

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Kytara

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

S KYTAROU PO ZAROSTLÉM CHODNÍČKU

KYTAROVÉ TRANSKRIPCE KLAVÍRNÍCH SKLADEB LEOŠE JANÁČKA

Vít Dvořáček, DiS.

Vedoucí práce: Mgr. Pavel Steidl

Oponent práce: MgA. Petr Saidl

Datum obhajoby: 4. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Guitar

BACHELOR'S THESIS

WITH A GUITAR ON AN OVERGROWN PATH

GUITAR TRANSCRIPTIONS OF LEOŠ JANÁČEK'S PIANO WORKS

Vít Dvořáček, DiS.

Thesis Supervisor: Mgr. Pavel Steidl

Thesis Opponent: MgA. Petr Saidl

Date of thesis defense: 4. 6. 2019

Academic title granted: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

S kytarou po zarostlém chodníčku
Kytarové transkripce klavírních skladeb Leoše Janáčka

vypracoval 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

Ve své práci se zaměřuji na kytarové transkripce klavírních skladeb Leoše Janáčka z cyklu *Po zarostlém chodníčku*. V teoretické části krátce pojednávám o životě a díle Leoše Janáčka a blíže o cyklu *Po zarostlém chodníčku*. Následuje kapitola pojednávající o problematice kytarových transkripcí obecně. V rámci praktické části jsem provedl rozhovory se třemi autory kytarových transkripcí částí tohoto cyklu – Milanem Zelenkou, Pavlem Steidlem a Martinem Schwarzem. Z rozhovorů vyplynuly praktické poznatky o konkrétních problémech, se kterými se upravovatel potýká a rovněž jejich zkušenosti a názory na práce podobného typu. V příloze jsou připojeny kompletní přepisy těchto rozhovorů.

Klíčová slova: Leoš Janáček, Po zarostlém chodníčku, kytara, kytarové transkripce, Milan Zelenka, Pavel Steidl, Martin Schwarz

Abstract

In my thesis, I focus on guitar transcriptions of Leoš Janáček's piano works from the cycle *On an Overgrown Path*. In theoretical part I shortly mention the life and musical carrier of Leoš Janáček and some facts about the cycle *On an Overgrown Path*. Next chapter is about the issue of guitar transcriptions in general. In practical part of my thesis I made interviews with three authors of guitar transcriptions of some parts of this cycle – Milan Zelenka, Pavel Steidl and Martin Schwarz. The interviews revealed to a practical knowledge of the specific problems, which the transcriber must face with as well as their experience and opinions on a similar type of work. Complete transcripts of interviews are attached.

Key words: Leoš Janáček, On an Overgrown Path, guitar, guitar transcriptions, Milan Zelenka, Pavel Steidl, Martin Schwarz

Obsah

1. Úvod	7
2. Leoš Janáček, život a dílo.....	8
2.1 <i>Po zarostlém chodníčku</i>	10
3. Problematika kytarových transkripcí a jejich významní tvůrci	12
4. Po zarostlém chodníčku s kytarou	16
4.1 Milan Zelenka – kytarové duo a trio.....	17
4.2 Pavel Steidl – sólová kytara	20
4.3 Martin Schwarz – kytarové kvarteto (Guitar4mation).....	24
5. Závěr.....	27
6. Použité zdroje a literatura	28
7. Přílohy.....	29
7.1 Přepis rozhovoru s Milanem Zelenkou	29
7.2 Přepis rozhovoru s Pavlem Steidlem.....	37
7.3 Přepis rozhovoru s Martinem Schwarzem.....	51

1. Úvod

Pro téma své bakalářské práce jsem se rozhodl hned z několika důvodů. Prvním z nich je mé dlouhodobé zaujetí problematikou kytarových transkripcí, jež vedlo k sepsání již dvou prací v průběhu mého studia na Konzervatoři Brno (první z nich o Handelově *Suitě č.7* pro cembalo v transkripci Davida Russella a druhá o cyklu Modesta Petroviče Mussorgského *Obrázky z výstavy* v kytarové úpravě Kazuhita Yamashity). Druhým důvodem je moje láska k dílu Leoše Janáčka, ať už jde o jeho klavírní skladby, písňově zpracovanou lidovou poezii, jeho smyčcové kvartety, nebo pozdní díla symfonická a operní. Tyto dva aspekty se u mě setkaly při studiu kytary na HAMU u Pavla Steidla, který je sám autorem transkripcí několika Janáčkových skladeb, a vedly mě až k sepsání této bakalářské práce.

V práci jsem si vytyčil několik cílů. První z nich je obecný pohled na problematiku kytarových transkripcí, jejich historii, významné autory, problematiku zvuku a interpretace. Toto obecnější téma bych dále v práci konkretizoval a zúžil na části Janáčkovy klavírního cyklu *Po zarostlém chodníčku*. Pokusím se o vytvoření seznamu existujících úprav od různých interpretů, jak pro sólovou kytaru, tak pro kytarové duo, trio či kvarteto. S vybranými upravovateli pak uskutečním rozhovor o jejich práci, o důvodech výběru jednotlivých částí, obtížích při upravování i jejich zkušenosti s pódiovým provozováním této hudby.

2. Leoš Janáček, život a dílo

Leoš Janáček se narodil na severovýchodě Moravy ve vsi Hukvaldy, 30 kilometrů jižně od Ostravy. V 11 letech ho rodiče poslali jako fundatistu do klášterní školy v Brně, kde pod vedením Petra Křížkovského získal první soustavné hudební vzdělání. Absolvoval učitelský ústav v Brně a poté zde začal působit jako sbornistr. Roku 1874 odešel na varhanní školu do Prahy, kde strávil jeden rok a poté svá studia dokončil ve Vídni a v Lipsku, kde pokaždé vydržel pouze krátce. Roku 1881 založil v Brně varhanní školu (po vzoru té pražské) a stal se jejím prvním ředitelem. (V roce 1919 se pak z varhanní školy stala Konzervatoř Brno.)

Janáček měl dvě děti, syna Vladimíra a dceru Olgu, obě dvě však zemřely ještě za jeho života, Vladimír ve dvou letech na spálu, Olga v 21 letech na tyfus. Tyto tragédie ovlivnily Janáčkův život a tvorbu a zejména smrt dcery Olgy měla přímý vliv na rozebíraný klavírní cyklus *Po zarostlém chodníčku*.

První velký skladatelský úspěch přinesla Janáčkově až opera *Její pastorkyňa* (premiéra v Brně r.1904). Zejména její pražská premiéra v roce 1916 pak Janáčka proslavila prakticky přes noc. Tento úspěch odstartoval více než desetileté vrcholné období Janáčkovy tvorby, ve kterém vznikla taková díla jako *Sinfonietta*, symfonická rapsodie *Taras Bulba*, dva smyčcové kvartety, *Glagolská mše* a dalších pět oper. Posledním dokončeným Janáčkovým dílem je opera *Z mrtvého domu*, kterou dopsal jen pár dní před svou smrtí. Zemřel v nemocnici v Ostravě na zápal plic, poté co promokl a prochladl v bouřce v srpnu 1928.

Leoš Janáček ve svém díle hojně vycházel z lidových písní a tradic (sbírka *Moravská lidová poezie v písních, Lašské tance* – po vzoru Dvořákových *Slovanských tanců...*). Jeho skladatelské počátky se nesly v duchu vrcholného romantismu a vlivu Antonína Dvořáka, ve svém zralém tvůrčím období (posledních zhruba 10 let) však dospěl k velmi svébytnému avantgardnímu projevu a tím se nesmazatelně zapsal do dějin nejen české, ale i světové hudby, nejvýrazněji jako skladatel operní (napsal jich celkem devět). Janáček vytvořil vlastní nápěvkovou teorii, kdy si zaznamenával nápěvky mluvy (rytmus a melodii lidského hlasu, ale i jiných zvuků, které slyšel kolem sebe) a tyto poznámky pak využíval při psaní svých skladeb. Dochovaný je dokonce zápis posledních slov jeho dcery Olgy, nebo

fotografie, jak stojí na útesech ve Velké Británii a zapisuje burácení moře. Rovněž napsal vlastní knihu o hudební teorii, ta se ovšem nikdy příliš nerozšířila. Pro Janáčkovu hudební mluvu jsou typické krátké útržkovité motivy, které se často opakují, doplňují a prolínají. Těmto figuracím je v jeho skladbách často dáván význam hlavního motivu. V souvislosti s touto technikou se mluví o pojmu „časovka“, jeho vysvětlení je však bohužel poněkud nejasné a sám skladatel o něm v různých souvislostech mluví různě.

2.1 Po zarostlém chodníčku

Jedná se o cyklus klavírních skladeb zkomponovaných v letech 1900–1911. Bezprostředním impulsem byla „objednávka“ ivančického učitele Emila Koláře, který „by byl rád vydal ve své sbírce pro harmonium nazvané „Slovanské melodie“ i příspěvek Janáčkův.“¹ Skladby byly tedy původně zamýšleny pro harmonium a takto bylo prvních několik částí cyklu i publikováno. Později byl cyklus rozšířen o další části a určen již pro klavír, konečná podoba první řady byla publikována v roce 1911.

