně. Mezi prostředky pro úpravu tvaru nehtů byla nejfrekventovaněji zmiňována brusná látka Micro mesh, již používá dvacet respondentů. Druhým

⁴⁵ Dotazník, viz příloha č. 10, s. 50

⁴⁶ Dotazník, viz příloha č. 10.1, s. 50

⁴⁷ Dotazník, viz příloha č. 10.2, s. 51

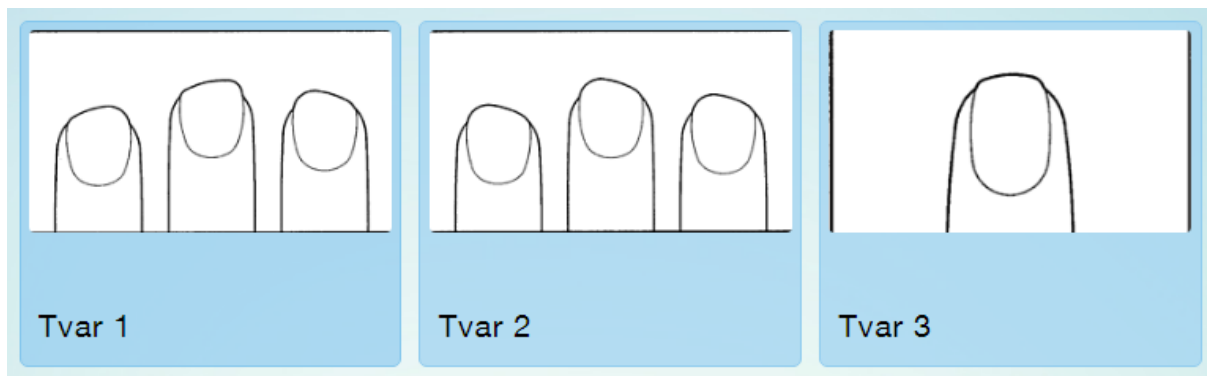
⁴⁸ Dotazník, viz příloha č. 10.3, s. 52

⁴⁹ Dotazník, viz příloha č. 10.4, s. 52

⁵⁰ Dotazník, viz příloha č. 10.5, s. 53

nejoblíbenějším byl skleněný pilník a hned za ním pilník pěnový.⁵¹

U nehtů je zajímavé zkoumat nejen to, čím si je kytaristé tvarují, ale také do jakého tvaru je brousí. Respondentům jsem dala na výběr z těchto tří tvarů:



Nejčastěji voleným byl tvar 1 s více než padesátiprocentním podílem na odpovědích. Na druhém místě skončil tvar 3 se třinácti kladnými responzemi. Pro tvar 2 se rozhodlo jen pět respondentů.⁵²

Překvapivě, většina respondentů, mírně přes osmdesát procent, hraje svými přírodními nehty. Ostatní zlepšují kvalitu svých nehtů lakem, nebo shelakem. Minorita používá k opravě nehtů „hedvábičko“ či si udržuje umělé gelové nehty.⁵³

Pro preventivní kvalitu svých nehtů většina respondentů nic vědomě nedělá. Jeden respondent uvedl, že užívá Biosil, jiný požívání piva nebo aplikace olivového oleje.⁵⁴

V závěru dotazníku jsem položila otázku *V čem je hra s nehty/bez nehtů lepší než opak.*⁵⁵ Častými argumenty pro používání nehtů byla vyšší hlasitost tónu a širší paleta barev. Zde uvádím výběr některých odpovědí⁵⁶

„Bez nehtů není tón kvalitní a zaoblený a dynamické možnosti nejsou tak rozmanité.“

„Hra s nehty umožňuje silnější a výraznější zvuk a větší rozdíly v barvě. (Ale u mě už to není úplně aktuální, protože už jsem měla závěrečný koncert a jakožto loutnistka musím hrát jinak bez nehtů, takže už jsou dole, loutna je můj hlavní obor...).“

„Nehet (stačí i poměrně krátký) poskytuje veliké množství výrazových prostředků díky množství různých úhozů, které s ním lze provést (můžu zahrát jen nehtem,

⁵¹ Dotazník, viz příloha č. 10.6, s. 54

⁵² Dotazník, viz příloha č. 10.7, s. 55

⁵³ Dotazník, viz příloha č. 10.8, s. 56

⁵⁴ Dotazník, viz příloha č. 10.9, s. 56

⁵⁵ Dotazník, viz příloha č. 10.10, s. 57

⁵⁶ Některé odpovědi jsem musela z důvodu srozumitelnosti a dodržování gramatických pravidel upravit

nebo nehtem spolu s bříškem v různém poměru, případně i jen bříškem...). Hráč bez nehtů má sice snazší údržbu své ruky, ale připravuje se o část zvukové palety, kterou pak musí nahradit jinými způsoby.“

„Nehet – konkrétnější tón, větší výrazové a dynamické možnosti. Bez nehtů – měkčí, kulatější tón, menší dynamické možnosti.“

Jako výhodu hraní s nehty respondenti často zmiňovali i lepší kontrolu úhozu a přímot zvuku.

„Síla tónu, "attack" přes strunu (rychlost, síla úhozu).“

„Já můžu hrát s nehty hlasitěji a zvuk je mnohem více přímý. Můžu tak hrát více barevně. (např. hrát jenom s nehty by způsobilo, že zvuk by byl moc tvrdý).“

„Nehty mají plnější konkrétnější tón, hra bez nehtu postrádá kontrolu nad strunou a degraduje techniku.“

„Jistější kontakt se strunami. Musí však být vhodně upravené (což je věda) a pracovat správně s postavením ruky a sklonem nehtu. Opačně to může mít negativní efekt (skleněný/kovový zvuk).“

Jako další výhoda hraní s nehty byla zmiňována větší virtuozita.

„Výhodou hry s nehty je nepochybně virtuozita, mohutnější tón. Těžší ovšem je vyrovnání kulatosti tónu na všech nehtech.“

„Bravurnější technika v rychlosti, možnosti barev zvuku, síla zvuku.“

„S nehty je konkrétnější začátek tónu – lepší artikulace, uvolněnější hra – úspora pohybu v PR.“

„Dle mého názoru je hra s nehty lepší v tom, že umožňuje hrát rychleji (např. techniku tremola si bez nehtů nedokáží představit). Co se týče palce, velmi často používám i úhoz bříškem (bez nehtu). Umožňuje mi temnější a měkčí barvu zvuku, která je pro bas vhodná.“

Někteří respondenti se vyjadřovali ke hře bez nehtů přímo negativně.

„Hra bez nehtů na klasickou kytaru je téměř nemožná, jelikož tón není dostačující.“

„Lepší je hra s nehty, bez nehtů nemám cit a úhoz je pak neohrabaný.“

„Hra s nehty nabízí silnější tón vyšší kvality. Naproti tomu, pokud hrajeme bez nehtů, nemusíme se o ně starat a dávat si pozor, aby se některý nezlomil. Bez nehtů je tón obecně "kulatější" a je nutno lehce pozměnit postavení pravé ruky.“

„Hra s nehty má mnohem více možností tvorby tónu z hlediska barvy zvuku a intenzity úhozu než hra bez nehtů.“

2.2. Hra bez nehtu

Z dotazníku je zřejmé, jak vypadá hra s nehtem dnes a jaké jsou postoje zastánců hry s nehty. Nyní je načase podívat se na opačnou stranu „bitevního pole“.

Na webové stránce *rmclassicalguitar* jsou uveřejňovány příspěvky na téma, jak hrát na klasickou kytaru bez nehtů. Pro ilustraci argumentů, proč hrát bez nehtů postačí pasáže z rozhovoru se španělskou kytaristkou Virginií Luque, která provozuje hru bez nehtů. Luque patří mezi přední současné kytaristky, byla poslední žačkou Andrés Segovii a vystudovala Julliard.

Na otázku, zda hrála vždy bez nehtů Luque, odpovídá: „Hra bříškem prstu bez nehtu vyžaduje postupný vývoj, než najdete ideální způsob úhozu. Od začátku jsem věděla, že musím být co nejbližší srdci kytary, dostat se blíže ke strunám a maximalizovat kvalitu zvuku. Vždy jsem hrála bez nehtu, podporoval mě v tom Maestro Segovia, který mě učil jak se starat od špičky mých nehtů tak aby se nenarušily kontaktní body.“ Virginia nehraje vyloženě bez nehtů, nehet si nechává narůst tak aby dosahoval špičky prstu, aby tak vytvořil ideální podporu pro hraní.⁵⁷

Virginie odmítá tvrzení, že bez nehtů hraje kvůli jejich špatné kvalitě „Studovala jsem akustiku, abych opravdu porozuměla fenoménu vibrace strun. Přistoupila jsem vědecky k otázce synchronicity zvukových vibrací. Celý život jsem strávila tím, abych tento proces byla schopná koordinovat a měla pod kontrolou složité cíle, zahrnující různé dopady prstů a různé druhy vibrat. Nejvíce jsem bojovala s nedostatkem vázanosti tónů. Hra bez nehtů, z hlediska techniky, značně znesnadňuje vědomou kontrolu a vedení úhozu. Je to celoživotní cesta, která vyžaduje pokoru a přijetí faktu, že vyžaduje odlišný přístup ke každému zvuku, který chceme zahrát.“⁵⁸

⁵⁷ MACKILLOP, Rob. Virginia Luque. In: *Rmclassicalguitar* [online]. Edinburgh, 2015, 3. 8. 2015 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <https://rmclassicalguitar.com/interviews/virginia-luque/>

⁵⁸ Tamtéž

2.3. Péče o nehty

Pokud pomineme fakt, že existuje tábor odpůrců hry s nehty a zaměříme se na majoritu klasické kytarové obce, je důležité zmínit, že způsob, jakými nehty tvarovat a udržovat, je důležité téma, které také vyžaduje prostor v této práci.

Podle kytaristky Antigoni Goni, která se věnuje tématu nehtů v kytarové hře v jednom ze svých videí na *Youtube*, je nejprve potřeba zajít za lékařem a zjistit, zda tělo má všechny minerály a vitamíny, které jsou pro zdravé nehty nezbytné. Pokud tomu tak je a problémy s nehty přetrvávají, je třeba přikročit k dalšímu kroku, což jsou doplňky stravy. Z nich zmiňuje přípravek Biotin nebo suplementy pro lepší kvalitu vlasů a nehtů.⁵⁹

„To garantuje, že budeme mít v organismu dostatek všeho, co můžeme dát svým nehtům, aby byly hezké a zdravé a silné. Pokud se ale kvalita nehtů i tak zhoršuje, je potřeba vyřešit, jak si je udržet. Já jsem zjistila, že moje nehty se nejvíce ničí, když jsou suché. Je to jako s vlasy. Proto je potřeba udržovat nehty elastické.“ Goni doporučuje máčet si nehty každý večer ve vlažném olivovém oleji deset až patnáct minut. Po lázni se nedoporučuje olej smývat, ale vmasírovat ho do rukou. „Stejně jako vlhkost kytary je třeba udržovat vlhkost rukou, vyhýbat se acetonu a alkoholu, který by mohl do styku s nehty přijít,“ říká.⁶⁰

Dalším důležitým pravidlem, které zmiňuje, je pilovat nehty pouze jedním směrem. Také se nedoporučuje pilovat povrch nehtu, protože se tím podle ní zbavujeme vrstev nehtu. „Pokud opravdu potřebuji zachovat své nehty kvůli blížícímu se natáčení či koncertu, tak používám pásku, kterou si nalepím na vrch nehtu.“⁶¹

Pokud se nehet ulomí, první volba je pro kytaristku Goni tzv. „hedvábičko“, což je hedvábná nebo umělá látka, která je z jedné strany lepkavá. Z pruhu této textury se ustříhne požadovaný kus, který se na nehet přilepí lepidlem na nehty. Tato metoda ale funguje pouze, pokud nějaká část nehtu ještě přečnívá lůžko, nebo je nehet jen nalomený či narušený.

Když nehet upadne úplně je řada na umělé nehty. „Pokud to opravdu musíte udělat, rozhodně si nenechávejte nehet připevnit na celou délku nehtu,

⁵⁹ DJPFILMS. Nail Care and Repair for Classical Guitarists with Antigoni Goni. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 27. 3. 2016 [vid. 2018-04-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1GgsWEIXWAg>

⁶⁰ Tamtéž

⁶¹ Tamtéž

protože umělý nehet zničí vaše nehtové lůžko. Pokuste se nehet aplikovat pouze na špičku," radí ve videu Goni a zmiňuje možnost použití ping-pongových míčků.⁶² „Ping-pongové míčky dělají zázraky s nehtem na palci, protože se jejich zvuk velice blíží zvuku přírodních nehtů. Ústřížky z ping-pongových míčků lze aplikovat pod nehet, což zaručí, že se nenaruší nehtové lůžko. „U ping-pongových míčků ale musíte mít alespoň kus vlastního nehtu, jinak to nebude držet," uzavírá Antigoni.

Tento názor se s menšími obměnami opakuje napříč celou „kytarovou rodinou“, a tak by bylo zbytečné zmiňovat rady jiných kytaristů. Další kapitolou, která se týče nehtů je jejich tvar.

2.4. Tvarování nehtů

Kytarista Aaron Shearen prosazoval tvarování nehtů podle toho, jaký tvar má jeho lůžko a jak nehet roste, protože to je velice individuální záležitost. Tvar nehtů ukazuje na speciálních ilustracích, které jsou k vidění níže. Shearen tvrdí, že kvalita a síla tónu u kytaristů závisí na třech principech: subjektivním vnímání zvuků, které se učíme poslechem hudby a vlastním hudebním rozvojem; používání a stavu nehtů; a dotyku a pohybu prstů, což je záležitost techniky hry.⁶³

„Tón vzniká v momentě, kdy nehet opustí strunu. Jak postupně, nebo jak moc náhle nehet strunu opustí je nejdůležitějším momentem pro tvorbu tónu," píše Shearen. Způsob, jakým nehet strunu po úhozu opustí záleží také na třech faktorech: pohybu prstu nebo palce, tvaru nehtu a pozici pravé ruky.“⁶⁴

⁶² Ping-pongové míčky se za socialismu v Československu užívaly místo umělých nehtů, protože nic vhodnějšího na trhu nebylo

⁶³ DJPFILMS. Nail Care and Repair for Classical Guitarists with Antigoni Goni. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 27. 3. 2016 [vid. 2018-04-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1GgsWEIXWAg>

⁶⁴ SHEARER, Aaron, 2016. TONE QUALITY AND YOUR NAILS. In: *Aaron Shearer Foundation (ASF): DEDICATED TO EXCELLENCE IN GUITAR EDUCATION* [online]. Pittsburgh: The Aaron Shearer Foundation [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <https://www.aaronshearerfoundation.org/site/online-supplement/tone-quality-and-your-nails/>

2.4.1. Obrysy nehtu palce a jeho tvarování

Na ilustracích⁶⁵ níže jsou vyobrazeny dva typy zaoblení nehtu na palci a napravo od nich je doporučený způsob tvarování nehtu.

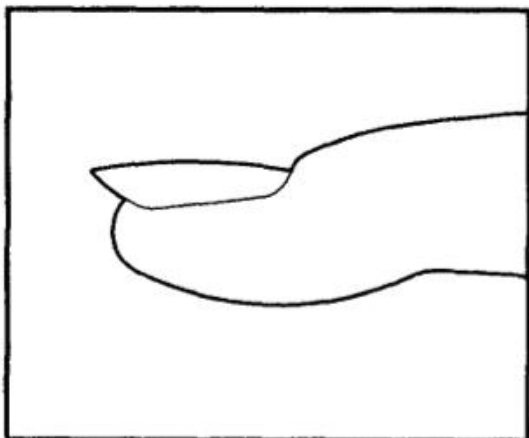


Figure 11A: Relatively straight lengthwise contour.

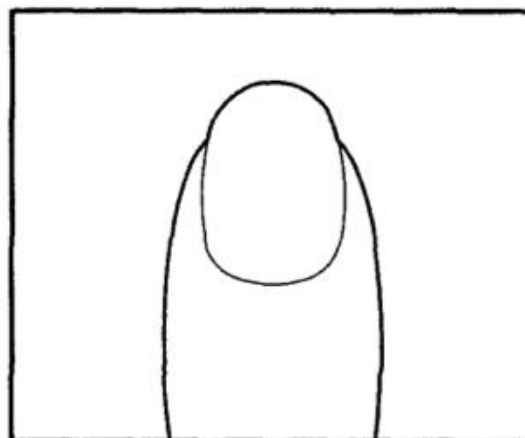


Figure 11B: Suggested shaping.

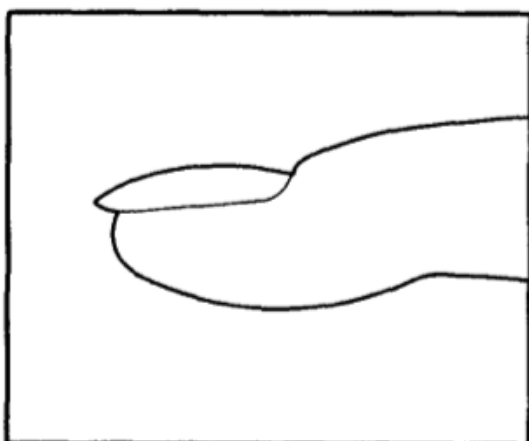


Figure 12A: Extremely curved lengthwise contour.

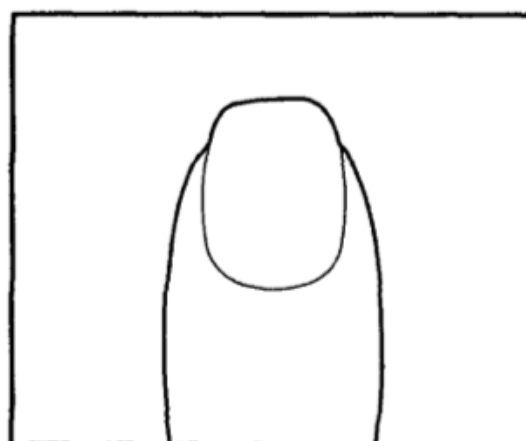


Figure 12B: Suggested shaping.

⁶⁵ DJPFILMS. Nail Care and Repair for Classical Guitarists with Antigoni Goni. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 27. 3. 2016 [vid. 2018-04-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1GgsWEIXWAg>

2.4.2. Obrysy nehtů ostatních prstů a jejich tvarování

Na ilustracích uvedených níže jsou tři příklady tvarů nehtů ukazováčku, prostředníčku či prsteníčku. Na pohledu zepředu je vidět míra zaoblenosti kraje nehtu a na pohledu z boku podélné zahnutí nehtu. Třetí obrázek vždy naznačuje ideální tvarování nehtu pro daný typ prstu.

Mírně zakřivené boční strany nehtu a relativně přímá podélná kontura

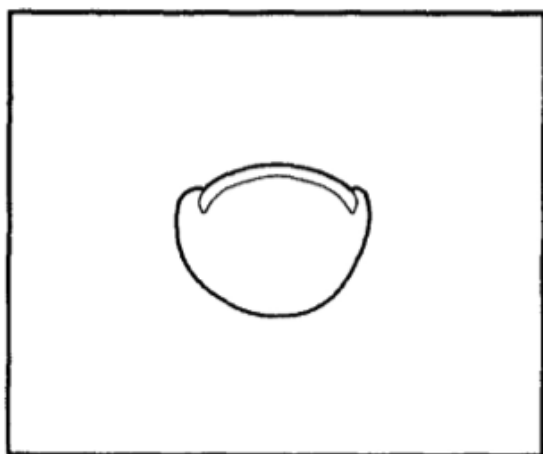


Figure 13A: Moderately curved sideways.

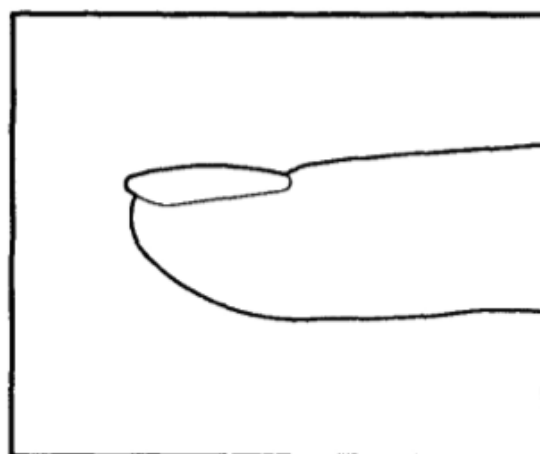


Figure 13B: Relatively straight lengthwise.

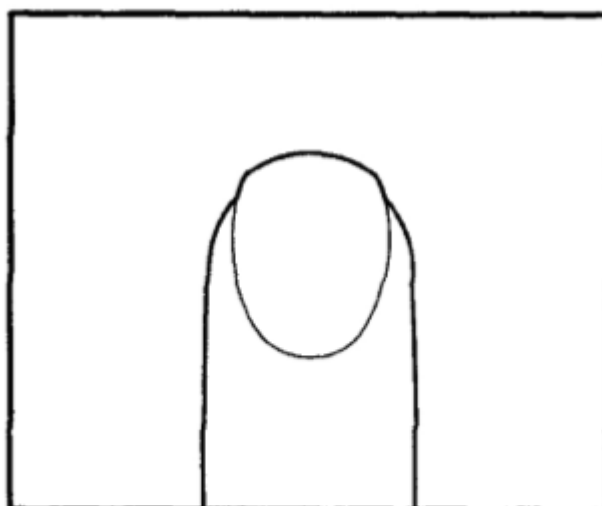


Figure 13C: Suggested shaping.

Extrémně zakřivené boční kontury nehtu a rovná podélná kontura

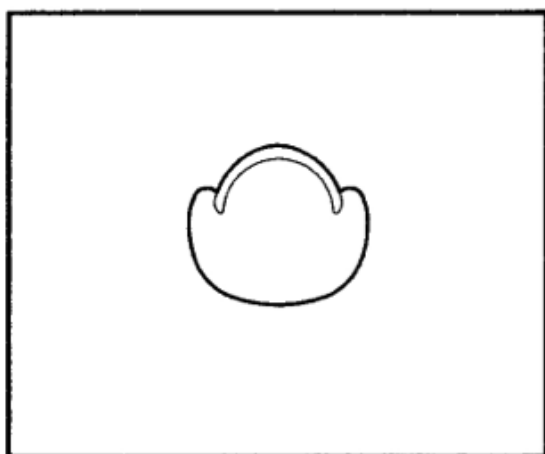


Figure 14A: Unusually curved throughout entire profile.

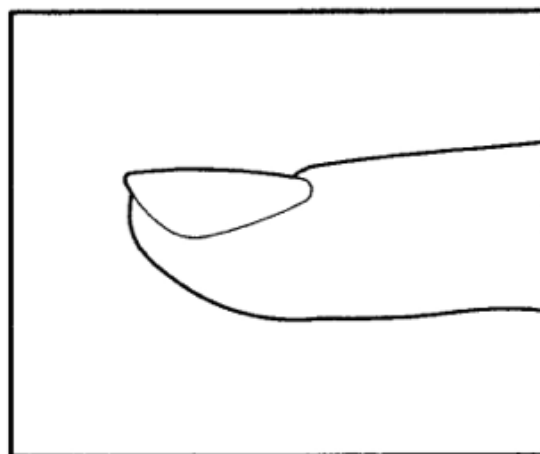


Figure 14B: Relatively straight lengthwise.

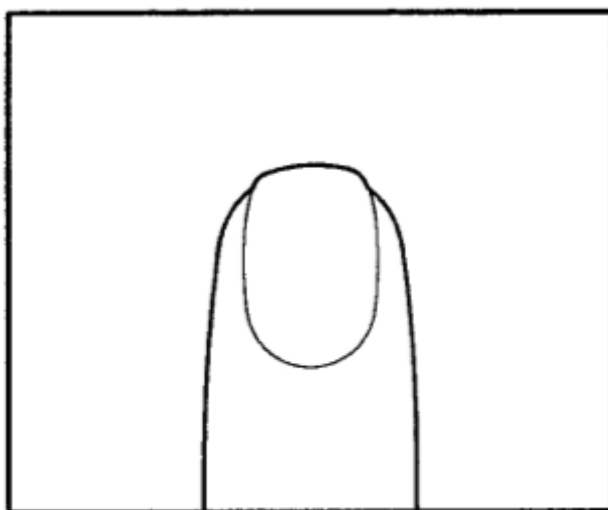


Figure 14C: Suggested shaping.

Extrémně zakřivená podélná kontura nehtu a nulově zakřivené boční strany nehtu

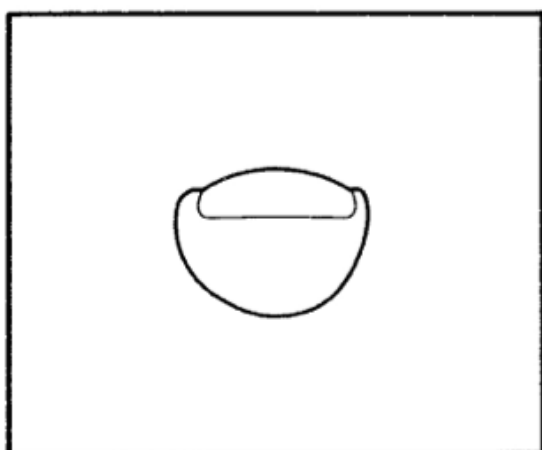


Figure 15A: Moderately curved throughout entire profile.

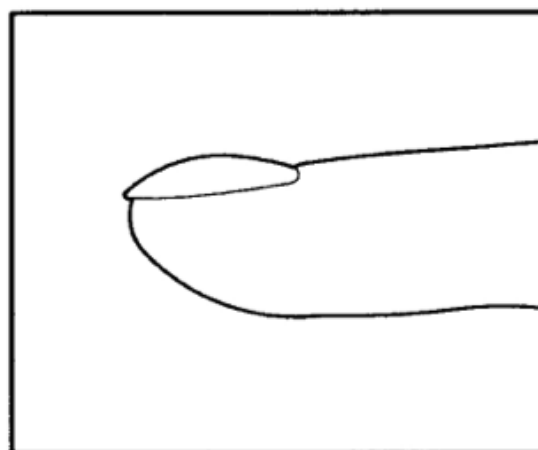


Figure 15B: Extremely curved lengthwise.

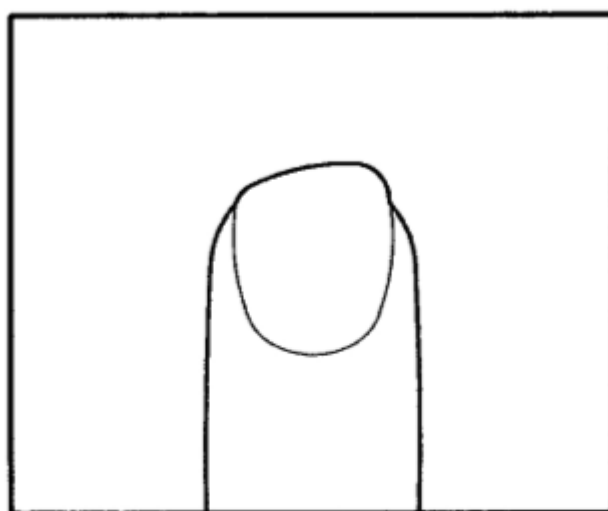


Figure 15C: Suggested shaping.

3. Melodické a akordické techniky

Nelze popsat všechny melodické a akordické techniky pravé ruky, protože kytara je stále se rozvíjející nástroj, jehož některé charaktery ještě čekají na objevení. Vybrala jsem nejstěžejnější techniky, se kterými se většina kytaristů za svůj život setká. Jednotlivé techniky jsou řazeny abecedně.

3.1. Arpeggio

Jedna z nejzákladnějších technik pravé ruky u klasických kytaristů je arpeggio, což je rozložený akord zahráný na třech až šesti strunách, kde palec najednou zahraje klouzavým pohybem i tři tóny najednou. Basové struny hraje většinou palec a vrchní struny prsty i-m-a.

3.2. Bartókovské pizzicato

Velice efektní technika zvaná bartókovské pizzicato je vlastně „snapování“, což je velice silné pizzicato bez tlumení hranou dlaně, kdy palec vytáhne strunu kolmo směrem nahoru od přední desky kytary a náhle strunu pustí. Struna silou dopadne zpět a odrazí se od hmatníku, čímž vyloudí zvuk podobný tlesknutí. V jedné z prvních skladeb pro sólovou kytaru, kde se bartókovské pizzicato objevuje, je *La Maracena* Tomáše Damase z roku 1867.⁶⁶



Example 1.94. Tomás Damas, *La Macarena*, page 6, system 9, edited by Antonio Romero (Tempo: none indicated)

Tento typ pizzicata se sice nachází na pomezí melodické a perkusivní hry, ale výška tónu lehce předčí zvuk úderu, a proto jsem ho zařadila do této kapitoly.

3.3. Barva tónu vytvářená pravou rukou

Když Beethoven prohlásil, že kytara je takový malý orchestr, nebyl daleko od pravdy. Kytara disponuje obrovskou škálou barev tónu. Kromě toho, že měníme charakter tónu umístěním prstů pravé ruky blíže ke krku nebo ke kobylce, lze jiných barev dosáhnout i úhlem skosení ruky, poměrem hry bříškem a nehtem prstu, ale i rychlosti úderu struny. Základních šest pozic pravé ruky má své speciální označení, které se vepisuje do notových záznamů.⁶⁷

⁶⁶ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 67

⁶⁷ Tamtéž, s. 65.

<i>Molto sul ponticello</i>	těsně u kobyvky
<i>Sul ponticello (pont.)</i>	poblíž kobyvky
<i>Ordinario</i>	mezi ozvučným otvorem a kobyvkou (blíže ozvučnému otvoru)
<i>Sul boca</i>	nad ozvučným otvorem
<i>Sul tasto</i>	nad hmatníkem, konkrétně nad oblastí mezi 12. a 19. pražcem
<i>Flautando</i>	nad 12. pražcem, přesně nad oktávovým uzlem struny

Konkrétně *flautando* produkuje velice hřejivý a sametový tón podobný zvuku klarinetu. Kvůli jeho delikátnímu charakteru jsou dané hudební pasáže hrány velice jemně. Je také třeba rozlišovat mezi *sul tasto* a *flautando*, protože je kytaristé často zaměňují.⁶⁸

Do not se zapisuje zvuková barevnost různými způsoby od zkratk, začátečních písmen po symboly.⁶⁹



Example 1.72. Milton Babbitt, *Sheer Pluck*, measures 111–112, Edition Peters (Tempo: ♩ = 69 ca.)



Example 1.73. Joanna Bailie, *Primary Interpolations*, measures 123–124, manuscript (Tempo: ♩ = 120; SH = soundhole and P = sul ponticello)

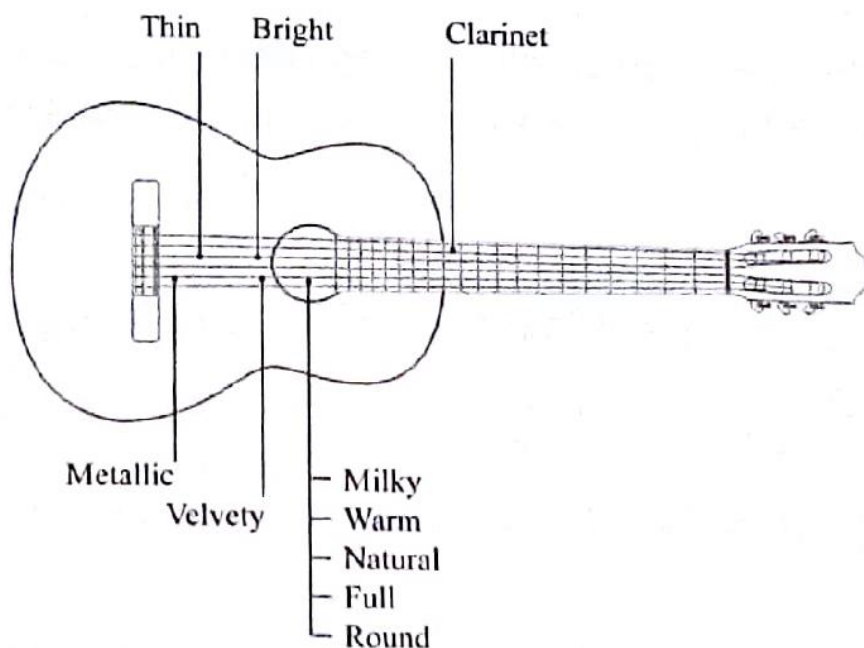
Štěpán Urban ve své příručce *Cesta k umělecké hře na kytaru* nachází na kytáře zvuk podobný všem orchestrálním nástrojům. „Flétna: umělé flažolety ve vyšších oktávách. Hoboj: Tóny melodie na struně *h* nebo *e* hrajeme těsně u kobyvky jen konečky nehtů. Pro upevnění ruky opíráme někdy malíček o kobyvku. Zvony: Na basových strunách hrajeme motiv označený *quasi campana* palcem těsně u kobyvky, bez dopadu. Prsty *i* a *a* se kobyvky přidržíme, pokud ovšem také

⁶⁸ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 65.