„Pramen, z něhož vzešel náš cyklus, je bolest nad smrtí skladatelovy dcery Olgy, nad nepochopením, jež dílo Janáčkově provázelo, únava, jež i muže tak silného ve vzdoru vůči netečnému světu a tvrdému osudu přece jen přepadá, touha vydechnout na chvíli ve vzpomínkách na lepší časy dětství a mládí. Bolest, marný stesk po dávném štěstí, to jsou prameny, z nichž hudba Zarostlého chodníčku vyvěrá, a to jsou i jeho výrazové polohy.“²

Kompozice jsou založeny na moravských lidových motivech a první řada deseti skladeb nese programní názvy: *Naše večery, Lístek odvanutý, Pojd'te s námi!, Frýdecká panna Maria, Štěbetaly jak laštovičky, Nelze domluvit!, Dobrou noc!, Tak neskonalé úzko, V pláči, Sýček neodletěl*. Přestože definitivní podoba cyklu je svrchovaně klavírní záležitostí, původní verze pro harmonium přeci jen v něčem ovlivnila výslednou podobu a charakter díla. Je to zejména prostá a zpěvná melodie podložená jednoduchým doprovodem, jíž se podřizuje vše ostatní. Tento typ hudby sluší poněkud omezenému a „neohrabanému“ nástroji, jako je harmonium, nejlépe. V dramaticky vypjatých místech však už je slyšet čistě klavírní myšlení a způsob práce, někde svým charakterem směřující až k nástrojům bicím (tak, jak klavír vnímal třeba Bartók), nebo připodobňující klavír k cimbálu. Hlavním motivem cyklu, který se vine jako červená nit přes všech jeho deset částí, je úzkost; v prvních číslech pouze tušená, od poloviny cyklu však již jasně vyjádřená a stupňovaná až k jejímu odevzdání osudu v závěrečném čísle *Sýček neodletěl*. Cyklus tedy není stavěn na základě gradace dynamické či tempové, ale gradace obsahové, směrem k trpkému konci, v reálném Janáčkově životě reprezentovaném smrtí jeho jediné dcery Olgy.

¹ Ilja Hurník. „Po zarostlém chodníčku na koncertním pódiu“. *Disk*. 2004, č.7, s. 51

² Tamtéž, s. 51

Pravděpodobně ještě v roce 1911 pak byla připsána i druhá řada. Ta obsahuje pět skladeb, které jsou označeny pouze tempovým označením a jsou prokomponovanější a technicky složitější než skladby z první řady. Druhá řada však byla poprvé tiskem vydána až v roce 1942 a co do známosti a oblíbenosti řadě první nemůže konkurovat. V naší práci se budeme zabývat pouze první řadou, neboť do kytarové transkripce částí z druhého cyklu se zatím (pokud je nám známo) nikdo nepustil.

3. Problematika kytarových transkripcí a jejich významní tvůrci

„Umění transkripce je vzrušující cesta k přetvoření stávající hudby, vnesení dalších dimenzí do ní a obohacení původních skladatelových záměrů. Umění transkribovat může být definováno jako schopnost adaptovat určitou kompozici pro jiný nástroj, nástroje a instrumentální obsazení rozdílné od toho, pro které byla původně napsána, takovým způsobem, že její podstata a struktura zůstávají nezměněny.“³

Slovo „transkripce“ pochází z latinských slov „trans“ – přenést a „scribere“ – psát. Do češtiny lze tedy nejlépe přeložit jako „přepis“. Nejde však pouze o mechanický přepis, při vytváření transkripce je zásadní autorský přínos tvůrce, jenž takovou transkripci vytváří. Nabízí se vhodné přirovnání s překlady poezie z cizích jazyků. Při překladu básní nejde jen o pouhý překlad slov, ale zohledňovat je při takové práci třeba mnohem více aspektů – typický přízvuk jazyka původního i nového, rytmus, délku veršů, typ rýmu... Jde v podstatě o tvůrčí práci, při které autor překladu na základě myšlenek původního tvůrce vytváří dílo nové. Překlad může dílu ublížit, nebo naopak pomoci, nová podoba díla se může vyrovnat originálu, nebo jej dokonce překonat. V každém případě však původní dílo díky překonání jazykové bariéry zpřístupňuje novému čtenářskému okruhu a tím jej rozšiřuje.

Podnětů k vytvoření transkripce určitého hudebního díla můžeme obvykle nalézt hned několik najednou. Prvotní a zásadní je touha interpretů (v našem případě kytaristů) zahrát si na nástroj, který ovládají a důvěrně znají, skladby, jež se jim líbí a mají je rádi, ale zkomponovány jsou pro nástroj jiný. S tím souvisí druhý aspekt, totiž rozšíření stávajícího kytarového repertoáru. Přestože kytarová literatura je (zejména od devatenáctého století dále) poměrně obsáhlá, je nutné přiznat si fakt, že pro kytaru častěji komponovali hráči, virtuosní interpreti, nikoli však primárně skladatelé. Tvorba Fernanda Sora (1778 – 1839), Maura Giulianiho (1781 – 1829), Ferdinanda Carulliho (1770 – 1841), Dionisia Aguada (1784 – 1849) a mnoha dalších virtuosů-skladatelů zlatého věku kytary (tedy první poloviny 19. století) je velmi obsáhlá, avšak zdaleka nedosahuje kompozičních kvalit ani věhlasu největších velikánů hudby své doby, jako jsou Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), Franz Schubert (1797 – 1828) či Robert Schumann (1810 – 1856).

³ Miloslav Klaus. *Transkripce pro kytaru*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 1986. s.2

Dalším aspektem ovšem může být i touha hráče předvést svoje schopnosti, skvělou techniku, rychlé prsty, snaha dokázat sobě i svému okolí, že svede víc než ostatní. V tu chvíli do tvůrčího procesu vstupuje soutěživost a ego, což pro hudbu samotnou zpravidla není dobré. Takový upravovatelský počín pak může šokovat a ohromit, otázkou ale je, zda dokáže posluchače i potěšit, dojmout, zda se taková hudba nějakým způsobem dotkne jejich duše. Jistě je třeba pečlivě zvážit důvody, proč chceme určité dílo transkribovat, zda je pro úpravu a provedení na kytaru vhodné, zda jeho podstata zůstane zachována a zda je vůbec kytara, jakožto nástroj subtilního a intimního charakteru, schopna námi uvažovanou hudbu zvukově unést.

Mnohé historické příklady ukazují, že v dřívějších dobách bylo upravování a přejímání cizích skladeb či alespoň jejich témat běžnou praxí, nebyl kladen takový důraz na originalitu a jedinečnost nápadu jako dnes. Například Bachův *Koncert pro 4 klavíry a moll* je prakticky pouhou transkripcí Vivaldiho *Koncertu pro 4 housle h moll*. Mnohé další jeho skladby pak mají několik podob s různou instrumentací, např. známá *Fuga BWV 1001, resp. 1000* vznikla nejdřív jako součást *První houslové sonáty g moll*, poté byla přepsána zřejmě pro loutnu v tónině a moll a rovněž existuje ve verzi pro varhany, autorem všech těchto podob je Bach sám.

V kytarové literatuře první poloviny 19. století se objevuje velké množství nejrůznějších variací a fantasií na oblíbené melodie, často z populárních oper své doby. Takto vzniklo i šest *Rossinián op.119* Maura Giulianiho, což jsou skladby, jež variačním způsobem zpracovávají vždy několik témat z oper Gioacchina Rossiniho (1792 – 1868). Jednou z nejznámějších skladeb Fernanda Sora jsou *Variace na Mozartovo téma, op.9*. Giulio Regondi (1822 – 1872) je autorem variací na téma z opery Vincenza Belliniho (1801 – 1835) *Montekové a Kapuleti*, Johann Kaspar Mertz (1806 – 1856) vytvořil celkem 34 transkripcí či fantasií na známé opery různých skladatelů, mezi nejznámější patří šest fantasií na opery Giuseppe Verdiho (1813 – 1901).

Zásadní roli v oblasti kytarových transkripcí, ale i moderní techniky a teorie hry vůbec převzal v druhé polovině 19. století španělský kytarista, skladatel a pedagog Francisco Tárrega (1852 – 1909). Tárrega zásadním způsobem reformoval techniku hry na klasickou kytaru, počínaje držením nástroje, postavením rukou, různými novými typy úhozů až po inovativní a důmyslný přístup k tvorbě prstokladů. Vzhledem ke své plaché povaze přenesl Tárrega těžiště své práce a úsilí do oblasti

pedagogického působení a upřednostnil jej před světovou koncertní kariérou. Mezi jeho žáky patří velká jména kytarových dějin počátku 20. století, jakými byli Miguel Llobet (1878 – 1938), Emilio Pujol (1886 – 1980), Daniel Fortea (1878 – 1953) a další. Jako pedagog byl velmi obětavý, svým studentům psal na míru množství technických cvičení a etud, přednesů a rovněž velké množství úprav známých skladeb jiných autorů. „*Důležitou roli při návratu kytary na koncertní pódia přelomu 19. a 20. století sehrály úpravy skladeb velkých autorů minulosti i Tárregových současníků. Emancipovaly kytaru jako suverénní, rovnocenný nástroj a současně doplňovaly její, v té době nevelký, koncertní repertoár.*“⁴ Tárrega takovýmto způsobem upravil velké množství skladeb od Bacha, Chopina, Beethovena, Mendelssoona-Bartoldyho, Schumanna, Granadose či Albenize. Pouze zlomek jeho transkripcí byl vydán tiskem a nejrůznější kytaristé 20. století si je přisvojili a po drobnějších úpravách začali vydávat za vlastní.