⁶⁹ Tamtéž, s. 66, 67

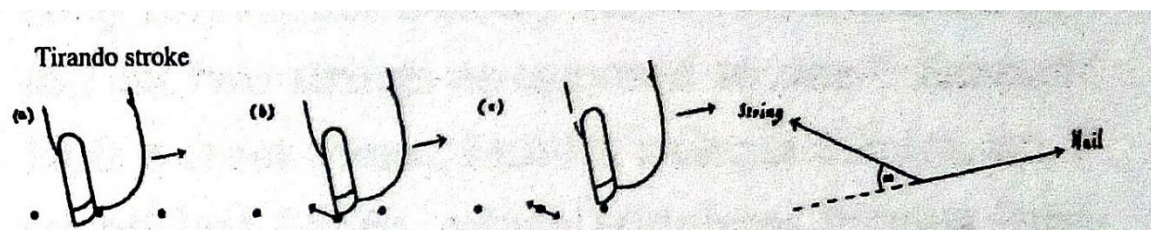
současné nehrají.⁷⁰ Takovýchto příkladů Urban uvádí ve své knize ještě několik.

Paleta barev na kytáře se rozkládá od dvanáctého pražce kytary, až po kobylku, jak je vidět na ilustraci.⁷¹

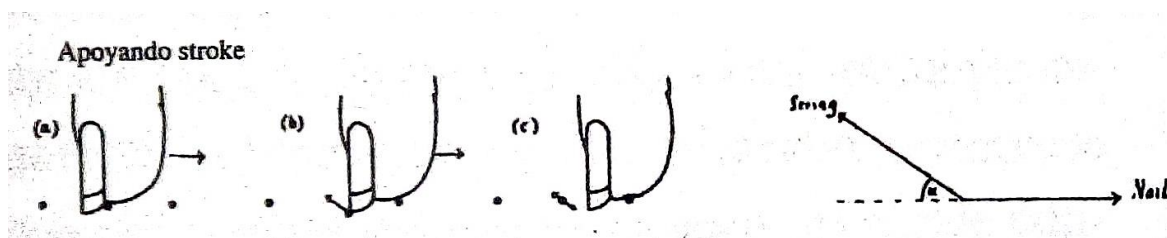


3.4. Bezdopadový a dopadový úhoz

Do devatenáctého století byl bezdopadový úhoz (šp. *tirando*, angl. *free stroke*, fr. *pincé*) standardní metodou. Jedná se o způsob úhozu, kdy prst drkne o strunu a pokračuje směrem ke dlani v jednom pohybu, jak je znázorněno na ilustraci.



Dopadový úhoz (šp. *apoyando*, angl. *rest stroke*, fr. *buté*) se poprvé objevil v klasickém kytarovém hraní v polovině devatenáctého století. Jedná se o úhoz, kdy prst tlačí strunu mírně směrem k ozvučné desce a když strunu nehet opustí, prst spočine na hlubší struně.⁷²



⁷⁰ URBAN, Š. *Přípravná škola hry na kytaru*, s. 5

⁷¹ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 65

⁷² Tamtéž, s. 61

V současnosti ovládají kytaristé oba typy tohoto úhozu a každý z těchto dvou se hodí pro různé hudební výrazy a styly. Mnohdy je volba na vlastním rozhodnutí a skladatel nikdy do not neindikuje, zda má interpret zvolit „dopad“ nebo „bezdopad“.⁷³

U bezdopadového a dopadového úhozu je jedna věc společná, a to značení prstů různými symboly. Napříč celým světem převládlo značení písmeny, ale p pro palec, i pro ukazováček, m pro prostředníček, a pro prsteníček, což jsou počáteční písmena latinských výrazů *pulgar, indice, medio* a *anular*.

3.5. Campanella

„Český význam slova campanella se dá volně přeložit jako *zvonivě*. Znamená zvukový efekt spočívající v charakteristickém způsobu přeznívání prázdných strun za současného znění dalších tónů akordu nebo melodie hraných na hmatníku kytary, což vede k větší barevnosti zvuku tónů. Tento způsob hry je typický zejména pro provozování renesančních a barokních skladeb, a to zejména u nástrojů jako jsou cemballo, loutna, kytara a harfa. U kytary se efekt campanella často používá i v dnešní době, například se často objevuje ve skladbách Heitora Villa-Lobose, Leo Brouwera a řady dalších skladatelů.“⁷⁴ Technika campanelly se objevuje v Aguadově škole.⁷⁵



3.6. Filtering

Technika v angličtině nazvaná *filtering* by se do češtiny dala volně přeložit jako *pronikání* nebo *prosvítání*. Vzniká zahráním jednoho či více tónů a jeho okamžitým a náhlým ztlumením. Hbitým pohybem zápěstí pravé ruky je zastavena resonance. Používá se pro něj znak kolečka a na něm umístěném

⁷³ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 61.

⁷⁴ BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 83

⁷⁵ AGUADO Y GARCIA, Dionisio. *Méthode Complète pour la Guitare*, s. 79

křížku. Prázdné kolečko pak značí, kdy má ruka přestat struny tlumit. I když však ruka zatlumí vibraci strun, občas zvuk doznívá v kytáře, takže nenastává vždy ticho. Tato technika je užita například ve skladbě pro dvě kytary *Salut für Caudwell* od Helmuta Lachemanna.⁷⁶



3.7. Hra plectrem

Plektrum neboli trsátko je prostředek užívaný k úderu do strun. Vyluzuje z nástroje nezměrně ostřejší a jasnější zvuk, než by bylo možné s nehty. Plektrum zahrnuje širokou variantu tvarů a materiálů (plast, nylon, guma, plst, želvovina, dřevo, kov, sklo nebo kámen). Trsátko může být extrémně tenké (cca 0,44 mm) nebo celkem tlusté (cca 1,50 mm). Každý tento faktor ovlivňuje výsledný zvuk, a proto by měl skladatel přesně určit, jaké plektrum má interpret použít. Základními dvěma údery jsou drnknutí směrem k basové struně (upstroke) a směrem k nejvyšší struně (downstroke).⁷⁷

▣ = downstroke, ▽ = upstroke

Jedna z prvních aplikací plektra u klasické kytary se objevila v Stravinského skladbě *Tilim-Bom*, konkrétně ve čtvrté písni. Zvuk kytary zde připomíná mandolínu.⁷⁸



Example 1.97. Igor Stravinsky, *Four Songs*, Movement IV: *Tilim-Bom*, measures 1–4, J. & W. Chester/Wilhelm Hansen (Tempo: ♩ = 108)

⁷⁶ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 69

⁷⁷ Tamtéž, s. 83

⁷⁸ Tamtéž, s. 84

3.8. Pizzicato a tlumení pravou rukou

Kytarové pizzicato znamená úplně něco jiného než pizzicato u smyčcových nástrojů. Drnknutí struny je předem zatlumeno bokem pravé ruky, zatímco pravý palec struny rozeznívá. Pasáže pizzicat jsou většinou jednohlasé a je technická náročnost neumožňuje hrát pizzicata v příliš rychlých tempech.

Popis této techniky byl poprvé zpracován v Aguadově kytarové škole z roku 1825. Aguado zvuk pizzicata popsal jako *un sonido oscuro* (temný zvuk). Emilio Pujol ve své škole popsal čtyři typy pravorukého pizzicata: *apagando*, *normal*, *abierto* a *esteidante*. Pizz. Dampen vyžaduje, abychom rukou zatlumili všech šest strun. U *pizz. normal* stačí zatlumit jen tři basové struny, aby se zabránilo nežádoucím rezonancím. V obou těchto případech je bok ruky umístěn blízko kobyly. Druh pizzicata, kdy musí být bok dlaně přímo na kobylyce se jmenuje *pizz. abierto*. Ruka tak netlumí struny ale celkovou resonanci kytary. *Pizzicato estridente* vyžaduje stejně jako *apagando* zatlumení všech šest strun, ale pravá ruka je umístěna na půl cesty mezi kobylykou a ozvučným otvorem, což vyvolává mírné bzučení a nazální zvuk.⁷⁹

Efektu zatlumení se může dosáhnout i umístěním špičky malíčku vedle kobylyky na strunu, kterou hrajeme. Dosáhneme tak jasnějšího a tenčího zvuku než u klasického pizzicata. Skladatel Alvaro Company rozlišuje ještě jeden druh pizzicata, kdy je struna zatlumena jen v momentu úhozu, ale hned po něm se nechá struna vibrovat

3.9. Strumming a rasgueado

Již v renesanci se výrazem *rasgueado* označovala razantní akordická hra,⁸⁰ píše Bláha ve svých dějinách kytary. Tento výraz měl v minulosti mnoho podob. Ve Francii se stejné technice říkalo *stile à battre* a v Itálii *battuto*, což má dnes pro kytaristy úplně jiný význam.⁸¹

Anglický výraz *strumming* označuje zjednodušeně řečeno „trsání“ či „břinkání“, což sice evokuje poněkud hanlivé konotace, ale jiný ekvivalent v češtině neexistuje. Jedná se o způsob úderu, kdy uhodíme více strun najednou nehty nebo plektrem za účelem jejich rozpohybování. Nejstarší dochovaný notový zápis, v němž je indikována hra ve stylu „břinkání“ pochází z roku 1606 z publikace Girolama Montesardiho. V baroku se používala i jednodušší technika

⁷⁹ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 67

⁸⁰ BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 49

⁸¹ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 71

zvaná *trillo*, což byly rychlé série úderů ukazováčkem nahoru a dolů.⁸²

Barokní kytaristé užívali často pro tento způsob hry rytmický vzorec zvaný *frisé*, který připomíná základní techniku *rasgueada*, až na to, že pohyb prstů začínal ukazováčkem, ne malíčkem.⁸³

Technika *rasgueada* je v knize *The Techniques of Guitar Playing* řazena pod hlavičku techniky *strumming*, čímž chtěli autoři naznačit, že se nejedná výlučně o flamencovou techniku hry. Výraz *rasgueado* znamená *divoký* či *trhající se*, a i proto je tato technika užívána v moderní kytarové literatuře pro svůj dramatický a agresivní účinek. *Rasgueado* se většinou hraje pouze jedním prstem, ve smyslu že za každým úderem je jen jeden prst. *Rasgueado* ale sestává z rytmických skupin úderů. Užití nehtů na pravé ruce je při této technice nezbytné, zejména kvůli žádoucímu charakteristickému řinčení a drnčení. Při hraní této techniky je žádoucí zapojit i malíček pravé ruky. Základním typem *rasgueada* je pohyb prstů směrem z dlaně ven, kdy prsty od malíčku až po ukazováček postupně opouštějí dlaň.⁸⁴ Po úderu struny se narovnají a pak se rychle vracejí zpět do dlaně, a tak to jde dokola.⁸⁵

Zajímavým příkladem inovativního pojetí *rasgueada* je skladba *Tellur* Tristana Muraila z roku 1977. Pro tuto skladbu Murail vyvinul inovativní technické kombinace zahrnující převrácené *rasgueadové* vzorce kombinované s trylky nebo údery.

Example 1.80. Tristan Murail, *Tellur*, page 2, systems 1-3, Éditions musicales transatlantique (Tempo: See Example 1.3)

⁸² JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 71

⁸³ Tamtéž, s. 72

⁸⁴ Viz příloha č. 11, s. 58

⁸⁵ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 70

Pro účely této skladby vyvinul i své vlastní symboly usnadňující interpretaci orientaci v partituře.⁸⁶

rasgueado (le type de rasgueado est précisé par un doigté) sur l'accord encadré, pendant la durée de la ligne brisée.

Trait rapide, en utilisant, ad lib., les notes encadrées.

l'accord qui sert de base aux arpèges ou aux rasgueados comprend un trille de la M.G., qui se combine donc de manière aléatoire avec les articulations de la M.D.

(arp) → rasgueado
passer des arpèges au rasgueado sans brutalité .

lorsque des accords s'enchaînent, passer de l'un à l'autre sans interruption et sans à-coup.

va-et-vient effectué en utilisant comme un médiator l'angle formé par les ongles du pouce et de l'index joints par leur extrémité.

au choix: rasgueado ou va-et-vient ci-dessus décrit (utiliser la solution la plus sonore).

rasgueado ou va-et-vient tout en glissant

va-et-vient de toute la main (peut s'exécuter aussi)

attaque de toute la main (sur un accord)

* pizz Bartok * : attaquer violemment en faisant rebondir la corde sur la touche .

Figure 1.52. Tristan Murail, *Tellur*, legend, Éditions musicales transatlantique⁸⁸

„Rasgueado je zvláštní, charakteristický způsob hry na kytaru. Je to akordický úhoz jedním nebo několika prsty pravé ruky přes struny. Je typický pro španělskou kytarovou hudbu,“ píše Jirmal ve své knize.⁸⁷

„Rasgueado je charakteristické svým chřestivým zvukem, který vzniká prudkými nárazy nehtů o struny. Nejjednodušší způsob je kmitání prstů nad strunami tak, aby jejich špičky a konečky nehtů rozehvívaly struny, nebo střídavý úhoz palcem a ukazováčkem přes všechny struny.“⁸⁸ „Při rasgueadu držíme loket volně a podle potřeby zvedáme a spouštíme současně s úhozem celé předloktí.“⁸⁹

⁸⁶ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 73, 74

⁸⁷ JIRMAL, J. *Škola hry na kytaru*, s. 112

⁸⁸ URBAN, Š. *Přípravná škola hry na kytaru*, s. 4

⁸⁹ Tamtéž, s. 5

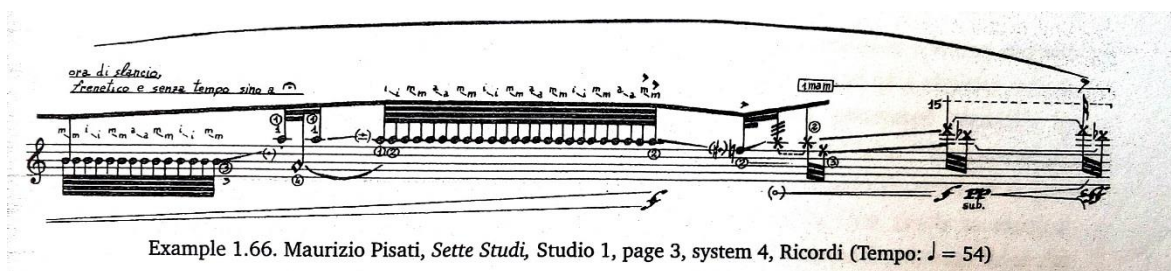
3.10. Tenuto, staccato, portamento

Nehledě na to, jakým prstem nebo v jakém rejstříku notu hrajeme, pravou rukou ovlivňujeme i dobu její znělosti. Tenuto je dlouho znějící tón. Struna volně vibruje po dobu, jakou jí udává zápis v notové osnově. Staccato je naopak velice krátký, až úderně ostrý tón. Ten lze tlumit nejen přiložením dlaně nebo prstu pravé ruky na strunu, jejíž zvuk chceme zastavit, ale i odtažením prstu levé ruky od hmatníku (pokud zrovna nechceme staccatovat prázdnou strunu, to pak je už záležitost pravé ruky). Portamento je něco mezi tenutem a staccatem. Lze ho artikulovat jak pravou, tak levou rukou.

3.11. Tremolo

Tremolo je rychlé střídání dvou nebo více not. Stejně jako vibrato, navozuje iluzi nepřetržitého mihotajícího se zvuku. Čtyřnoté tremolo (hraje se prsty: *p-i-m-a*), které představuje jedno z největších technických výzev pro kytaristu je velice běžnou a oblíbenou technikou skladatelů. Jako příklad za všechny je to Slavná Tárregova skladba *Recuerdos de la Alhambra* z roku 1896. Technika tremola má kořeny ve finále skladby *Mélange d'airs ou Pot-Pourri* kytaristy a skladatele přelomu 18. a 19. století Salvadora Castra ge Gistau.⁹⁰

Tremolo se ale stále vyvíjí. Skadatel a kytarista Maurizio Pisati ve své skladbě *Sette Studi* představuje unikátní tremolové efekty vyžadující nové prstoklady pravé ruky, aby byl dosažen efekt kontinuity zvuku, což představuje opakující se vzorec hry prsty pravé ruky ve sledu: *i-m-a-m-i*. Pokud se zrovna tremolo musí hrát na dvou nebo třech strunách, tak každý prst postupně udeří nejvyšší strunu, přičemž rychle skáče na strunu pod ní.⁹¹



Example 1.66. Maurizio Pisati, *Sette Studi*, Studio 1, page 3, system 4, Ricordi (Tempo: ♩ = 54)

Jiří Jirmal ve své škole píše: „Tremolo hrajeme rychlým střídáním prstů pravé ruky. Návčik tremola provádíme pomalu. Po Pečlivém procvičení všech variant tempo postupně zrychlujeme, až dosáhneme plynulého a rytmicky pravidelného střídání tónů. Tremolo však vyžaduje delší a vytrvalé studium. Tremolo je vlastně

⁹⁰ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 62

⁹¹ Tamtéž, s. 63

mandolinový efekt a je typický pro španělskou kytarovou hudbu.⁹²

Bláha píše, že „harmonické tremolo se podobá zvuku mandolínového orchestru v pianissimu. Dosáhneme jej rychlým kmitáním jednoho nebo více prstů pravé ruky přes struny, nebo střídavým úhozem. Výhodou drhého způsobu je lepší možnost hrát současně na basových strunách“⁹³

3.12. Trylek na dvou strunách

Již v kytarové příručce Girolama Montesadiho z počátku 17. století se můžeme dočíst, jak hrát trylek pravou rukou: „Kdo chce hrát trylek pravou rukou, musí napřed hodně cvičit, aby získal velkou jistotu levé ruky a umísťoval prsty těsně před pražcem tak, aby kytara zněla na maximum. Potom prsty spojí tak, jako by palec a ukazováček byly svázaný, aby mohly hrát jeden zezdola nahoru a druhý shora dolů. Aby hra působila líbezněji, je třeba hrát nad kulatým otvorem blízko hmatníku anebo přímo nad hmatníkem.“⁹⁴

Trylek zahráný pravou rukou na dvou strunách je druh ornamentace v hudbě. Stejnou ozdobu lze zahrát i střídavým odtahováním a přiklepy prsty levé ruky na hmatníku, bez zapojení prstů ruky pravé. Trylek na dvou strunách je znělejší a lépe u něj lze vědomě kontrolovat jeho hlasitost. V mnoha kytarových školách a příručkách z počátku devatenáctého století se doporučuje hrát trylek na dvou spíše než na jedné struně.⁹⁵

V Molitorově sonátě op. 7 z roku 1856 je tento postup zapsán do not. Molitor hráče v zápisu přímo navádí k tomu, aby hrál trylek na dvou strunách, a to konkrétně ve 21. taktu od konce druhé věty *Agitato mà non troppo Allegro*.⁹⁶



K tomuto efektu se váže i vlastní komentář autora v němčině.⁹⁷

L mit dem 4^{ten} Finger das darauffolgende h erreichen zu können.
Es wäre zu wünschen, daß man von der bisher gepflogenen Methode des Trillers auf einer Saite ganz abgehe, und dafür denselben auf zwei Saiten gleichwie auf der Harfe an-

⁹² JIRMAL, J. *Škola hry na kytaru*, s. 79

⁹³ URBAN, Š. *Přípravná škola hry na kytaru*, s. 5

⁹⁴ BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 87

⁹⁵ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 63

⁹⁶ Tamtéž, s. 64

⁹⁷ MOLITOR, S. *Große sonate für die gitarre*, s. 20

Není ale výjimkou, že tyto dva způsoby lze kombinovat. V barokní hudbě mnoho interpretů zahraje první průtah trylku na jedné struně levou rukou a pak plynule přejde do dvoustrunné verze.

3.13. Umělé flažolety

Jirmal ve své knize píše: „Přirozené flažolety znějí na prázdných strunách v jejich uzlech, tj. v polovině, třetině, čtvrtině a pětina délky struny. Umělé flažolety se hrají tak, že prst levé ruky hraje určitý tón a ukazováček pravé ruky se struny lehce dotýká v oktávě, přičemž malíčkem pravé ruky strunu udeříme.“⁹⁸ Z vlastní zkušenosti vím, protože malíčkem pravé ruky nehraji, že lze místo úderu malíčkem lze použít prsteníček nebo i palec, což je velice hbitá technika, pokud se prsteníček s palcem střídají.

3.14. Vybrané flamencové techniky

Alzapúa

Jednou z flamencových technik hraní, která našla své uplatnění i v klasické hře je alzapúa. Při této technice je zaměstnán palec pravé ruky rychlým kmitavým pohybem směrem do dlaně a zpět, přičemž drnká na basové struny a může vytvářet jak melodické, tak akordické linie.

Punteado

„Punteado je hra pravé ruky s pravidelným střídáním prstů. Avšak charakteristické rytmické figury španělských lidových tanců by nevyzněly na volném prostranství nebo v hlučném prostředí, a proto se hrají bicí technikou.“⁹⁹

Výrazem punteado se už v období renesance označovala melodická hra jednotlivých tónů, polyfonie nebo rozkladu akordu.¹⁰⁰ Tato technika se do Itálie dostala ze Španělska na konci 16. století současně s pětisborovou (pět zdvojených strun) kytarou.¹⁰¹

⁹⁸ JIRMAL, J. *Škola hry na kytaru*, s. 111

⁹⁹ URBAN, Š. *Přípravná škola hry na kytaru*, s. 4

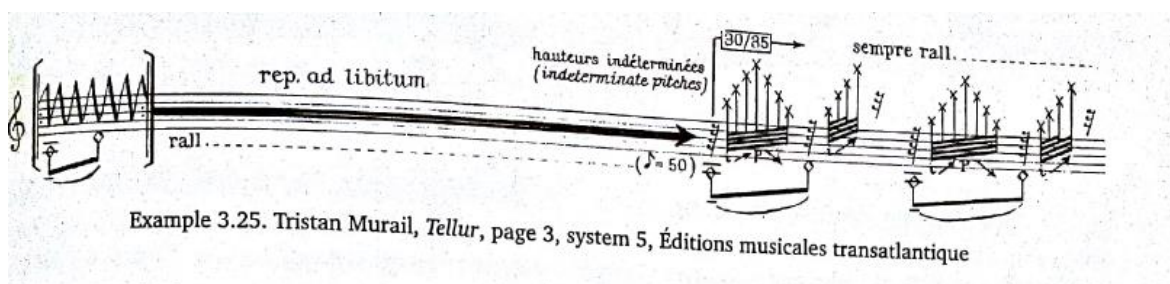
¹⁰⁰ BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 49

¹⁰¹ Tamtéž, s. 64

4. Perkusivní techniky pravé ruky

4.1. Battuto

Battuto je zvukově podobné tappingu, ale provádí se na jiném principu. Levá ruka zatlumí zvuk kytary tím, že prsty lehce položí na struny tak, aby nemohly vibrovat, zatímco pravá ruka hraje nehty nebo plektrem v oblasti nad ozvučným otvorem. Battuto se zapisuje jako noty, které mají místo hlaviček křížky. Výška tónu je naznačena, protože se battuto zapisuje do notové osnovy, ale výsledný tón je relativní a zaleží spíše na invenci interpreta, co nakonec zahraje.¹⁰²



4.2. Bubínek

Aby nedošlo ke zmatení pojmů, použijí pro tuto techniku český ekvivalent, protože anglický výraz *tamburo*, by se dal snadno zaměnit s výkladem termínu *tambour*. Bubínek se na kytáře dělá tak, že se překříží libovolné dvě sousedící struny a přidrží se u hmatníku jedním nebo více prsty levé ruky. Tato technika se začala používat už v druhé polovině devatenáctého století, kdy s ní začali experimentovat velcí skladatelé a kytaristé jako byl například Tárrega.¹⁰³ Zatímco levá ruka drží struny zkřížené, prsty pravé ruky rytmicky drnkají obě struny najednou. Tato metoda je velice vhodně použita například v úpravě Bolera pro kytarový orchestr od Rolanda Dyense, kdy skladba začíná právě tímto rytmickým „bubnováním“.

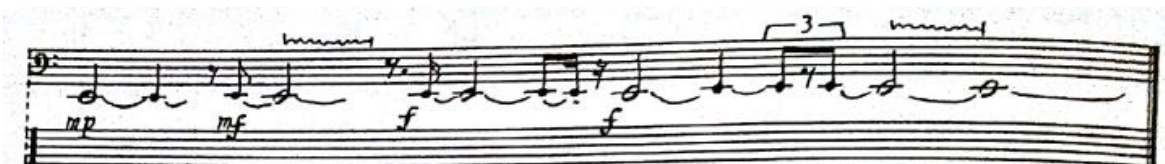
4.3. Bzučení strun

Pokud chceme dosáhnout bzučení strun záměrně, stačí opatrně přiložit nehet nebo plektrem na vibrující strunu a ozve se kytaristy často nežádoucí zvuk. V kompozici *Ko-Tha* skladatele jménem Giacinto Scelsi je moment bzučení struny vyznačen vlnovkou.¹⁰⁴

¹⁰² JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 153

¹⁰³ Tamtéž, s. 164

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 170

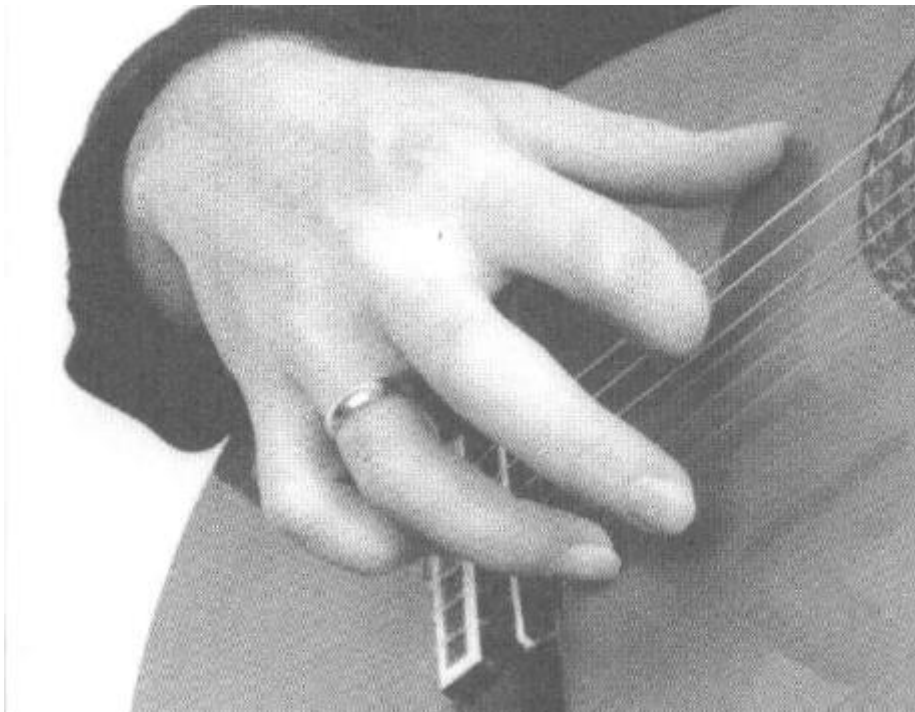


Example 3.53. Giacinto Scelsi, *Ko-Tha*, page 5, last system, Éditions Salabert (Tempo: ♩ = 50)

4.4. Golpé

Původ tohoto slova můžeme vystopovat do počátku 17. století. „Značky úhozu zvané *colpi* nebo *golpes* udávaly rytmus a změnu úhozu. Pod notaci udávající rytmus se psala čísla a značky udávající směr úhozu akordu.“ Symbol připomínající velké tiskací písmeno T ukazovalo hráči, že má uhodit struny od nejhlubší k nejvyšší. Znak připomínající písmeno T obrácené vzhůru nohama znamenalo úhoz vedený opačným směrem.¹⁰⁵

Dnes golpé vnímáme jako techniku hry, kdy prsteníček pravé ruky rytmicky ťuká do jedné oblasti přední ozvučné desky. Ťukání může probíhat samostatně, nebo současně, zatímco ostatní prsty stejné ruky hrají melodickou nebo akordickou linku. Simultánní hra golpé a hraní rozložených akordů vyžaduje velkou technickou zdatnost hráče.¹⁰⁶



107

¹⁰⁵ BLÁHA, V. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 74

¹⁰⁶ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 158.

¹⁰⁷ STEINMANN, Bernd, *Die Flamencogitarre*, s. 49

Rozlišují se čtyři oblasti na kytáře, kde lze úder golpé provádět.¹⁰⁸

Possible areas on the guitar to execute a golpé

1. Mid-soundboard or pick guard	Specifically between the soundhole and the bridge (this is the traditional locus)
2. Face	Anywhere on the soundboard apart from the traditional locus
3. Side	Generally on the upper side of the guitar facing the performer
4. Other areas	On the back of body, on the head stock, or on the back of the neck

Je důležité si uvědomit, že nejen místo na nástroji, kde golpé vytvoříme, ale i konstrukce a materiál, z něhož je kytara vyrobena, je velice důležitá pro výsledný efekt.¹⁰⁹Níže je náčrt perkusivní mapy kytary, kde jsou indikovány všechny možné zvuky, které ťukáním na kytaru můžeme získat.¹¹⁰

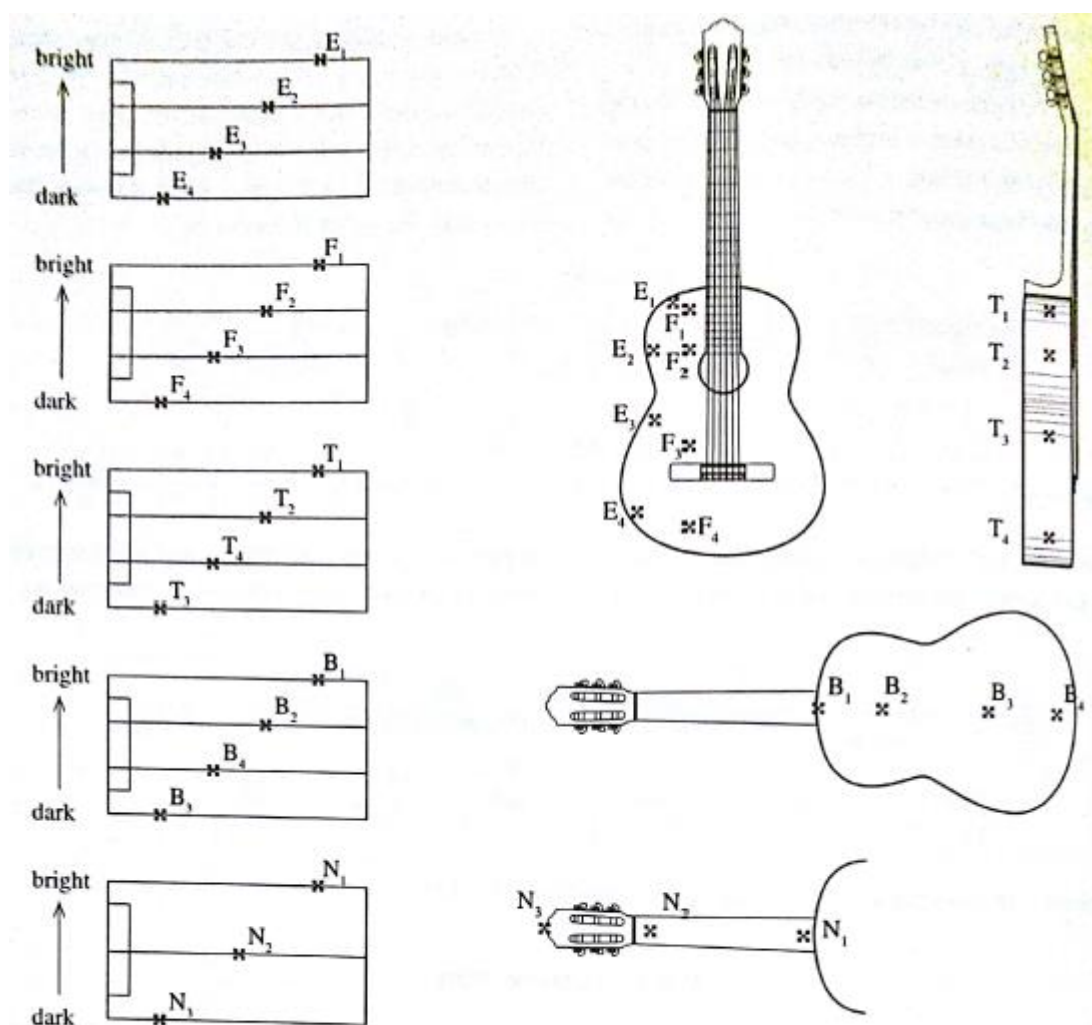


Figure 3.13. Percussive map. The letters show the timbral gradations that correspond to positions on the guitar.

¹⁰⁸ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 158

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 159

¹¹⁰ Tamtéž, s. 162.