Perličkou je, že Tárregova skladba *Gran Vals* se stala jednou z neznámějších skladeb současnosti. Její část použila společnost Nokia jako vyzvánění pro svoje mobilní telefony a je všeobecně rozšířená pod názvem *Nokia tune*.

Mezi další významné tvůrce transkripcí po Tárregovi lze zařadit jeho žáky M. Llobeta a E. Pujola, dále Andrése Segoviu (1893 – 1987), Johna W. Duarteho (1919 – 2004), Konrada Ragosnigga (1932 – 2018), Juliana Breama (*1933) či Davida Russella (*1953), u nás pak např. Milana Zelenku (*1939). V 80. letech 20. století pak debatu o kytarových transkripcích nebývalým způsobem rozvířil zjev Kazuhita Yamashity (*1961).

Kazuhito Yamashita je japonský kytarový virtuos s nebývale rozvinutou technikou hry. Dokáže hrát neuvěřitelně rychle a jen málokdo se mu dokáže (po technické stránce) vyrovnat, nebo alespoň přiblížit. Na počátku 80. let ohromil mezinárodní kytarovou obec svou nahrávkou vlastní transkripce kompletního klavírního cyklu Modesta Petroviče Mussorgského *Obrázky z výstavy*. Album tehdy bylo doplněné ještě transkripcí *Suity z Ptáka Ohniváka* od Igora Stravinského. Mnoho odborníků nechtělo věřit tomu, že nejde o „studiové triky“, ale o nesestříhanou a neupravovanou nahrávku sólové kytary, rozproudily se vášnivé diskuse a ty vedly mimo jiné k pozvání Yamashity na festival v Torontu v roce 1984, aby zde „*Kartinky*“

⁴ *Wikipedie* [online]. 2007 [cit. 30. 3. 2019]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Francisco_Tárrega

provedl živě. Z koncertu v Torontu existuje nahrávka volně přístupná na síti YouTube⁵. Program vystoupení byl složený z *Variací na Mozartovo téma op.9* od F. Sora, Bachovy *Ciacconny* a *3 Folios* od Toru Takemitsu, jež v první polovině doplnil ještě *Nocturnal after John Dowland op.70* Benjamina Brittena a ve druhé polovině výše zmiňované *Obrázky z výstavy* M.P.Mussorgského. Pavel Steidl se ptal českého kytaristy Vladimíra Mikulky, který byl tehdy přítomen na místě, jak na tento koncert vzpomíná a dle jeho slov ho Mikulka označil za jeden ze svých největších kytarových zážitků: „*Všichni stáli a křičeli, protože nevěděli, co se stalo.*“⁶

Další z velkých transkripcí z pera tohoto výjimečného umělce je *Symfonie č.9 „Z Nového světa“* Antonína Dvořáka. Počin na první pohled zdánlivě nereálný, jenž je kytarovou obcí přijímán velmi kontroverzně a jenž neustále vzbuzuje diskuse o tom, co všechno je možné na sólovou kytaru zahrát, co je vkusné a kde jsou limity nástroje, hráčů a techniky.

⁵ *YouTube* [online]. 2016. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=OwmljH41B1Q>

⁶ Rozhovor s Pavlem Steidlem, příloha této práce, s. 44

4. Po zarostlém chodníčku s kytarou

Klavírní cyklus Leoše Janáčka *Po zarostlém chodníčku* je vhodný k úpravě pro kytaru hned z několika důvodů. Je složený z drobných charakteristických kusů založených na lidových námětech, jejich faktura je často subtilní a křehká, a tudíž vhodná pro převod na struny kytary. Zároveň je cyklus ve své klavírní podobě velmi rozšířený a známý i mezi laickou veřejností, což z něj činí při koncertním provozování zajímavý, lákavý a vděčný prvek programu, který bývá publikem velmi dobře přijímán.

První úpravy cyklu *Po zarostlém chodníčku* nalezneme u Milana Zelenky v 80. letech. Jedná se o dvě části – *Sýček neodletěl* a *V pláči* upravené pro kytarové duo. Později došlo i k přepracování pro kytarové trio a doplnění o část *Naše večery*.⁷

Na Zelenkovu práci navázal na přelomu 80. a 90. let jeho žák Pavel Steidl, který upravil pro sólovou kytaru části *Sýček neodletěl*, *Dobrou noc!* a *Lístek odvanutý*. Později došlo k přepracování *Sýčka* pro kytarové duo a doplnění o část *V pláči*.

Úpravy Pavla Steidla nahrané na albu *A ty taky jdi do Ithaky!*⁸ pak byly impulzem dalším upravovatelům, zejména Martinu Schwarzovi (Guitar4mation) a Lorenzu Michellimu (SoloDuo). Martin Schwarz v této bakalářské práci zastupuje transkripce pro kytarové kvarteto celkem čtyřmi větami: *Naše večery*, *Frýdecká panna Maria*, *Štěbetaly jak laštovičky* a *Sýček neodletěl*. Jeho úpravy vznikly kolem roku 2014. Jedním z nejnovějších počinů je úprava kompletního cyklu 10 částí pro kytarové duo od Lorenza Michelliho (SoloDuo). Michelliho verze však v této práci zahrnuta není. Další existující verze je kompletní zpracování celého cyklu pro sólovou kytaru, pod níž jsou podepsáni Martin Bresnick a Dorothy Wagner a jež byl takto vydán v roce 2005 (Carl Fisher), ani toto vydání v naší práci nefiguruje. Stejně tak se pouze zmíníme o úpravě skladby *Sýček neodletěl*. od Vladislava Bláhy. Bláha tuto svou úpravu hrává na koncertech ve dvojici s transkripcí Janáčkovy poslední skladby *Čekám tě!*, kterou pro něj vytvořil Miloš Štědroň a Bláha ji pak lehce upravil.

⁷ Viz kapitola Milan Zelenka – kytarové duo a trio

⁸ Pavel Steidl: *A ty taky jdi do Ithaky!* [CD], William Recording, WR001, 2013

4.1 Milan Zelenka – kytarové duo a trio

Milan Zelenka je žijící legenda české kytarové školy, virtuóz a skladatel. Narodil se 4. června 1939 a v letošním roce oslaví své 80. narozeniny. Jeho ženou byla Jana Obrovská – významná skladatelská osobnost druhé poloviny dvacátého století. Tento český kytarista koncertoval v zemích celého světa, nahrál více než 12 desek, ať už sólových, s orchestrem, nebo v duu s Miloslavem Matouškem, či se svým synem Vilémem. Mnoho dalších nahrávek vzniklo pro rozhlas a nebyly nikdy publikovány. Milan Zelenka byl rovněž dlouholetým pedagogem na Pražské konzervatoři a později i na Akademii múzických umění v Praze. Mezi jeho žáky patřili například jazzový kytarista Rudolf Dašek, písničkářka Lenka Filipová, Lubomír Brabec či Pavel Steidl. Podobně jako Andrés Segovia i Milan Zelenka ovlivňoval podobu kytarové tvorby druhé poloviny dvacátého století, úzce spolupracoval s řadou skladatelů, jež mu věnovali své skladby, nebo jim je přímo pomáhal spoluvytvářet a upravovat. Premiéroval řadu významných děl, jako *Diario* Václava Kučery, většinu skladeb Jany Obrovské, *Sonátu* Lubora Barty a mnoho dalších.

Rozhovor s Milanem Zelenkou se odehrál 31. ledna 2019 v Praze. V jednom bodě se faktograficky neshoduje s odpověďmi Pavla Steidla, tento bod je diskutován v poznámce pod čarou. Části označené jako přímá řeč v této kapitole jsou citovány z tohoto rozhovoru, jeho kompletní přepis je přiložen v příloze, strany 29–34.

Jeho první transkripce Janáčka vznikla pro kytarové trio s Pavlem Steidlem a Miloslavem Matouškem a jednalo se o část *Naše večery*. Následovala dvě dueta – *Sýček neodletěl a V pláči*, která hrál nejprve s Ozrenem Mutakem a později se svým synem Vilémem Zelenkou.⁹ Žádné nahrávky těchto transkripcí však bohužel neexistují. Zelenka měl v plánu upravit více částí cyklu a uvádět jej jako komplet, ale k tomu i vzhledem k jeho zdravotnímu stavu již nedošlo. V současné době však uvažuje o obnovení práce na upravování dalších částí cyklu, takže výčet jeho transkripcí nemusí být konečný.

⁹ Pavel Steidl v rozhovoru uvádí, že první existující úpravy Milana Zelenky byla dvě dua – *Sýček neodletěl a V pláči*, která hrál Zelenka v duu s Lubomírem Brabcem již na začátku 80. let. Verze pro trio dle Steidla následovala později.

Jak sám Zelenka uvádí, Janáček je „*obrovská studnice neobyčejně nádherné muziky, která nikde na světě nevznikla, jediné z pera velkého mistra Leoše Janáčka. Tak jsem se dovolil poněkud se tam vplížit jenom a zkusit teda udělat transkripce z děl malých forem*“.

Jde tedy o projev Zelenkovy lásky a obdivu k Janáčkově hudbě a snahu přenést alespoň její malou část na nástroj jeho srdci blízký. Uvádí, že skladby z cyklu *Po zarostlém chodníčku* jsou psány velmi srozumitelně a díky tomu byly velmi příhodné ke zpracování pro dvě, respektive tři kytary, na rozdíl od jiných Janáčkových skladeb, jako jsou např. smyčcové kvartety, o orchestrálních kompozicích nemluvě. Uvádí, že upravování těchto skladeb mu šlo „*velmi samo, volně a jasně*“. Dokonce by se tyto skladby dle jeho názoru daly hrát i přímo z klavírní partitury.

Ve zvuku se snaží vyzdvihovat přednosti kytary a jejího specifického dynamického a barevného vyjádření, kromě obvyklých flažoletů a pizzicat však nevyužívá jiné speciální kytarové techniky a efekty.

V triu *V pláči* je použita skordatura nejnižší basové struny na velké C, kde se ozývá typicky janáčkovský ostinátní doprovod, který skladbě přináší neustálý pohyb a pulzaci. V duetech používá skordaturu basové struny E na D, v prvním případě z kompozičních důvodů, v druhém proto, aby se vyhnul přeladování mezi jednotlivými větami a zachoval tak jejich větší provázanost.

Co se zvukové a výrazové stránky týče, zastává Milan Zelenka názor, že některé části mohou vyznít na kytaru dokonce lépe než v klavírním originálu. Např. v části *V pláči* vyzdvihuje možnost citlivé práce s vibraty a celkovou měkkost kytarového zvuku, jež na klavíru není proveditelná.

Zelenka se snažil, pokud možno, vyhnout jakýmkoli zásahům do partitury. Nezbytné ovšem bylo přeložení některých hlasů do jiné oktávy z důvodu omezeného rozsahu kytary. V některých místech se objevuje i překládání hlasu mezi jednotlivými kytarami (pozn. jedná se o verze pro duo/trio).

Zelenka uvádí, že reakce publika na koncertech na tyto skladby byly vždy velmi pozitivní, jejich uvedení se pravidelně setkávalo s velkým úspěchem. Společně s ostatními upravovateli se v tomto bodě shodnou, že odezva publika pro ně byla vždy největším oceněním a ohodnocením jejich práce.

Milan Zelenka má na svém kontě vícero transkribovaných skladeb, mezi jeho největší počiny patří cyklus preludií z *Dobře temperovaného klavíru* J. S. Bacha. Mimo tuto práci úzce spolupracoval s mnoha českými skladateli a sám komponuje.

V otázce transkripcí obecně uvádí příklad španělského skladatele Isaaca Albenize (1860 – 1909). Byl to klavírista a jeho skladby jsou určeny právě tomuto nástroji, ale díky výrazným vlivům španělské lidové hudby se v nejrůznějších úpravách hrají na kytaru a mnoho jejich posluchačů ani netuší, že nejde o původní obsazení. *Cadiz*, *Granada* a zejména *Asturias* proslavila především kytarová úprava. Totéž se dá říct i o díle dalšího španěla, Enrique Granadose. Velmi populární v kytarových úpravách jsou například jeho *Valses poeticos*. Zelenka naopak vyjadřuje pochybnost o užití podobného přístupu například pro dílo Antonína Dvořáka.

O Kazuhito Yamashitovi a jeho úpravách uvádí toto: „*No, tak podívejte se, je to exot. Yamashita je exot. Tak je třeba ho brát. Génius, naprostý, protože to, co zahraje on, nezahraje nikdo. [...] Víte, to jsou takoví co odsuzují... Můžou na to mít názor, můžou. Ale že by udělali apriori rovnou „je to špatně“, tak to bych si netroufl.*“

4.2 Pavel Steidl – sólová kytara

Pavel Steidl je soudobý český kytarový virtuóz. Narodil se 24. června 1961 v Rakovníku. Na kytaru hraje od svých osmi let a jeho prvním učitelem byl jeho bratr. Studoval na Pražské konzervatoři u Milana Zelenky a Arnošta Sádlika a ve studiu kytary pokračoval na pražské Akademii múzických umění pod vedením Štěpána Raka. V roce 1982 získal první cenu na mezinárodní kytarové soutěži Radio France v Paříži a tento úspěch mu otevřel cestu na mezinárodní koncertní pódia. Vzhledem k tlaku tehdejšího komunistického režimu se rozhodl v roce 1987 emigrovat do Nizozemska, kde pak žil dalších 18 let. Po návratu do vlasti se usadil v malé vesnici na Křivoklátsku, aktivně koncertuje a vede masterclass na festivalech po celém světě. Od roku 2015 je rovněž pedagogem na pražské HAMU. Těžištěm jeho repertoáru jsou virtuosní skladby z období klasicismu a romantismu, ale velkou pozornost věnuje i české hudbě dvacátého století, zejména pak tvorbě Jany Obrovské. Jeho koncertní repertoár obsahuje rovněž vlastní kompozice, např. *A ty taky jdi do Ithaky*, nebo *Lambada pro Elišku*.

Rozhovor s Pavlem Steidlem se odehrál v Praze, 30. ledna 2019. Části označené jako přímá řeč v této kapitole jsou citovány právě z něj. Jeho kompletní přepis lze najít v příloze této práce, strany 35–45. Několik pasáží bylo z přepisu na výslovné přání dotazovaného vynecháno. Rovněž byla vynechána místa, která s naší prací nesouvisí. Tato jsou pak v přepisu náležitě označena [...].

Pavel Steidl je autorem transkripcí celkem čtyř částí cyklu a to konkrétně: *Sýček neodletěl*, *Dobrou noc!*, *Lístek odvanutý* a *V pláči*. První tři jsou určené pro sólovou kytaru, posledně jmenovaná spolu se *Sýčkem* existuje i ve verzi pro kytarové duo. Jak sám uvádí, jeho vzorem byly úpravy Milana Zelenky pro dvě kytary (viz kapitola Milan Zelenka), které koncertně uváděl Zelenka v duu s Lubomírem Brabcem, později s Ozrenem Mutakem. Sám Steidl pak krátce účinkoval v triu s Milanem Zelenkou a Miloslavem Matouškem a v této sestavě rovněž prováděli Zelenkovy úpravy Janáčka.

Impuls k práci na vlastních transkripcích přišel při pobytu v nizozemském exilu. Kromě výše zmiňované inspirace Milanem Zelenkou sehrály roli další vlivy, jejich společným jmenovatelem byl stesk po domově. Konkrétní impulsy pak uvádí dva.

Za první shlédnutí filmu Philipa Kaufmanna *Nesnesitelná lehkost bytí* (podle Milana Kundery), ve kterém jsou coby filmová hudba použity skladby Leoše Janáčka (tento film byl v Česku ve své době zakázán) a za druhé návštěva koncertu dechového okteta Nederlandse blaasensemble, které vytvořilo koncertní projekt se zpěvačkou Ivou Bittovou a jejich společný koncert byl zahájen úpravou skladby *Dobrou noc!* V tomto období vnitřního vlasteneckého vzmachu začal Steidl kromě Janáčka upravovat také skladby českého loutníky Jana Antonína Losyho (1650 – 1721). Velký vliv na jeho práci a výslednou podobu jeho transkripcí mělo rovněž seznámení s úpravou celého cyklu pro smyčcové kvarteto od Jarmila Burghausera.

V otázce technických problémů při transkribování z klavírního originálu zdůrazňuje Steidl důležitost správného výběru tóniny. „Protože kytara prostě musí pořád rezonovat. A jakmile se objeví ten zvuk suchý, tak to přestane mít tu váhu.“ Z tohoto důvodu ve svých úpravách hojně experimentuje s použitím skordatury, konkrétně v části *Sýček neodletěl* užívá basovou strunu E přeladěnou o půl tónu výš na F, hlavní téma se pak objevuje v tónině F dur s basovou prázdnou strunou. V části *Dobrou noc!* je pak předepsána běžně užívaná skordatura basového E o celý tón dolů na D a struny G o půl tónu níž na Fis. Tím, že tóninu posunul o sekundu nahoru a podladil bas, získal větší prostor mezi basem a vrchními hlasy. Sám ale uvádí, že v některých místech by ocenil možnost užití ještě hlubšího basu, např. na vícestrunné kytáře (viz podkapitola věnovaná Martinu Schwarzovi).

Jako další technický problém, který se týká spíše interpretace, uvádí Steidl nutnost citlivé práce s artikulací. Např. celou částí *Dobrou noc!* prochází ostinátní čtyřtónová figura, kterou je třeba artikulovat staccatovaně, ale nad ní se vine melodie, jež musí být naopak plynulá, hladká a zpěvná. Na sólové kytáře je správná realizace této artikulace velmi obtížná, hráč musí svou pozornost rozdělit na dvě zcela protikladné techniky a ty spojit v jediný funkční celek.