4.5. Güiro

Zvuk tradičního latinskoamerického nástroje güiro¹¹¹, instrumentu podlouhlého tvaru s vnějším žebrováním lze také na kytáře napodobit, a to přejížděním nehty nebo plektrem mezi strunami podélně po krku tak rychle, abychom vyluzovali pravidelný rytmický zvuk. Nejlépe toho lze dosáhnout mezi první a druhou nebo druhou a třetí strunou, protože se tak vyhneme pískavému zvuku basových strun.¹¹²

4.6. Speciální zvukové efekty

Zvláštní skupinou zvukových efektů produkovaných pravou rukou je drnutí strun, skřípání, škrábání či švihání. Při škrábání (angl. scraping) přejíždíme nehtem nebo plektrem rychle po délce struny sem a tam. Při tomto úkonu může struna stále vibrovat a můžeme dosáhnout zajímavého rytmického efektu. Při škrábání můžeme zapojit i levou ruku a měnit libovolně výšku tónu. Skřípání (angl. brushing) probíhá podobně jako škrábání, ale jeho záměrem není dosáhnout konkrétního tónu, ale spíše vyloudit ze struny neurčitý zvuk. Přejížděním po strunách bokem dlaně pravé ruky s nataženými prsty můžeme docílit efektu švihavého pískajícího zvuku strun. V pasáži Lachenmannovy skladby *Salut für Caudwell* jsou zapsány čtyři druhy pohybů pravé ruky – od nejnižší po nejvyšší strunu, po délce strun směrem od kobylky k nultému pražci, zpět od nejvyšší struny po nejnižší, a nakonec pohyb po délce strun směrem od nultého pražce ke kobylce, a to vše v neustávajícím kruhu.¹¹³



Tyto efekty se nemusejí provádět pouze na strunách, ale také na těle kytary.¹¹⁴

¹¹¹ Viz příloha č. 12, s. 58

¹¹² JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 169

¹¹³ Tamtéž, s. 168

¹¹⁴ Tamtéž, s. 169

4.7. Tambour

Tambour či tambora je jedna z nejužívanějších kytarových perkusivních technik, kdy prsty udeří do strun. Tato technika se používá jak ve flamencu, tak při klasické kytarové hře. Není překvapením, že *tambor* znamená ve španělštině buben. Jedno z prvních užití této techniky v klasické kytarové literatuře se datuje do počátku devatenáctého století, kdy Castro de Gistau vydal v Paříži krátkou kompozici *Menuet du Tambour*.¹¹⁵

Už v Aguadově *Ecsuela Guitarra* se kytarista zabývá technikou tambour. „Napodobujeme bubínek vyfukáváním všech not akordu nataženým ukazováčkem, nebo, lépe palcem. Je zřejmé, že se pravá ruka musí trochu přemístit, aby udeřila struny v pravém úhlu, a aby udeřila všechny struny v jeden moment,“ píše Aguado.¹¹⁶



Bartoš ve své škole popisuje, jak hrát tamboru: „Prsty mimo palec sevřeme do dlaně a předloktí prudce otáčíme doleva tak, aby palec bil těsně u kobylinky do strun. Část plochy palcového nehtu zasahuje nejvyšší strunu, takže melodie vynikne nad tóny akordu.“¹¹⁷

4.8. Tapping pravou rukou

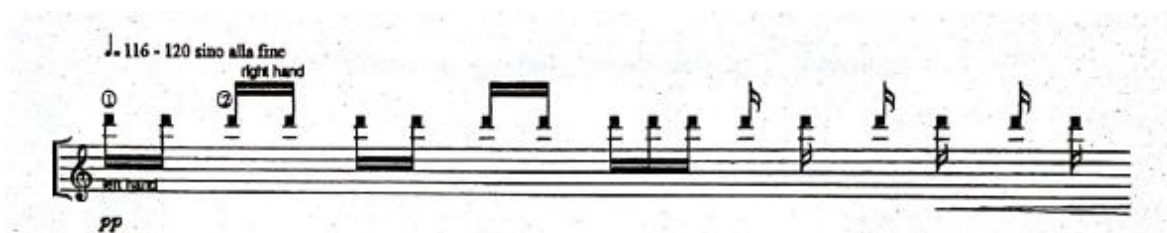
Tapping je v případě pravé ruky ťukání prsty na hmatníku a záměrné produkování tónů a nejasnou výškou. Jedná se o velice složitou techniku, protože většina kytaristů má na pravé ruce nehty, což je nutí ťukat spíše bříškem prstu, které nemá oproti prstům na levé ruce žádné mozoly a úhoz je tak méně stabilní, než by tomu bylo u stejného úkonu rukou levou. Pokud se kytarista trefí

¹¹⁵ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. 154

¹¹⁶ AGUADO Y GARCIA, Dionisio. *Méthode Complète pour la Guitare*, s. 79

¹¹⁷ BARTOŠ, Antonín, *Škola hry na kytaru*, S. 107

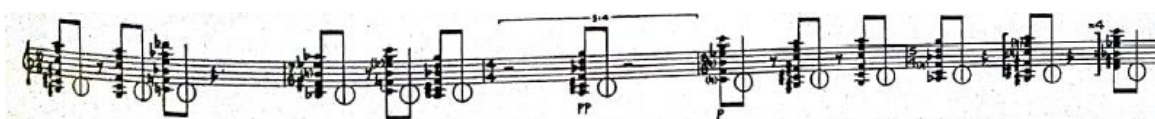
nesprávně, může struna nepříjemně a silně zabzučet. Techniky tappingu pravou rukou se často kombinují i s tappingem levé ruky, jak je vidět na příkladu skladby *Poem della Luce* Maurizia Pisatiho.¹¹⁸



Example 3.8. Maurizio Pisati, *Poem della Luce*, page 5, system 2, Pisati-Zone

4.9. Tlumení strun pravou rukou jako perkusivní efekt

Tlumení strun pravou rukou nemusí probíhat nenápadně, s přípravou a v tichosti. Lze ho využít jako součást hudby. Ve skladbě Christophera Foxe *Chile* je tlumení důležitou rytmickou součástí. Pravá ruka musí tlumit všechny znějící struny v rychlém sledu po akordech a s takovou vervou, aby se ozval nějaký zvuk.¹¹⁹



Example 3.33. Christopher Fox, *Chile*, page 5, system 3, Fox Edition (Tempo: ♩ = 112)

¹¹⁸ JOSEL, Seth F. a Ming TSAO. *The Techniques of Guitar Playing*, s. s. 139, 140

¹¹⁹ Tamtéž, s. 157

Závěr

Navzdory tomu, že ve světě klasické hudby je kytara stále podceňovaným nástrojem, její možnosti sahají, dle mého názoru, daleko za hranice obzoru lidí, kteří svět klasické kytary zesměšňují. Kytara má své dynamické limity, ale její barevné možnosti jsou opravdu srovnatelné jen s orchestrem. Žádný jiný akustický nástroj nedisponuje takovými možnostmi jako kytara.

Ve svých kytarových začátcích jsem velice trpěla svými nekvalitními nehty, které se mi často lámaly a drolily pod nápořem strun. Během let pátrání po literatuře věnující se tomuto tématu jsem zjistila, že už nejsem otrokem svých nekvalitních nehtů, a to bych přála každému kytaristovi. Snad někomu kapitola o nehtech v kytarové hře pomůže překonat těžkosti, které my kytaristé s nehty míváme.

Doufám, že tato práce inspiruje nejen kytaristy k rozšíření jejich technických kapacit, ale třeba i skladatele, aby pro kytaru komponovali a využili všech jejích možností. Zatímco nástroje smyčcové jsou na vrcholu vývoje, kdy je jejich konstrukce relativně ustálená, protože prošla staletým vývojem, stavitelé kytar své konstrukce stále inovují. Troufám si říct, že kytara je hudebním nástrojem budoucnosti.

Soupis použitých pramenů a literatury

KNIHY

BARTOŠ, Antonín, 1968. *Škola hry na kytaru: Pro samouky i pokročilé s dodatkem o hře na havajskou kytaru*. 10. Praha: Editio Supraphon Export Artia. ISBN 02-007-68.

BLÁHA, Vladislav. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*. Vyd. 2. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 9788074600234.

JIRMAL, Jiří, 1972. *Škola hry na kytaru: pro začátečníky*. Praga: Editio Supraphon. ISBN 02-205-72.

JOSEL, Seth F. a Ming TSAO, 2014. *The Techniques of Guitar Playing*. Basel · London · New York · Praha: Bärenreiter Kassel. ISBN 9783761822432.

STEINMANN, Bernd, 2000. *Die Flamencogitarre*. Německo: AMA Verlag. ISBN 9783932587610.

URBAN, Štěpán, 1971. *Přípravná škola hry na kytaru: Melodie, akordy, písně s doprovodem, sólové kytary*. 9. Praha: Edition Supraphon. ISBN 02-136-71.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

Torta, M. (2001). Carulli, Ferdinando. Grove Music Online. Retrieved 17 Apr. 2018, from <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005038>. Str. 1

Heck, Thomas F., Harvey Turnbull, Paul Sparks, James Tyler, Tony Bacon, Oleg V. Timofeyev, and Gerhard Kubik. "Guitar." Grove Music Online. 17 Apr. 2018.

Heck, Thomas F., Harvey Turnbull, Paul Sparks, James Tyler, Tony Bacon, Oleg V. Timofeyev, and Gerhard Kubik. "Guitar." Grove Music Online. 29 Apr. 2018. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043006>.

OPHEE, Matanya, 2008. A Short History of the use of the left-hand thumb: Some considerations of its practical use in performance today. *Guitar and lute issues* [online]. Columbus: Editions Orphée [cit. 2018-04-01]. Dostupné z: <http://www.guitarandluteissues.com/LH-Thumb/lh-thumb.htm>

SHEARER, Aaron, 2016. TONE QUALITY AND YOUR NAILS. In: *Aaron Shearer Foundation (ASF): DEDICATED TO EXCELLENCE IN GUITAR EDUCATION* [online].

Pittsburgh: The Aaron Shearer Foundation [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <https://www.aaronshearerfoundation.org/site/online-supplement/tone-quality-and-your-nails/>

PRAMENY

AGUADO Y GARCIA, Dionisio. *Escuela de Guitara: por Don Dionisio Aguado*. Madrid: Fuentenebro, 1825.

AGUADO Y GARCIA, Dionisio. *Méthode Complète pour la Guitare: Publié en espagnole. Traduite en francais par F. de Fossa*. Paris: Massue, rue St Honoré, [1831].

CARULLI, Ferdinando. *Méthode Complète pour parvenir a pincer la Guitare: par les Moyens les plus simples et les plus faciles, op. 241. 6*. Paříž: Launer, Montmartre, 1825.

MARESCOT, Charles. *La Guitaromanie*. Paříž: Rue St. Jacques, N° 42, 1820

MOLINO, Francois. *Nouvelle Méthode pour la Guitare*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1830.

MOLITOR, Simon. *Große Sonate für die Guitare*. Vídeň: Arturiu Goll, 1836.

SOR, Ferdinand. *Méthode pour la Guitare*. Paříž: Imprimerie de Lachevardiere, 1830.

SOR, Ferdinand. *Méthode pour la Guitare: Exemples et Figures*. Paříž: Imprimerie de Lachevardiere, 1830.

DJPFILMS. Nail Care and Repair for Classical Guitarists with Antigoni Goni. In: *Youtube* [online]. Zveřejněno 27. 3. 2016 [vid. 2018-04-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1GgsWEIXWAg>

Přílohy

Příloha č. 1

Ilustrace z publikace *La Guitaromanie* Charlese de Marescota (1825)

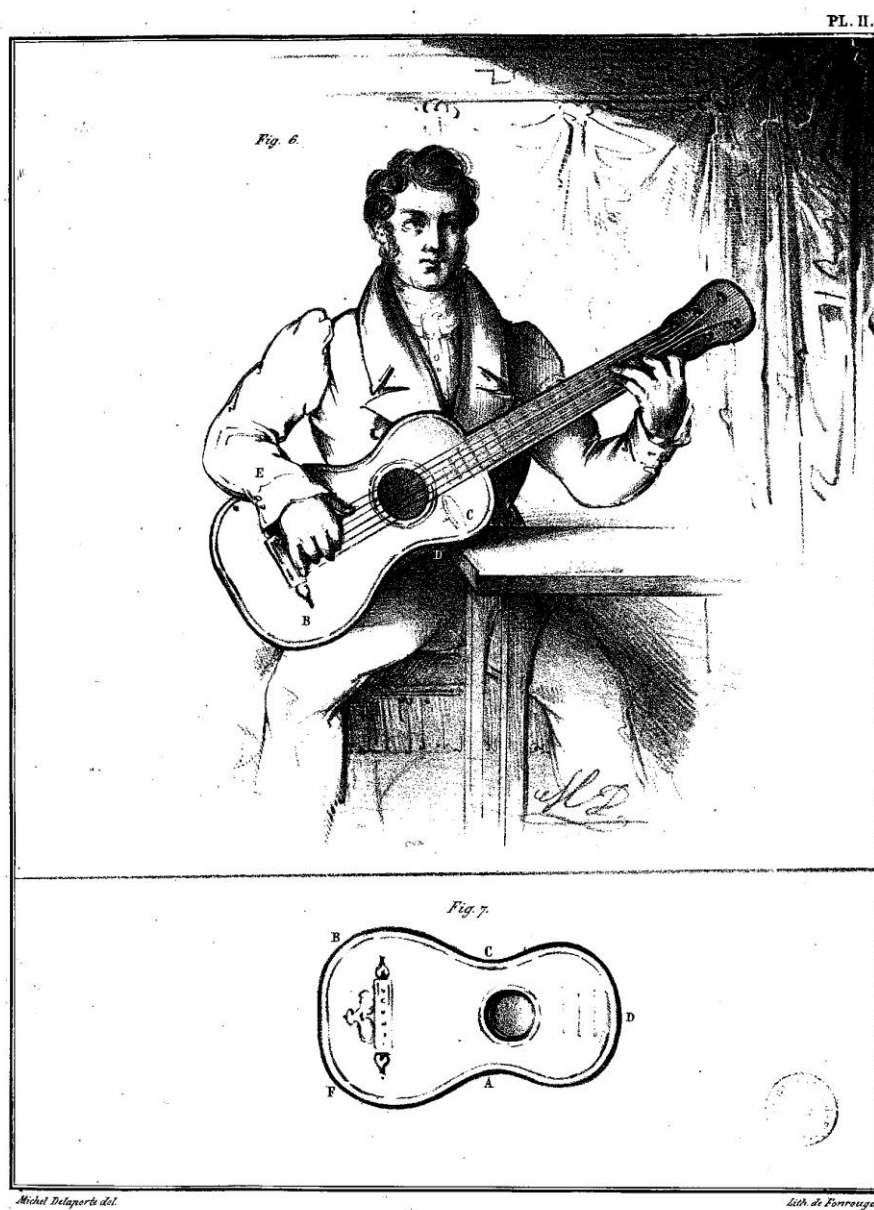
Název v češtině: *Diskuze mezi Carullinisty a Molinisty*¹²⁰



¹²⁰ MARESCOT, Charles. *La Guitaromanie*, s. 33

Příloha č. 2

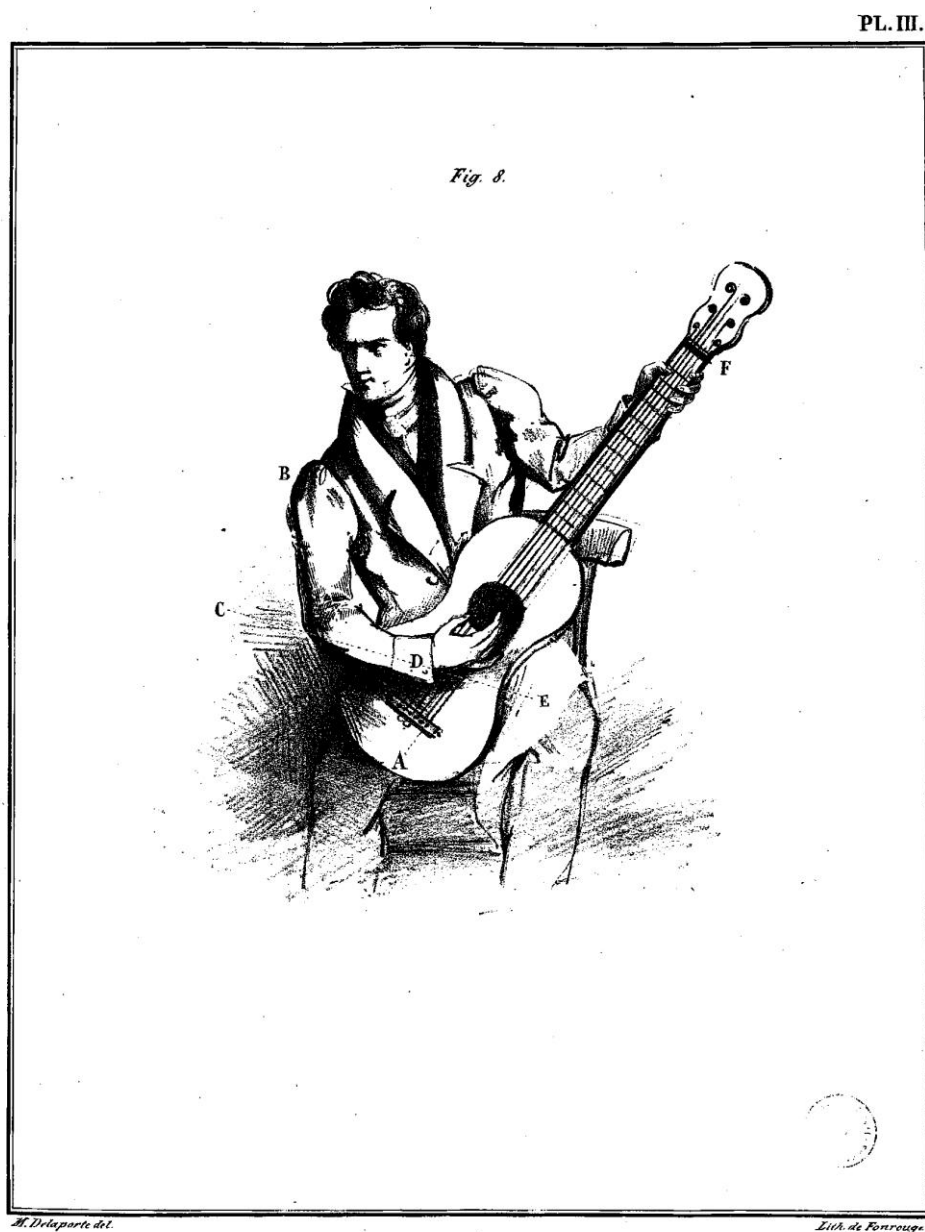
Obrázek kytaristy z knihy *Méthode pour la Guitare (exemples et figures)* od F. Sora¹²¹