Při transkribování se rovněž potýkal s harmonií – na sólové kytáře není možné zahrát všechny tóny, jež jsou předepsány pro klavír, a tak je třeba velmi pečlivě vážit, kterou notu lze vypustit, kterou přeložit do jiné polohy a podobně. „Myslím, že nejtěžší na tom je zůstat pořád ve styku s tím svým citem pro nástroj a nechtít dělat snad něco lepšího, než je to piano, ale ukázat jenom tu hudbu z jiného pohledu, z jiného úhlu.“

K otázce rozdílné zvukovosti Steidl uvádí, že se nikdy nesnaží přibližovat zvuku klavíru, imitovat jej. Naopak, při své interpretaci se snaží vyzdvihovat specifické vlastnosti kytary, jako je práce s barevnými rejstříky, modulace tónu a jeho intimita. Podle něj stojí kytara někde mezi lidským hlasem a harmonickým nástrojem a z této pozice se snaží pro svou interpretaci vytěžit maximum. Z těchto důvodů ani není příznivcem moderních konstrukcí kytary, které pomocí nových technologií dosahují výrazně hlasitějšího zvuku, ale za cenu ztráty oné intimity a melancholičnosti a sám dává přednost nástrojům klasické konstrukce i skutečně musejním kouskům (např. Francisco Simplicio, rok výroby 1926). V této souvislosti cituje Frescobaldiho (ve volném překladu): „*Víc se mě dotkne to, co mě dojme než to, co mě ohromí.*“

Pavel Steidl je znám hojným užíváním nejrůznějších speciálních kytarových efektů a technik, ať už ve svých vlastních kompozicích, nebo třeba ve skladbách Nicola Paganiniho, jež často interpretuje. Ve svých transkripcích Janáčka však žádné takové efekty nepoužívá, snad s výjimkou flažoletů a pizzicat, jež ale považuje za tradiční kytarový zvuk, nikoli za speciální efekt. Odvolává se na klavíristu Glenu Goulda, který hudbu rozděluje na tu, která vychází z hudby samotné (jako jsou skladby Bacha či Mozarta) a tu, která vychází z nástroje (jako např. Paganiniho či Lisztovy kompozice). V druhém typu je možné, a dokonce velmi žádoucí, použít mnohem víc vlastní fantasie a invence, víc si hrát se zvukem, barvami a vtipem. První typ hudby by byl tímto interpretačním přístupem znehodnocen. Janáčka Steidl řadí mezi typ absolutní hudby vycházející z ní samotné.

Při srovnání klavírního originálu a transkripce pro sólovou kytaru po zvukové stránce samozřejmě najdeme velké rozdíly. Klavír má oproti kytaře výhodu výrazně většího zvuku a tento „hendikep“ se Steidl snaží kompenzovat užitím větší škály barev, vkusným použitím vibrata a precizní artikulací, kdy rozdíl ve zvukovosti lze vytvořit i tím, že tóny necháme přeznívat, budeme hrát *legatissimo*, nebo naopak artikulovat krátce. Celkově označuje zvuk kytary za intimnější a melancholičtější než klavírní. V otázce vyznění skladby po výrazové stránce ale dochází k přesvědčení, že se od klavírního originálu příliš neliší. „*Muzikant s muzikantem se asi shodne o tom, kde dát akcent, kde nedat akcent, jak udělat dynamiku.*“

Zásahy do původní partitury se kromě změny tóniny omezily zejména na ubírání not v místech s bohatou harmonií, a to z technických důvodů. Tento zásah se však nikdy netýká not melodických. Výjimečně pak Steidl přistupuje k přeložení melodického hlasu do jiné oktávy. V těchto případech vychází, jak sám uvádí, ze svého citu a hudebního přesvědčení, snaží se vyvarovat monotónnosti a vytvořit barevnější a bohatší výsledek. „*Kytara, když je monotónní, je to hrůza hrůzoucí.*“

Steidl svoje úpravy Janáčka pravidelně zařazuje na koncerty, kde vzbuzují velkou pozornost a velmi pozitivní ohlas. „*Když jsem hrál Good night!, nebo jak oni tomu říkají Buena Noce! v Mexiku, krásné dámy plakaly.*“ O tom svědčí i zájem pořadatelů, kteří často přímo požadují uvedení těchto skladeb v programu. Při sestavování programu je (podobně jako na svém albu *A ty taky jdi do Ithaky!*) často zařazuje spolu se skladbami Jany Obrovské a svými vlastními kompozicemi. Ty nezdárcu obsahují odkazy právě na Janu Obrovskou a spolu s Janáčkem tvoří komponovaný blok české hudby dvacátého století.

Kromě částí Janáčkovy cyklu *Po zarostlém chodníčku* má Pavel Steidl na svém kontě i další transkripce: nejrůznější barokní sonáty psané pro piano/cembalo a housle, loutnové skladby Jana Antonína Losyho a rovněž *Sonátu D dur pro housle a klavír* od Franze Schuberta. Zde je i blízká souvislost, neboť je známo, že Schubert na kytaru hrál a tento vliv kytary se promítal i do jeho komponování.

V otázce kytarových transkripcí obecně se vrací k Franciscu Tárregovi, který je autorem desítek takových prací. V tehdejší době bylo upravování nejrůznějších skladeb pro kytaru běžnou praxí. Vycházelo z velké části z poptávky, kdy si často amatérští muzikanti toužili zahrát oblíbené skladby, které slyšali na koncertech. Tato praxe má ale mnohem hlubší kořeny – u kytaristů a skladatelů v 19. století, jako byli Napoleon Coste, Fernando Carulli či Johann Kaspar Mertz nalezneme velké množství nejrůznějších fantasií a variací na populární operní melodie (viz kapitola Problematika kytarových transkripcí a jejich významní tvůrci).

4.3 Martin Schwarz – kytarové kvarteto (Guitar4mation)

Martin Schwarz pochází z Rakouska. Kytaru vystudoval na Hudební akademii ve Vídni u prof. Waltera Würdingera a Luciana Continiho. Absolvoval nejrůznější mistrovské kurzy u kytaristů z celého světa, nejvíc jej však ovlivnil britský kytarový virtuos David Russel. Je zakládajícím členem kytarového kvarteta Guitar4mation, se kterým nahrál již čtyři CD. Zároveň je autorem většiny úprav a aranží pro toto komorní těleso. V roce 2015 byl jmenován profesorem na Univerzitě Antona Brucknera v Linzi (Rakousko).

Rozhovor byl veden písemnou formou 18. ledna 2019 v anglickém jazyce. Otázky i následné odpovědi byly volně přeloženy autorem této práce. Části označené jako přímá řeč v této kapitole jsou citovány právě z tohoto rozhovoru. Jeho kompletní přepis v anglickém jazyce je přiložen v příloze této práce na stranách 46–49.

Martin Schwarz je autorem transkripcí čtyř částí cyklu *Po zarostlém chodníčku* a to konkrétně: *Naše večery*, *Frýdecká panna Maria*, *Štěbetaly jak laštovičky* a *Sýček neodletěl*. Úpravy jsou určeny pro kytarové kvarteto, konkrétně pro uskupení Guitar4mation, ve kterém kromě Martina Schwarze účinkují ještě Michal Nagy (PL), Petr Saidl (CZ) a Martin Wesely (A). Zvláštností je, že v tomto kvartetu dva hráči hrají na běžné šestistrunné kytary a dva na kytary osmistrunné, s přidanými basy. Tyto rozšířené možnosti rozsahu jsou proto logicky reflektovány i v úpravách, které toto těleso interpretuje. Sedmá struna je standardně naladěna na H a osmá na G, nebo Fis, ve *Frýdecké panně Marii* dokonce na hluboké D, o oktávu níž, než šestá struna. Aranže jsou zhruba čtyři roky staré. Martin Schwarz se pokusil upravit i další části, ale nakonec se rozhodl je do celku, který Guitar4mation provádí, nezařadit.

Vlivů, které jej vedly k práci na transkripcích Janáčka uvádí Schwarz více. V první řadě impresionistickou atmosféru, mystický aspekt hudby a unikátnost Janáčkovy harmonického a strukturního myšlení. Dalším rozhodujícím aspektem pak byla relativně snadná převoditelnost originální klavírní podoby na struny kytary. V neposlední řadě jej pak ovlivnilo seznámení se s nahrávkou klavíristy Andrase Schiffa.

Konkrétní části k úpravě byly vybrány velmi pečlivě. Jedním z hlavních rozhodovacích parametrů byla faktura jednotlivých částí. Některé části mají subtilní fakturu založenou pouze na několika tónech, a z toho důvodu nejsou příliš vhodné k interpretaci v kytarovém kvartetu. Některé části mají příliš velký rozsah a jiné jsou svým charakterem vyloženě sólistické, a proto ne zcela vhodné k úpravě pro komorní těleso. *Naše večery* Schwarz vnímá jako důležitý vstupní díl celého cyklu a chtěl jej proto ponechat i ve svém výběru. *Štěbetaly jak laštovičky* je jediná rychlá věta ve výběru a byla důležitá z hlediska dramaturgické výstavby celku těchto čtyř částí pro účely koncertního uvádění. *Frýdecká panna Maria* svou „krásou a neuvěřitelnou hloubkou“ Schwarze uchvátila natolik, že o jejím zařazení neměl od samého počátku pochybnosti. Při zpracování této věty dlouze přemýšlel o vhodné tónině, až nakonec přišel s řešením v podobě skordatury osmé struny na hluboké D ve čtvrté kytáře. Čtveřici částí uzavírá, stejně jako v původní podobě klavírního cyklu, *Sýček neodletěl*. Schwarz při tvorbě své úpravy znal podobu, jakou této větě vtiskl Pavel Steidl, snažil se však více využít potenciálu komorního tělesa, zejména překládáním melodií mezi jednotlivými kytarami.

Při upravování se potýkal zejména s problémy s laděním. Kontra D je daleko pod standardním rozsahem, dokonce i v případě použití osmistrunné kytary, a proto je velice těžké udržet tento tón správně naladěný. Dále řešil otázku zdvojování jednotlivých tónů v harmonii (což je problém přesně opačný, než při upravování pro sólovou kytaru) a hladinu dynamiky doprovodných hlasů tak, aby byla zachována srozumitelnost melodie, a přitom nebylo třeba jít do forzírovaného tónu. Proto je mnoho částí hráno v pianu, či pianissimu. Některá místa, zejména pak složitější rytmy v rychlé větě *Štěbetaly jak laštovičky*, jsou rovněž obtížná na souhru.

V jeho úpravách se vyskytují pizzicata, různé druhy flažoletů, vibrat a barevných rejstříků, tedy opět pouze obvyklé kytarové techniky.

Otázkou vhodných tónin se Schwarz zabýval poměrně detailně. Jednotlivé části jsou přeloženy do jiných než původních tónin, a i jejich vzájemný poměr je jiný než v originále. Uvádí, že při transponování z klavírních originálů a snaze zachovat původní tóninu zní kytara buď příliš ostře a úzce, nebo, po přeložení o oktávu níže, zase příliš temně a dunivě. Při transkribování proto obvykle transponuje tóninu o kvintu, kvartu, či tercii níž oproti originálu. V této poloze pak kytara zní přirozeně.

Guitar4mation jeho úpravy Janáčka poslední tři roky pravidelně zařazuje na programy koncertů a plánuje je rovněž nahrát na album. Publikum na koncertech zpravidla reaguje velmi pozitivně. Jak Schwarz uvádí: *„Lidé jsou ohromeni při poslechu takového druhu hudby hraného na kytaru. Na kytarových koncertech jde o velmi netradiční věc.“*

5. Závěr

V této bakalářské práci jsme pojednali o současném pohledu kytaristů–interpretů na problematiku kytarových transkripcí, rozebrali historický kontext a tradici takového typu práce. Na příkladu skladeb z Janáčkova klavírního cyklu *Po zarostlém chodníčku* jsme pak rozebrali konkrétní technické a aranžérské problémy, s nimiž je třeba se vyrovnat při vytváření kytarových adaptací skladeb určených původně pro jiné nástroje (v našem případě klavír). Provedli jsme rozhovory s autory kytarových úprav, Milanem Zelenkou, Pavlem Steidlem a Martinem Schwarzem. Výtahy z rozhovorů s nimi jsou přímou součástí této práce, kompletní přepisy rozhovorů jsou pak připojeny v přílohách.

Naše práce ukazuje, že kytarové transkripce jsou vedle původních kytarových skladeb významnou součástí kytarového repertoáru. Objevují a objevovaly se napříč celou historií nástroje, od první zlaté éry kytary na počátku 19. století až do současnosti. Jde o živoucí tvůrčí proces, který obohacuje kytarový repertoár, ale rovněž posouvá technické a výrazové možnosti nástroje a staví před interprety nové hudební výzvy.

6. Použité zdroje a literatura

Notové materiály

JANÁČEK, Leoš: *Po zarostlém chodníčku: drobné skladby pro klavír* [partitura]. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1947, 56 s.

JANÁČEK, Leoš; SCHWARZ Martin: *Po zarostlém chodníčku* (výběr) - *Naše večery, Frýdecká panna Maria, Štěbetaly jak laštovičky, Sýček neodletěl*. [partitura]. Soukromý archiv Martina Schwarze

JANÁČEK, Leoš; STEIDL Pavel: *Po zarostlém chodníčku* (výběr) - *Sýček neodletěl, Dobrou noc!, Lístek odvanutý, V pláči* [partitura]. Soukromý archiv Pavla Steidla

Zvukové nahrávky

JANÁČEK, Leoš: *On an overgrown path* [CD], Praha: Supraphon 1990 (hraje Rudolf Firkušný)

STEIDL Pavel: *A ty taky jdi do lthaky!* [CD], William Recording, WR001, 2013

YAMASHITA, Kazuhito: *Kazuhito Yamashita in Toronto (1984) Full Concert: Part 3 "Pictures at an Exhibition"* [online]. *YouTube.com*. 2016. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=OwmljH41B1Q> [cit. 20. 4. 2019]

Literatura

HURNÍK, Ilja. „Po zarostlém chodníčku na koncertním pódiu“. *Disk*. 2004, č.7, s. 44–64

KLAUS, Miloslav: *Transkripce pro kytaru*, Praha: HAMU [diplomová práce], 27 s.

VOGEL, Jaroslav: *Leoš Janáček*, druhé vydání, Praha: Academia, 1997, 409 s.

Internetové zdroje

KYTAROVÝ FESTIVAL MIKULOV [online]. Dostupné z:

<http://www.gfmikulov.com/cs/2016/umelci/> [cit. 17. 3. 2019]

PAVELSTEIDL.COM [online]. Dostupné z: <http://www.pavelsteidl.com/indexcz.html> [cit. 15. 3. 2019]

WIKIPEDIE [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Francisco_Tárrega [cit. 30. 3. 2019].

WIKIPEDIE [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Leoš_Janáček [cit. 12. 3. 2019]

WIKIPEDIE [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Milan_Zelenka [cit. 16. 3. 2019].

7. Přílohy

7.1 Přepis rozhovoru s Milanem Zelenkou

Dobrý den, pane profesore. Jste autorem kytarových transkripcí několika částí klavírního cyklu Leoše Janáčka *Po zarostlém chodníčku*. Úvodem se zeptám, kolik částí jste upravil, které to jsou, kdy tyto transkripce vznikly a pro kolik hráčů jsou tyto přepisy určeny (sólo, duo, trio, kvartet...).

Začneme takto. Tak vůbec první transkripce vznikla pro trio. Pro velmi zajímavé trio, které se skládalo z Pavla Steidla, Miloslava Matouška a mne. Neexistovalo dlouho, nicméně skladba, která vznikla, od Janáčka, se jmenovala *Naše večery*. A zněla báječně. Měla ovšem velice zajímavé rozpětí, protože poslední struna na kytáře byla přeladěna na céčko (pozn. autora – velké C), kde se vlastně ozýval neustále takový, pro Janáčka dost typický, ostinátní doprovod. On to má velmi často, že imituje rytmickou figuru, většinou v basu (ta-ty-ty-ta). To je neustálý pohyb, neustálá pulzace, která se tam objevuje. Tak to byla první kompozice. A druhá potom byla ta dvě dueta, která jsme mnohokrát hráli na koncertech. Takhle, začal jsem je vlastně hrát nejdřív s Ozrenem Mutakem, potom později se svým synem, trochu jsem to ještě vylepšil. A to je *Sýček neodletěl* a *V pláči*. A to jsou dua, teda dua, to jsou skladby neobyčejně krásné, jak známo, a znějí naprosto báječně.

A ta první transkripce teda vznikla v kterém roce, nebo kdy zhruba?

No, dejme tomu, to už je dobrých pětadvacet let.

Studoval u vás ještě Pavel Steidl?

No, už ne, už dávno. Potom byl venku. (Pozn. v exilu)

Co vás přivedlo na myšlenku upravit Janáčkovy skladby pro kytaru?

Podívejte se, to se musí začít trochu z jiného úhlu, celá tahle záležitost. Musíte znát *Glagolskou mši*, musíte znát *Sinfoniettu*, musíte znát *Tarase Bulbu*, musíte znát klavírní skladby, nejenom *Po zarostlém chodníčku*, *Cellovou sonátu*, a tak dál, a tak dál. Protože to je obrovská studnice neobyčejně nádherné muziky, která nikde na světě nevznikla, jediné z pera

velkého mistra Leoše Janáčka. Tak jsem se dovolil poněkud se tam vplížit jenom a zkusit teda udělat transkripci z děl malých forem. Což je samozřejmě, řekl bych, jediný možný. Asi těžko bych mohl dělat větu z kvartetu, nebo něco jiného, že jo. *Listy důvěrné* bych asi těžko nějakým způsobem přepisoval, protože to je velmi komplikovaná hudba, ale musím říct, na poslech nádherná.

Podle čeho jste si vybral části k úpravě?

Podívejte se, já jsem měl v úmyslu pokračovat v tom a udělat toho daleko víc. Protože ty skladbičky jsou napsány, v tomhle cyklu, velmi srozumitelně a dají se, zejména pro dvě kytary, dají se velice krásně spojovat. A už k tomu teda nedošlo. Tak, víceméně si myslím, že mě inspirovala ta určitá srozumitelnost.

Potýkal jste se při transkribování s nějakými obtížemi, technickými překážkami, limity nástroje?