¹²¹ SOR, Ferdinand. *Méthode pour la Guitare: Exemples et Figures*, s. 5

Příloha č. 3

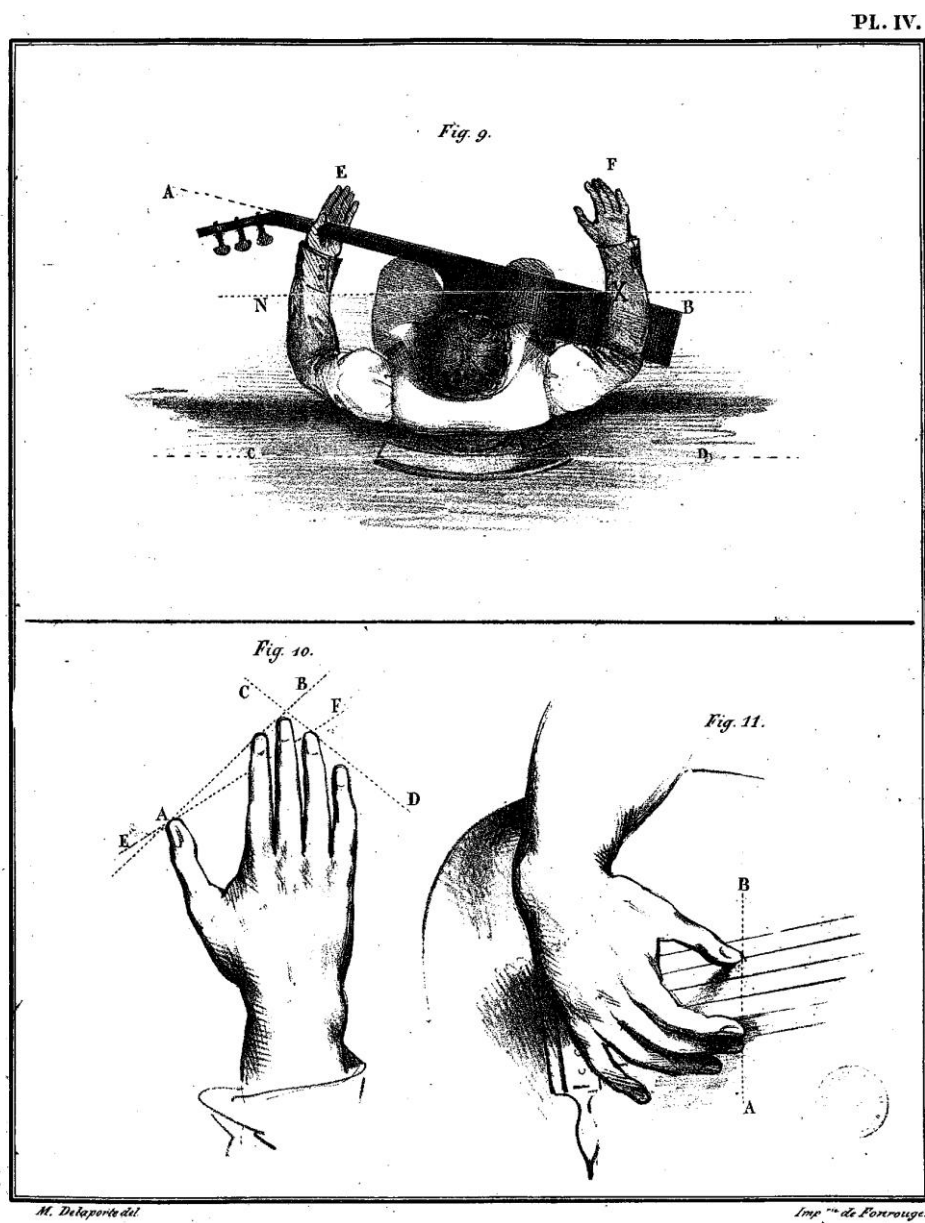
Obrázek kytaristy z knihy *Méthode pour la Guitare (exemples et figures)* od F. Sora¹²²



¹²² SOR, Ferdinand. *Méthode pour la Guitare: Exemples et Figures*, s. 7

Příloha č. 4

Obrázek kytaristy a pravé ruky z knihy *Méthode pour la Guitare (exemples et figures)* od F. Sora¹²³

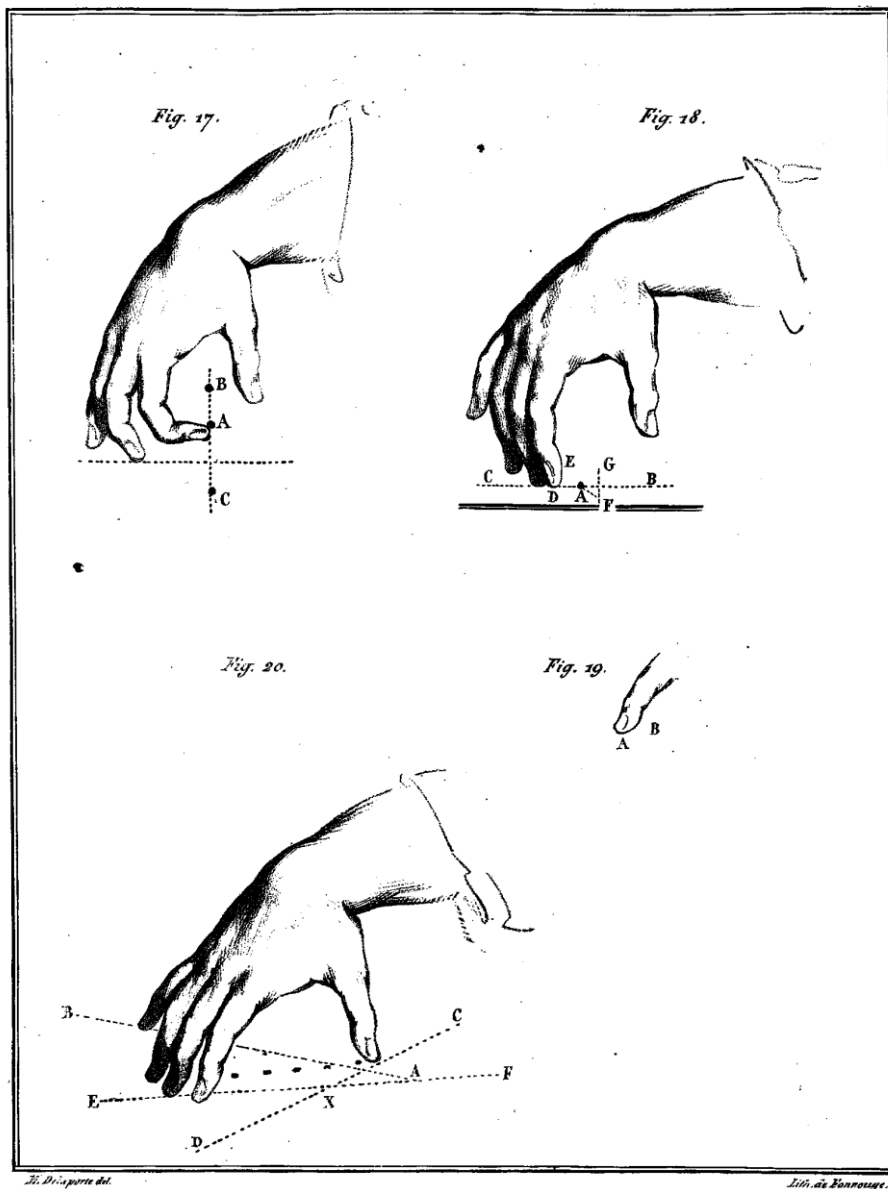


¹²³ SOR, Ferdinand. *Méthode pour la Guitare: Exemples et Figures*, s. 9

Příloha č. 5

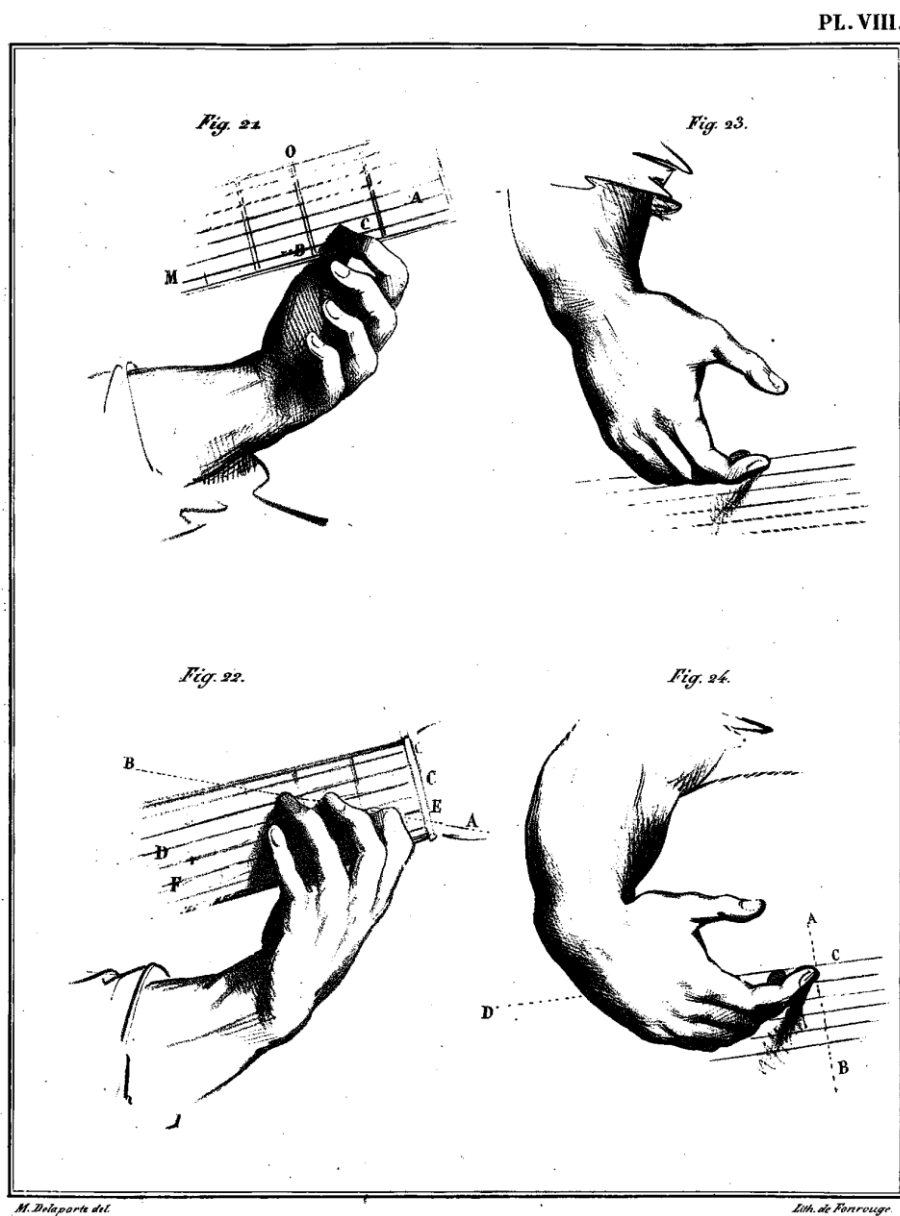
Obrázek správného postavení pravé ruky při hře na kytaru z knihy *Méthode pour la Guitare (exemples et figures)* od F. Sora

PL.VII.



Příloha č. 6

Obrázek správného držení levé a pravé ruky kytaristy z knihy *Méthode pour la Guitare (exemples et figures)* od F. Sora¹²⁴



¹²⁴ SOR, Ferdinand. *Méthode pour la Guitare: Exemples et Figures*, s. 15

Příloha č. 7

Vyobrazení kytaristy v *Escuela de Guitara* z pera Dionisia Aguada z roku 1825¹²⁵



¹²⁵ AGUADO Y GARCIA, Dionisio. *Escuela de Guitara*, s. 8

Příloha č. 8

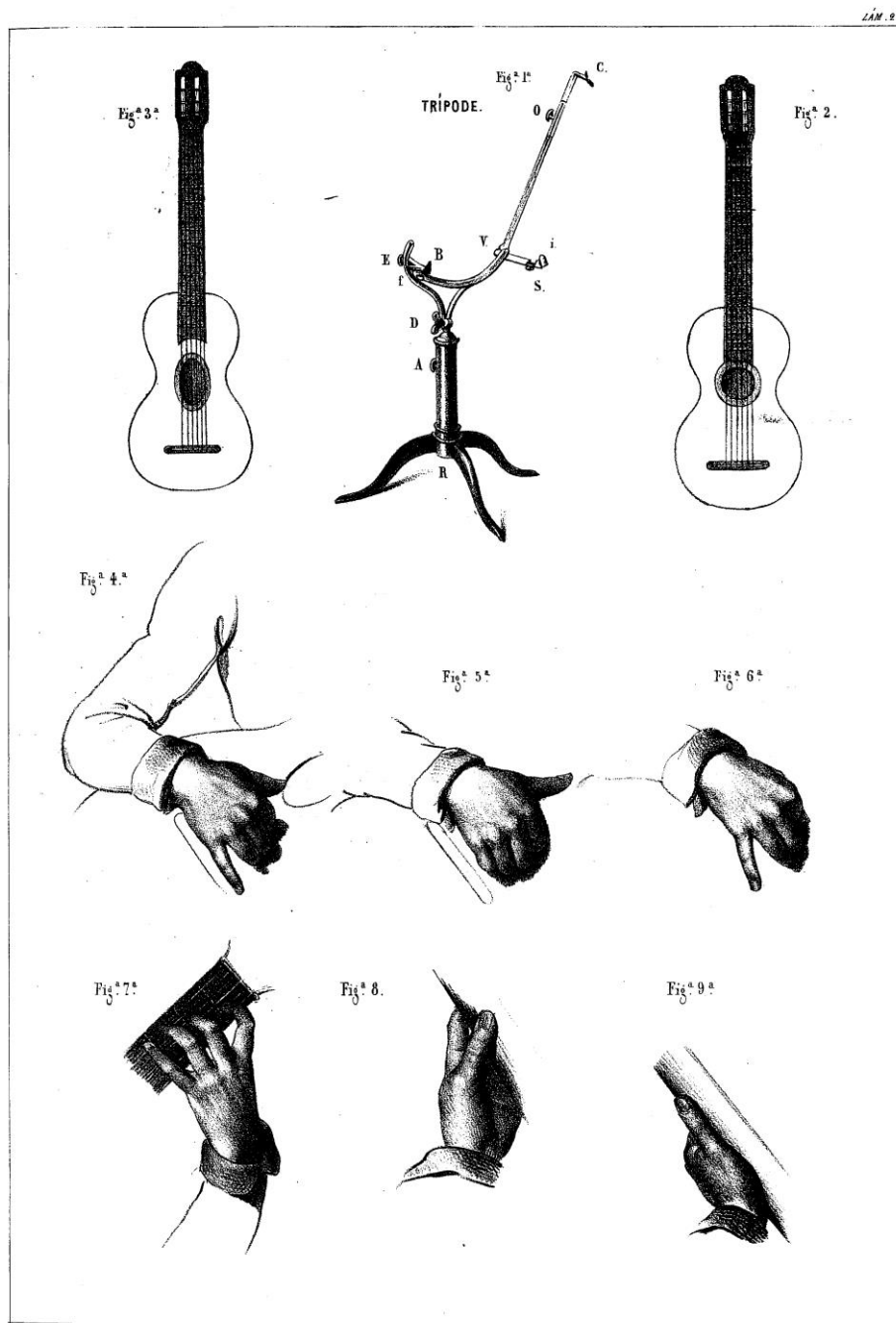
Vyobrazení kytaristy s tripodisnem v novém vydání Aguadovy kytarové školy¹²⁶