Ne, naprosto ne. Šlo mi to velmi samo, volně a velmi jasně. Takže na první pohled musím říct, bez jakýchkoliv... Dalo by se to dokonce hrát „vem si part – vem si part – já budu hrát bas, ty hraj vršek“, dokonce z partesu, jak je psáno. Je vám známo, že ty skladby nejsou napsány pro klavír?

Vím, že úplně první verze byla pro harmonium.

Ano, výborně. Tak je to správně.

Ale potom vlastně, když to Janáček vydával už jako komplet, tak už tehdy to myslel pro klavír.

Je to tak. A máte představu nějakého našeho interpreta, který to hrál?

Já vím, že skvěle to hrál Rudolf Firkušný [...]

Snažil jste se přiblížit zvuku klavíru, imitovat jej, nebo naopak vyzdvihnout zvukové vlastnosti a přednosti kytary?

Jo tak tohle je věc, kterou mi můžete dát třeba u Bacha, u staré muziky, co s tím, že jo. Tak tady, v tomto případě jsem se vůbec nesnažil napodobit zvuk klavíru, protože to ani nejde. No ono by to určitě možná šlo, ale abych

byl konkrétní teda – ne, snažil jsem se spíš využít těch krás kytarového zvuku. Čili, mohlo se to dostat i do jiné podoby, mohlo.

Používáte nějaké speciální kytarové techniky a efekty?

No, tak kromě flažoletů, pizzicat... nic extra. Rozhodně ne nějaká rakovská rasgueada, to se tam moc nehodí.

Ponechal jste skladby v originálních tóninách, nebo jste je transponoval? Z jakého důvodu?

Ne... ale teď nevím, jestli tyhle dvě jsou transponované... Tam bych si dovil říct, že lze udělat transpozici podle obtížnosti. Když by to bylo, dejme tomu, v es-moll, tak rozhodně to dám do e-moll. Teď si nejsem jist, možná že tohle jsou originály. Nejsem si jist.

O použití skordatury už jste mluvil, ten bas na C (pozn. v triu *Naše večery*). Bylo to ještě v jiných případech?

Bylo, v obou případech, těchhle, i když to nemá logiku. Protože tuším, že to tam je v cis moll, ta jedna skladbička, čili tam je E jaksi základ a mám tam D. Původně v té první je D. A už jsem nechtěl přeladovat, tak jsem to udělal tak jako do šikovna, že jsem ji tam nechal. Čili ano, používám skordaturu.

Říkal jste teda, že zejména ta dua jste hráli na koncertech hodně.

Ano, na každém.

A nahráli jste je i na album? Existuje nějaká nahrávka?

Ne, to je právě škoda. Neexistuje. Je to veliká škoda, protože to všecko bylo v plánu udělat, jako komplet, ale už jsem se bohužel dostal zdravotně do situace, kdy jsem to nemohl udělat. Je to škoda.

Jsou náročné na interpretaci, nebo naopak, lidově řečeno, „jdou dobře do ruky“?

Nejsou, řekl bych, že to jde dobře do ruky. Ale kdo není hudebník, tak ať od toho radši uteče a jde pryč!

Takže v podstatě ne technicky, ale hudebně.

Velmi, velmi.

Když srovnáte klavírní originál a svoje transkripce po zvukové a výrazové stránce, shledáváte v nich zásadní rozdíly? Změnil se jejich charakter a vyznění?

No, to už jsme si tak trošičku řekli. Ale já bych si dokonce troufnul tvrdit, že některé mohou vyznít líp. Dokonce si říkám, kdyby ten Janáček, copak by asi řekl? Protože třeba to *V pláči* [zpěv], tam je ta citlivost těch vibrát, ta měkkost! To na to piano nedokáže. I když Firkušný byl velký maestro a dokázal nádherné věci. Ano, ano, samozřejmě. Ten ten nástroj dovedl proměnit, no, jak to potřeboval. No, myslím si, že rozhodně, rozhodně neutrpěly ty skladby. Rozhodně neutrpěly.

Zasahoval jste výrazněji do Janáčkovy partitury? Měnil jste některé noty, přidával, či ubíral je? Překládal jste melodie, nebo jednotlivé tóny do jiných oktáv?

Ne, ne, ne, absolutně.

Takže jste neměnil noty, nepřidával?

Ježíš, chraň bůh!

A třeba překládání melodie do jiných oktáv?

To ano, to jo.

Vlastně z důvodu, aby to odpovídalo rozsahu kytary?

Ano, ano. To jsem dělal. A překládal jsem samozřejmě i vedoucí hlas z jedné kytary do druhé, aby se vystřídal.

Konzultoval jste svoji práci s někým?

Absolutně ne. Neměl jsem s kým.

Dostal jste na svoji práci nějakou odezvu, zpětnou vazbu?

Určitě ano. Mě stačilo to, jak se to líbilo.

Takže odezva na koncertech?

Ano, veliká! Bylo to kvitováno s velikým úspěchem.

V podstatě to stejné říkal i Pavel Steidl.

No jo, to je ono. No jistě, tam se to předvede nejlíp, jak to vypadá a jestli to zabere. Ale to máte jako s každou skladbou. Když hraju soudobku, tak jsem taky plný očekávání, jestli s tím vůbec na to pódium vylézt. A když se vidí odezva, tak se to dá hrát.

Pustil byste se dnes znovu do podobné práce? A udělal byste něco jinak?

No, to, co mám hotové asi už bych jinak nedělal. Ale možná, že ještě začnu pracovat na dalších. To se uvidí. Já jsem schopný teď už dělat normálně, ale uvidím. Mám teďka jiné myšlenky, jiné nápady. Už jsem se taky dostal ke hře, chvála bohu. Trošičku to trvalo, ale přeci jen se to dostalo zase do snesitelných podob. (Pozn. po vážných zdravotních problémech)

Zpracoval jste takovýmto způsobem více skladeb, od jiných autorů? Pokud ano, o jaké skladby se jednalo a pro jaký nástroj byly původně psány?

Ano, samozřejmě. Různé věci. Tak samozřejmě pokud znáte třeba můj svazek Johann Sebastian Bach? To je *Temperovaný klavír*, preludia. To je divné, že to neznáte. To jsou nádherně udělané skladby. [odmlka] Ano, *Ciaccona* a před tím jsou ta preludia. [odmlka] A to jsou vlastně moje transkripce všechno. Kromě té *Ciaccony*.

A zaměřoval jste se takhle víc na tu starou muziku, nebo třeba i nějaké skladby z romantismu?

Podívejte se, pokud budeme brát všechno, co jsem hrál z klavírních „štybů“, tak toho bylo třeba na desítky. Protože to byly všechny písně. Přišla zpěvačka a přinesla noty. Tak já jsem to nemohl přepsat, já jsem to hrál z toho. Všecko jsem hrál, co šlo. Jenom minimum jsem si někdy přepsal. Jinak jsem to hrál z toho. Tak tomu se taky dá říct transkripce. Ale samozřejmě mám i [odmlka] ale ten autor mi vypadl. To je sonáta, krásná česká sonáta pro housle a basso continuo. Tak tu jsem taky upravil. A takových věcí bych si vzpomněl, akorát na to teďka nejsem nacentrovaný, abych si na to rychle vzpomněl, víte? Bylo toho hodně. Dřív jsem toho dělal opravdu hodně těchhle věcí.

Jak se díváte obecně na problematiku kytarových transkripcí? Není zásah do autorem zamýšlené instrumentace na škodu? Proč vůbec přepisovat skladby jiných nástrojů pro kytaru?

Ale jo, dobře. Vezměte si třeba Albeniz. Proč se o tom zmiňuju? Protože Albeniz byl typický klavírní skladatel, sám klavírní virtuoz. Ty skladby jsou psané dokonale klavírně. Samozřejmě teďka vzniklo mnoho úprav, mnoho a různých poloh, v různých tóninách. No, a tak teďka jde o to, co je dobrý, po čem šáhnout, co využít, a tak dál. Ale říkám jedno, třeba taková *Cadiz*, nebo ta *Granada*, to jsou kusy, které se spíš dostaly mezi veřejnost díky kytáře. To je třeba zdůraznit. A možná, nebo troufnu si říct, že jsou přijatelnější a poslechem kvalitnější, když se zahrají mistrovsky na kytaru. [odmlka] Granados totéž. Viděl jste Granadosovy úpravy? Já tady mám samozřejmě svazky, čili já nemluvím jen tak z plkání, to jsem nikdy neměl ve zvyku. To jsou krystalické, brilantní, virtuosní kusy, co napsal Granados. Taky veliký pianista.

Od Granadose jsou i ty valčíky, *Valses poeticos*.

No samozřejmě. No tak ty jsou zase, řekl bych, psané lidsky, pro nás. To není tak složité. A krásné je to na dvě kytary, opět. To zní překrásně. To se obsáhne všechno, co tam je. Já jsem to dělal z piana tyhle valčíky. A zní to krásně, opravdu krásně. Tak vidíte, to se dostáváme k tomu, že i... To je ono! Když já jsem si upravil *Granadu* sám, *Cadiz* sám. Teď přemýšlím... Zajímavé je, že třeba Dvořák, kdybychom měli upravovat Dvořáka, tak tam by to šlo hodně těžko, hodně moc těžko.