¹²⁶ AGUADO Y GARCIA, Dionisio. *Méthode Complète pour la Guitare*, s. 11

Příloha č. 9

Aguadův tripodisón¹²⁷

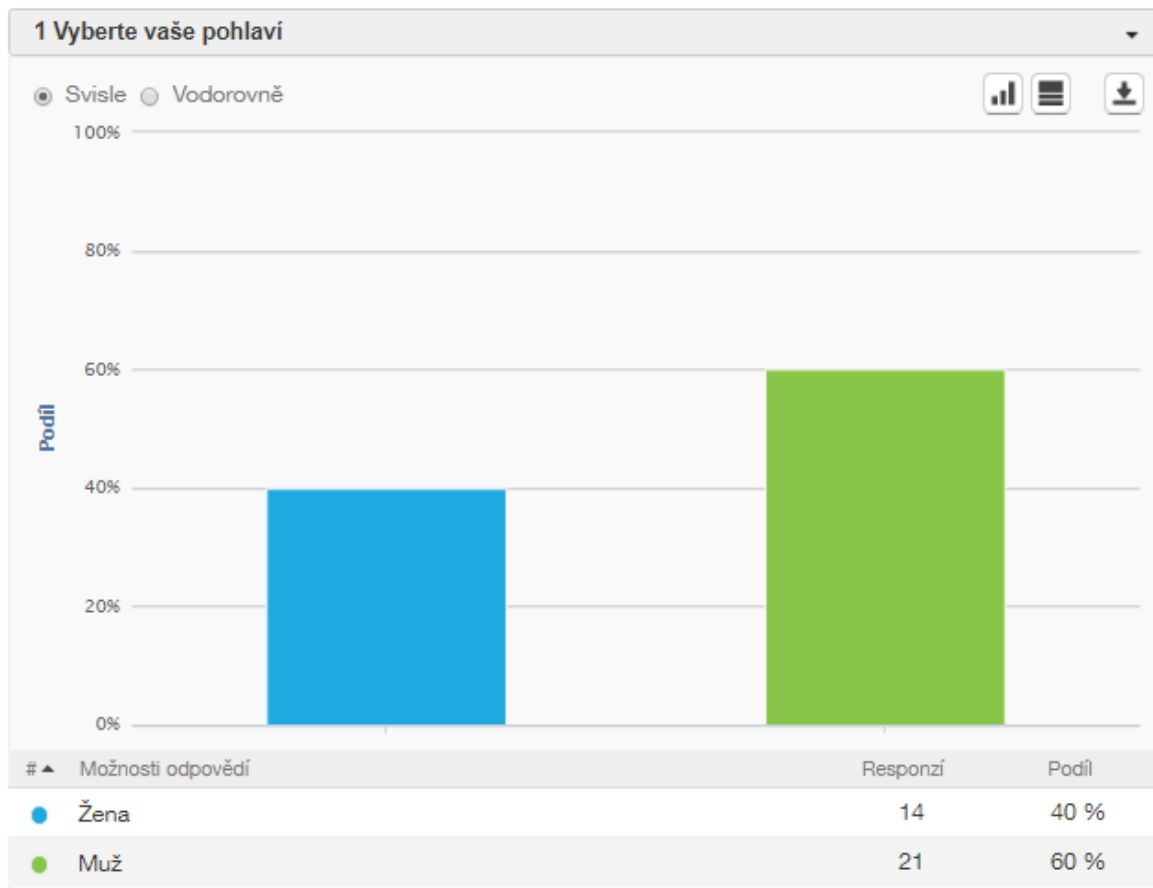


¹²⁷ AGUADO Y GARCIA, Dionisio. *Méthode Complète pour la Guitare*, s. 11

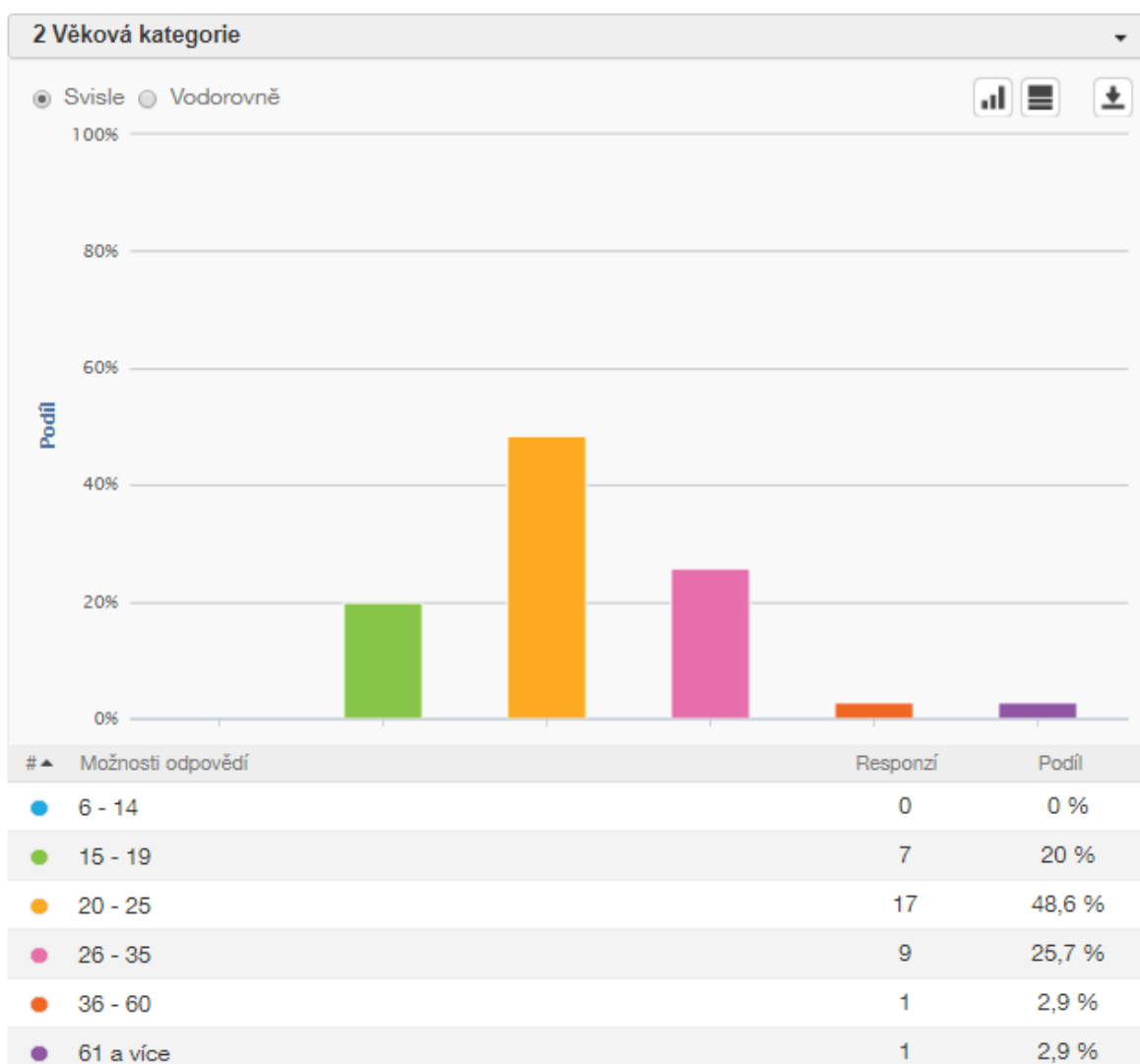
Příloha č. 10

Dotazník

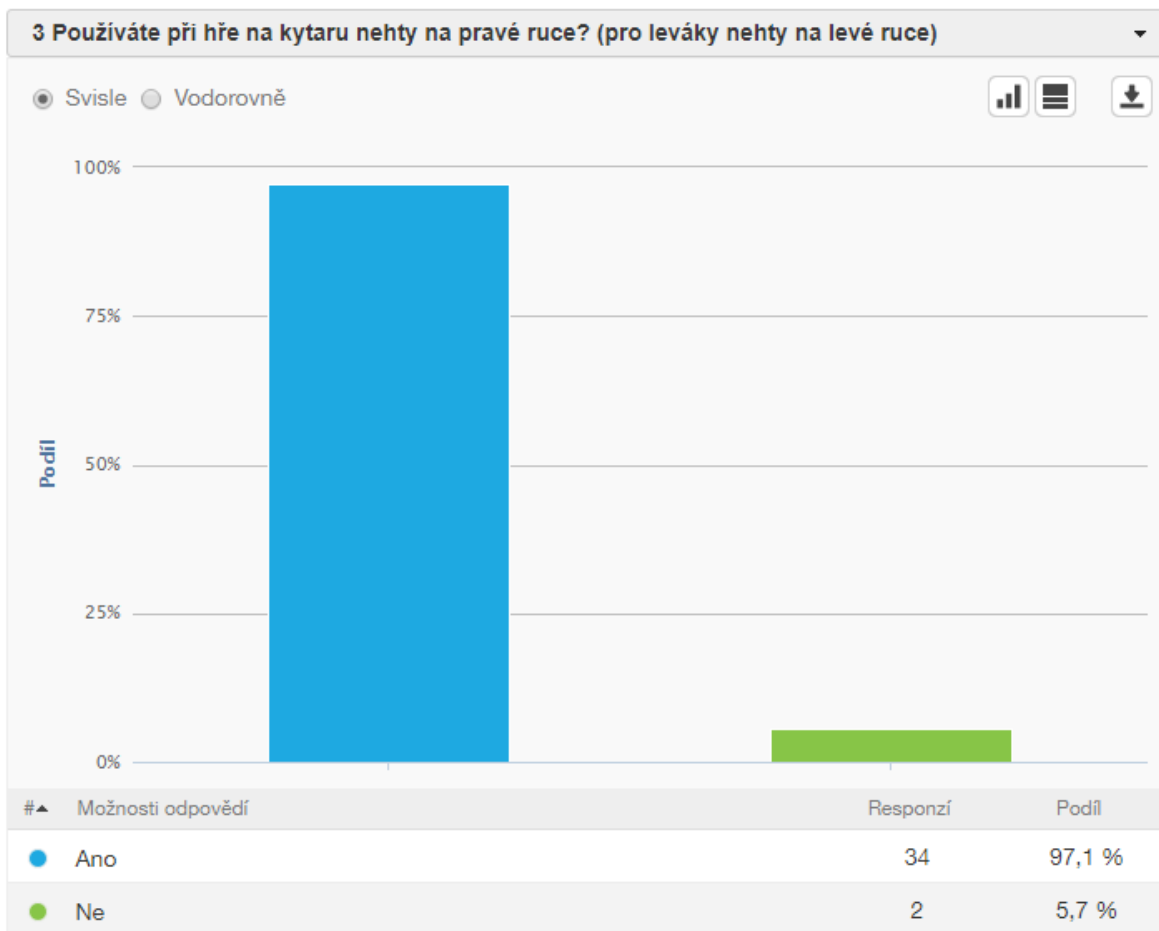
Příloha č. 10.1



Příloha č. 10.2



Příloha č. 10.3

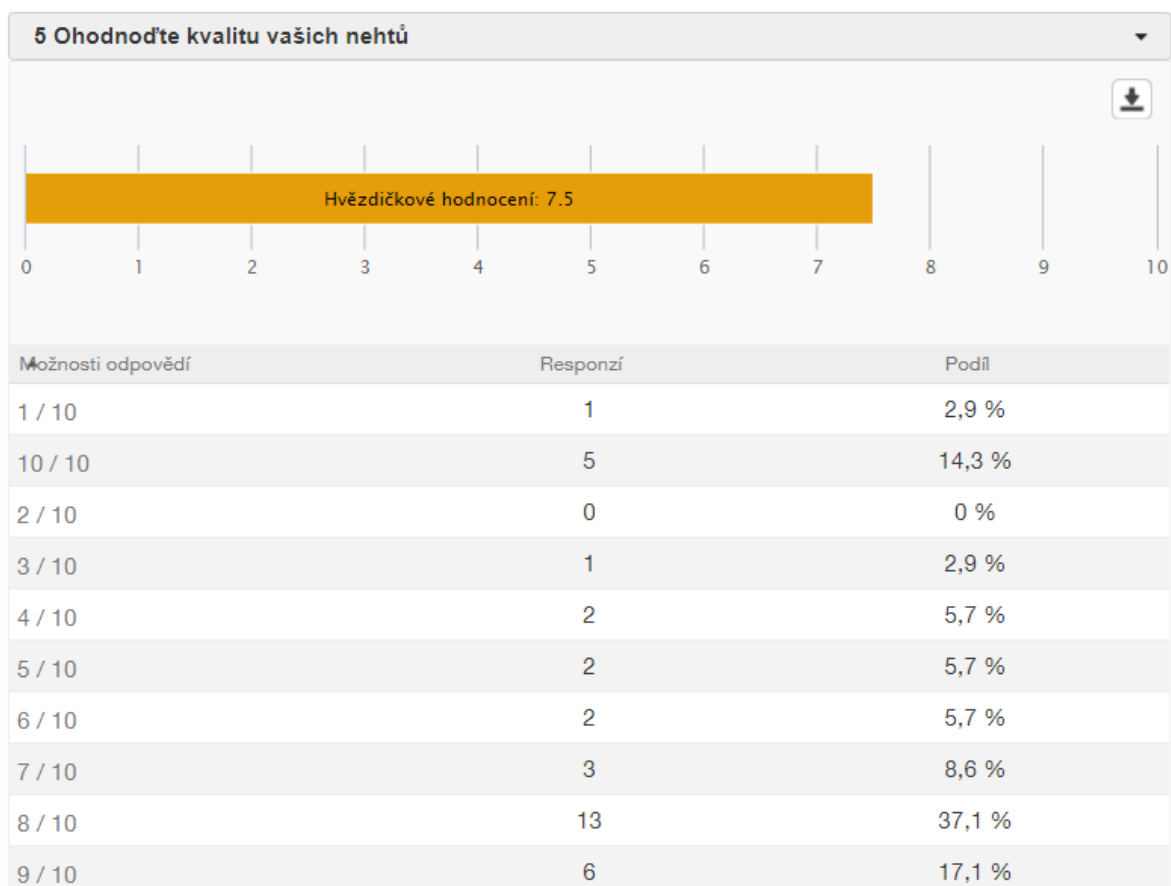


Příloha č. 10.4

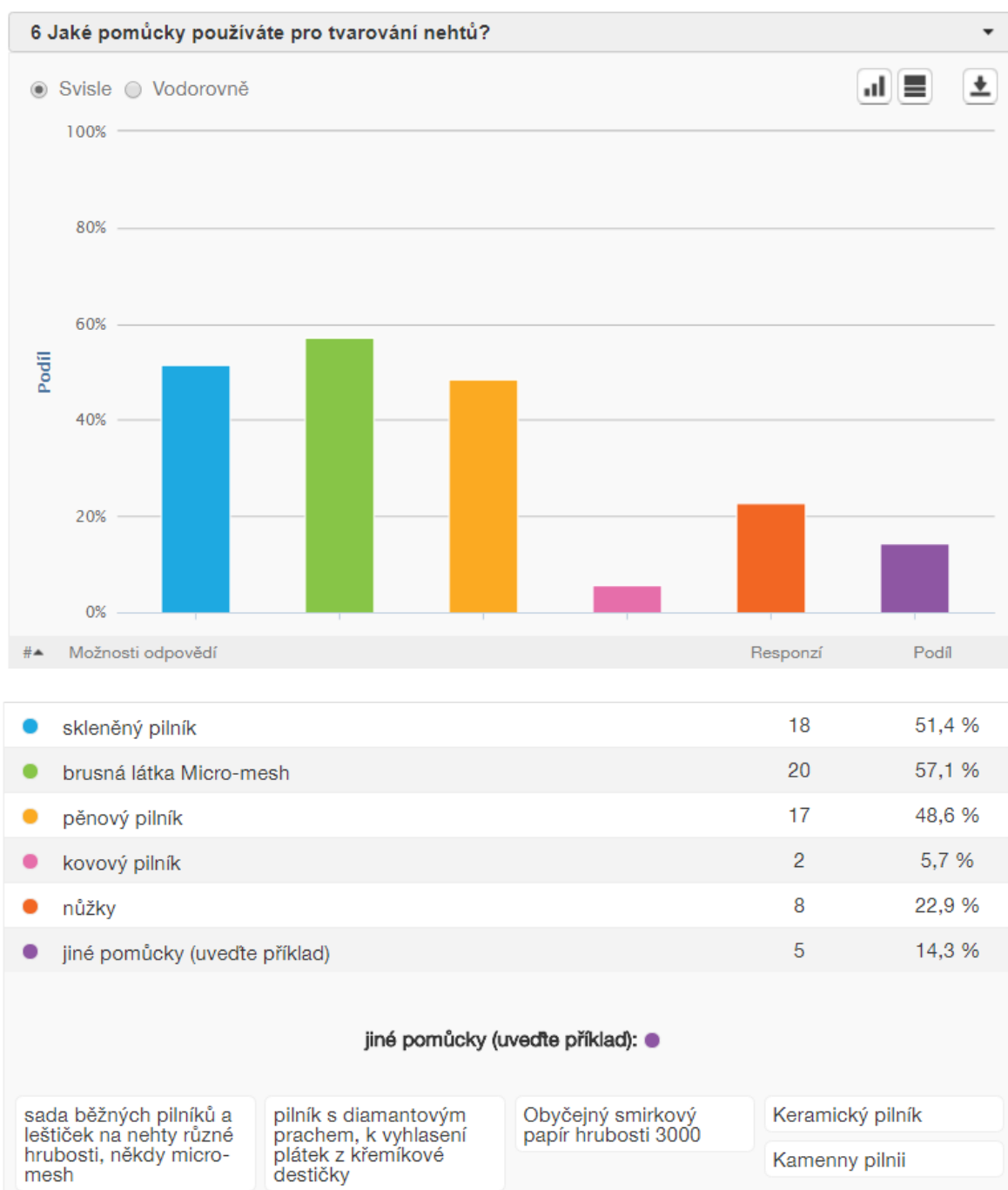
4 Od kolika let si nehty na ruce udržujete?

13 (4x)	12 (2x)	Od 15. Ve 20 jsem přestal nehty používat.	5
19	11 (3x)	20	15 (6x)
Asi od sedmi	14 (4x)	16 (3x)	Od 14-15 let
9	17	10	cca od 18
23	patnáct		cca od 13 let

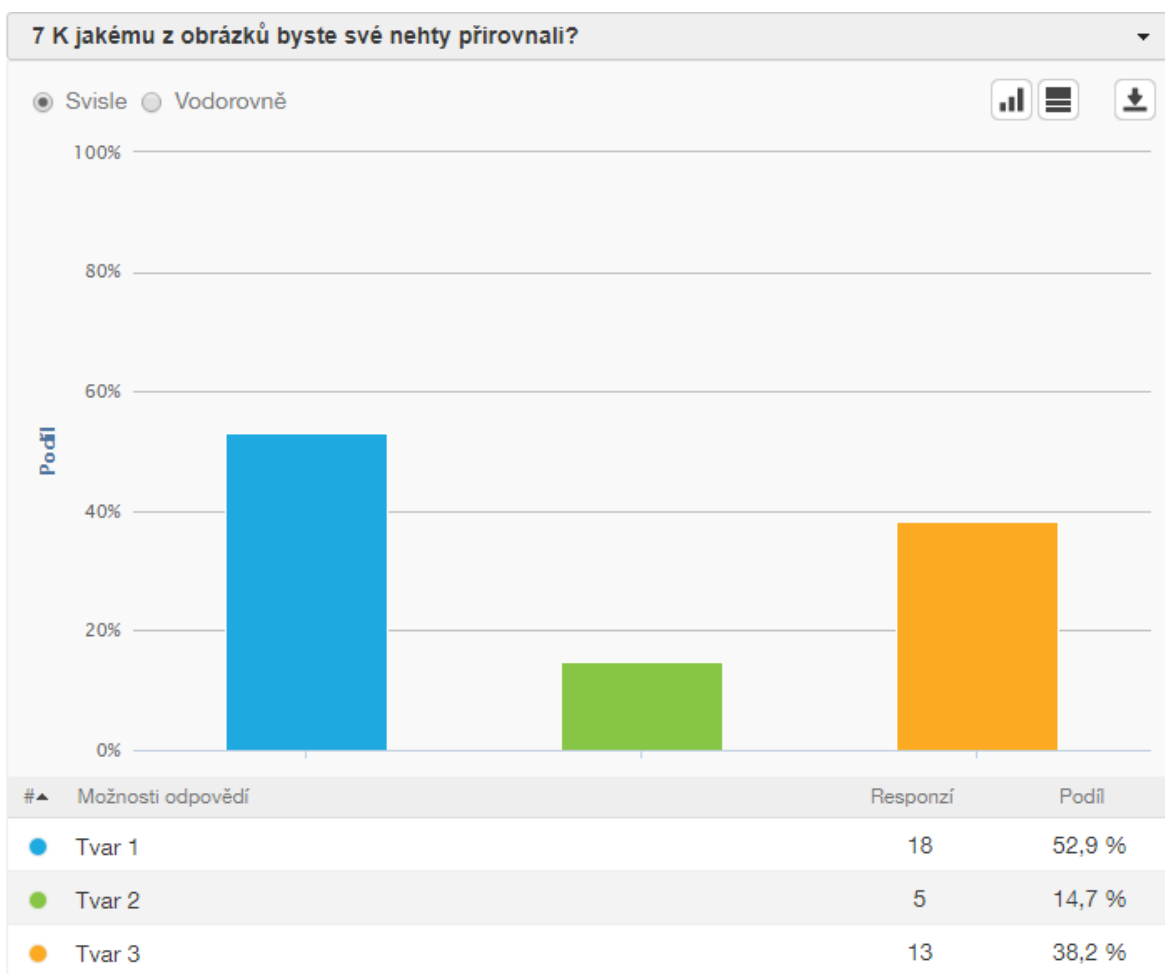
Příloha č. 10.5



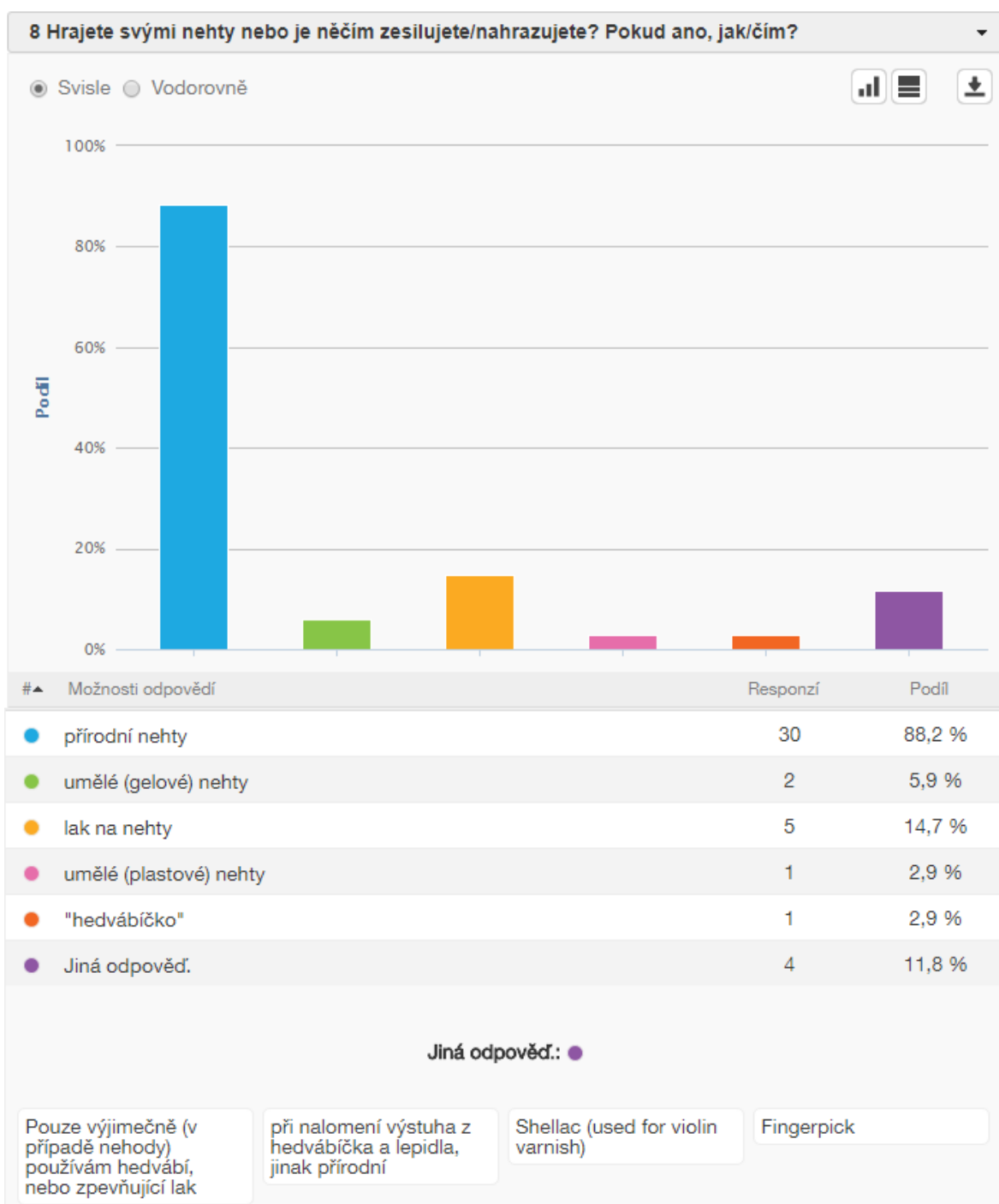
Příloha č. 10.6



Příloha č. 10.7



Příloha č. 10.8



Příloha č. 10.9

9 Užíváte nějaké výživové doplňky pro zlepšení kvality vašich nehtů? Pokud ano, jaké?

ne (4x)

Bez nehtů není ton kvalitní a zaoblený a dynamické možnosti nejsou tak rozmanité

Ne.

nepoužívám nic

Pivo

Ne (4x)

NE

Olivový olej

Ano, Biosil

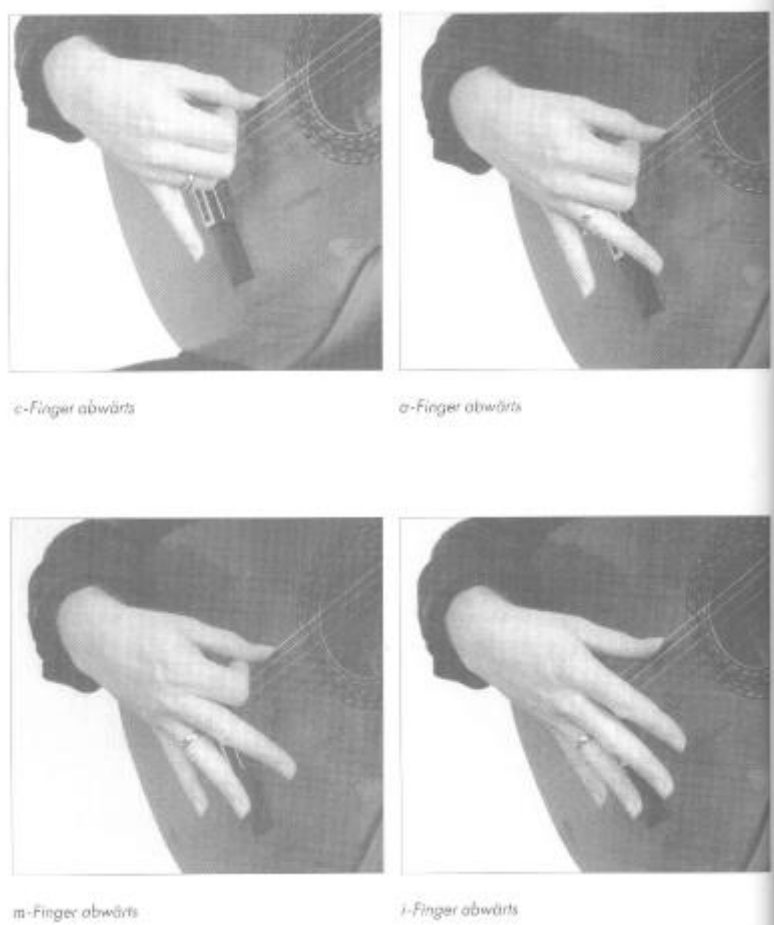
nepoužívám

Příloha č. 10.10

10 V čem je hra s nehty/bez nehtů lepší než opak? (výhody z pohledu interpreta)			
s nehty lepší zvuk, pohodlnější hraní	Nehty (stačí i poměrně krátký) poskytují velké množství výrazových prostředků díky množství různých úhozů, které s ním lze provést (můžu zahrát jen nehtem, nebo nehtem spolu s bříškem v různém poměru, případně i jen bříškem...). Hráč bez nehtů má sice snazší údržbu své ruky, ale připravuje se o část zvukové palety, kterou pak musí nahradit jinými způsoby.	Hra s nehty nabízí silnější tón vyšší kvality. Naproti tomu pokud hrajeme bez nehtů, nemusíme se o ně starat a dávat si pozor aby se některý nezlomil. Bez nehtů je tón obecně "kulatější" a je nutno lehoučce pozměnit postavení pravé ruky.	S nehty - lepší a vyrovnaný tón.
Hlasitost tónu		I tested probably every solution there is.	Bravurnější technika v rychlosti, možnosti barev zvuku, síla zvuku
Výhodou hry s nehty je nepochybně virtuozita, mohutnější tón. Těžší ovšem je vyrovnaní kulatosti tónu na všech nehtech.		S nehty výraznější zvuk, ale ne dlouhý, aby byl i dostatečný kontakt s prstem a tím lepší citlivost	Hra s nehty má mnohem více možností tvorby tónu z hlediska barvy zvuku a intenzity úhozu než hra bez nehtů
Hra s nehty umožňuje silnější a výraznější zvuk a větší rozdíly v barvě. (Ale u mě už to není úplně aktuální, protože už jsem měla závěrečný koncert a jakožto loutnistka musím hrát jinak bez nehtů, takže už jsou dole, loutna je můj hlavní obor...)	Hra bez nehtů na klasičtější kytaru je téměř nemožná jelikož tón není dostačující	Plnější a kulatější/ostřejší tón, celkové projevení. Práce s tónem jako takovým...	S nehty je možné vytvořit víc barev
výraznější zvuk, větší možnosti tvorby zvuku, větší barevné rozpětí	Hra s nehty přináší více zvukově barevných možností, konkrétní vznik tónu, jeho větší znělost a espressivo.	nehty mají plnější konkrétnější tón, hra bez nehtu postrádá kontrolu nad strunou a degraduje techniku	Bez nehtů není tolik možné ovládat kvalitu tónu
Síla tónu, "attack" přes strunu (rychlost, síla úhozu), barva zvuku	Zvuk, tón, síla	s nehty je lepší tom, barva, úhoz	lepší zvuk
zvuk, tón, barva	lepší zvuk ale hodně práce	Nehty - konkrétnější tón, větší výrazové a dynamické možnosti, Bez nehtů - měkčí, kulatější tón, menší dynamické možnosti	tón
Bez nehtů jsem nikdy nehrál (první ročníky na ZUS nepočítám). Jsem spokojený s kvalitou zvuku při hraní s nehty a nemám momentálně potřebu na tom něco měnit a experimentovat. Hraje se mi dobře.	Hlavní rozdíl vidím mezi kovovými a nylonovými strunami. S nehty jde tvořit hezčí tón na nylonky a na kovové se zase tvoří tón lépe pomocí bříšek prstů a to také proto že v obou případech jde o docílení jiných zvuků specifických pro daný žánr.	Barevnost hry a možnosti dynamiky	Nehty umožňují více barevných odstínů, silnější zvuk
Já můžu hrát s nehtami hlasitěji a zvuk je o vlna direktní. Můžu s tím vyrobit víc zvukově barvy (například hrát jenom s nehtami, aby zvuk byl moc tvrdý).		Dle mého názoru je hra s nehty lepší v tom, že umožňuje hrát hlasitěji a používat širší spektrum zvukových barev. Také si myslím, že umožňuje hrát rychleji (například techniku tremola si bez nehtů nedokážu představit). Co se týče palce, velmi často používám i úhoz bříškem (bez nehtu). Umožňuje mi temnější a měkčí barvu zvuku, která je pro bas vhodná.	z nehty konkrétnější začátek tónu - lepší artikulace, uvolněnější hra - úspora pohybu v PR
			Zvuk a jistější kontakt se strunami. Musí však být vhodně upravené (což je věda) a pracovat správně s postavením ruky a sklonem nehtu. Opačně to může mít negativní efekt (sklizený/kovový zvuk).

Příloha č. 11

Sekvence fotografií zachycující fáze základního úhozu techniky rasgueado¹²⁸



Příloha č. 12

Hudební nástroj güiro



Dostupné na: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/71IMIDyhHCL._SL1500_.jpg

¹²⁸ STEINMANN, Bernd, *Die Flamencogitarre*, s. 38