Co říkáte na transkripce pro sólovou kytaru, které vytvořil Kazuhito Yamashita – Mussorgského *Obrázky z výstavy*, Stravinského *Suita z Ptáka Ohniváka*, Dvořákova *Novosvětská symfonie*...?

No jo, tohle. Za prvé je to náš kamarád, velký. Ten tady baštil kačenu a manželka se mohla zbláznit, jak vařila. No, tak podívejte se, je to exot. Yamashita je exot. Tak je třeba ho brát. Génus, naprostý, protože to, co zahraje on, nezahraje nikdo. [odmlka] To je neskutečné. On dělá takhle (pozn. tremolo ukazováčkem) a tady těma prstama dělá další tremola, tady dělá takhle, ještě by něco zahrál hlavou... To je maestro, maestro! No to víte,

tak teďka je tam jenom malinkatý ale. A to si nikdo netroufne říct, kdo je rozumný. A tak s tím Dvořákem, tam je to ALE třeba.

Právě, vím že tyhle úpravy spousta lidí vyloženě odsuzuje.

No, tak ať to zkusí sami. Víte, to jsou takoví, co odsuzují... Můžou na to mít názor, můžou. Ale že by udělali apriori rovnou „je to špatně“, tak to bych si netroufl.

Skladatelé, kteří nehrají na kytaru pro ni často odmítají psát s odůvodněním, že neznají možnosti nástroje a nedokáží určit, co je možné zahrát a co nikoliv. Souhlasíte s tím, že pro kytaru mohou psát pouze kytaristé?

Není to pravda. Můžu vám vyjmenovat teďka nejmíň pět lidí hnedka za sebou, kteří vůbec neměli o kytaru páru. Ale potřebovali jenom malou pomoc. Tak jedním z nich je třeba Lubor Bárta. To byl můj velký kamarád. A dopadlo to tak daleko, že kromě toho, že napsal několik velkých kusů pro kytaru, tak dokonce psal i etudy. Ty etudy existují, jsou vydány, ale holt distribuce a nezájem obce kytarových pedagogů... Prostě se nehrají. To je velká škoda. Tak to je jeden z nich. On mě sice vždycky zavolal „Prosím tě, jde tohleto?“ A já jsem říkal „tohle jde“. A pak jsem k němu přišel druhý den a říkám „cos to tady napsal za blbost?“. „Vždyť jsi mi říkal, že to jde!“ „No jo, ono to jde, ale to bys nesměl mít ten akord před tím.“ Takže takový chyby se samozřejmě dopouští. To je jeden, třeba Bárta. Kučera Václav, *Diario*, *Novely*. Neuměl nic!

A přitom třeba v *Diariu* je spousta vyloženě efektů, specifických věcí.

Ano! Moje hrady! Tady jsem byl nápomocen, u těch lidí. Rainer Karel, nikdo to nezná – *Sujets*, což znamená náměty, vysloveně velmi, velmi moderní skladba. A tak dál. Je toho moře. Obrovská a tak dál. To bych vám vyjmenoval další, další, kteří vůbec... A najednou zjistili, že kytara – teď budu nafoukaný – díky Zelenkovi je nějaký zajímavý nástroj. To Rudolfinum bylo několikrát plný, narvaný, takže tady bychom pro to mohli taky něco napsat. Zkusili, já jsem jim byl strašně nápomocen, stál jsem o to, říkal jsem – kytara bude žít, když bude mít podporu těchto lidí. A to se mi podařilo. Rozumíte? Já jsem na to šel cíleně, vědomě, proto jsem byl členem svazu, jako absolutní nestraník, vždycky, jsem tam byl a (to je svaz umělecký, svaz

skladatelů a interpretačních umělců) no, a protože jako člen... Tak prosím tě napiš – Óla Frosmán, který byl neoblíbený, ale byl výborný skladatel. No, co napsal? Napsal pro mě *Concertino*, který tady prosím je natočený. Takhle jsem to z nich doloval. Takže vzniklo na desítky kompozic, které mě byly připsány. Hotovo!

7.2 Přepis rozhovoru s Pavlem Steidlem

Dobrý den, pane profesore. Jste autorem kytarových transkripcí několika částí klavírního cyklu Leoše Janáčka *Po zarostlém chodníčku*. Úvodem se zeptám, kolik částí jste upravil, které to jsou, kdy tyto transkripce vznikly a pro kolik hráčů jsou tyto přepisy určeny (sólo, duo, trio, kvartet...).

Jako první jsem upravil *Sýček neodletěl* a *Dobrou noc!* To jsem upravil pro sólovou kytaru. A před tím jsem upravoval obě dvě skladby pro dvě kytary a ani jedna se mi nelíbila, tak jsem to nakonec udělal pro sólovou kytaru. Bylo, zdálo se mi to víc praktický. A později ještě po letech jsem upravil pro sólovou kytaru *Lístek odvanutý*. Ta byla třetí. A nakonec jsem upravil pro dvě kytary přeci jenom toho *Sýčka* a *V pláči*. Celkem jsem tedy upravil asi čtyři kousky. Z čehož pokládám ty tři sólové za nejzdařilejší, že se je nestydím hrát na koncertech.

A co se vám nelíbilo na těch původních verzích pro duo?

Nezněly tak, jak bych si to přál. To se prostě nepodařilo. Mým ideálem byl vždycky, pro ty dvě kytary se mi zdály nejkrásnější úpravy Milana Zelenky. To byly ty první, co jsem slyšel a ty mě vlastně k tomu nápadu přivedly. A on později ještě upravoval taky ty skladby, kdy my jsme spolu hráli v takovém Českém kytarovém triu, kde byl Miloslav Matoušek, toho jsi možná už ani neznal, vid'?' Miloslav Matoušek byl, nebo je geniální kytarista, který žije teď v Německu... My jsme se tak rozutekli oba. On utekl do Německa se ženou a já teda do Holandska, ale s Milanem jsme měli několik koncertů a on právě i Janáčka upravoval pro nás, pro trio. Ale kam se poděly ty úpravy, to do dneška nevím, protože on to psal všecho na papír. A já snad ten svůj part ještě někde mám, ale nejsem si jistý, jestli bych ho ještě našel.

Co vás přivedlo na myšlenku upravit Janáčkovy skladby pro kytaru?

Vlastně pár věcí. Teda ta první věc byla, že mě to ohromně ohromilo tenkrát ta úprava Milana Zelenky, já si pamatuju dokonce kdy jsem to slyšel – on to hrál v duu s Lubomírem Brabcem. Tenkrát ještě hrál s Lubomírem Brabcem, to je někde rok 1980. On vlastně přivedl Brabce ke koncertnímu pódiu. [...] Tak to jsem je slyšel poprvé oba dva hrát tyhle úpravy a ty byly moc krásný, ty byly nádherný. To byly Zelenkovy úpravy. A on hrál určitě *Sýčka* a *V pláči*,

tyhle dvě. Jestli hrál toho ještě víc, to už si nepamatuju, ale tyhle dvě byly velmi, velmi krásné. To byla jedna věc. A pak, když jsem odešel do Holandska, tak mezi jiným, jsem najednou měl možnost vidět film, který tenkrát tady byl zakázaný, ta *Nesnesitelná lehkost bytí*, která vlastně je celá provázená Janáčkem. Ta hudba je jenom z Janáčka. Já najednou jsem v tom filmu, protože ten tady byl zakázaný, tenkrát ještě, když jsem odešel do Holandska, tak jsem najednou ty skladby slyšel a najednou se mi začalo po nich strašně stýskat. Takže to byl takový vnější podnět k tomu, abych začal s tím Janáčkem něco dělat a hrozně mi to dělalo dobře. Mě to dělalo hrozně dobře, protože se mi trošku stýskalo. Ale to nebyl jenom Janáček, to byl i Losy, v tu dobu jsem začal upravovat i Losyho. Ale Janáčka jsem teda začal dělat, a to byla velká práce.

Podle čeho jste si vybral části k úpravě?

Protože se mi zdály takový, že ta kytara tu pianovou verzi, nebo vlastně ono to je originálně pro harmonium, nebo některý jsou pro harmonium... [...] Já nemám rád takové ty úpravy, které ukážou, že se to dá zahrát na kytaru, ale vlastně tím tu skladbu znehodnotí. Že to najednou, prostě není to k dobru věci. Ta kytara je tam jen tak „hele, já ukážu, že to taky umím zahrát“. To se často v těch úpravách stává. A ty části jsem si teda vybral kvůli tomu, že se mi zdály prostě vhodný a nejhratelnější pro ten způsob.

Potýkal jste se při transkribování s nějakými obtížemi, technickými překážkami, limity nástroje?

No samozřejmě. Za prvé je hrozně důležité, v jaké tónině to chceš hrát. Protože kytara prostě musí pořádkem rezonovat. A jakmile se objeví ten zvuk suchý, tak to přestane mít tu váhu. Proto jsem vlastně s tím Janáčkem, s tou skladbou *Sýček neodletěl*, se mě prostě podařilo asi najít to ideální, tu skordaturu na F (pozn. basové E o půl tón nahoru), takže vlastně začínáš akordem a moll a dostaneš se vlastně, to hlavní téma je v F dur. A dá se to zahrát. Ale jsou momenty, kdy bych ještě cítil, že by to mohlo jít o oktávu, že by tam mohl být ještě bas extra. Na takovou sedmistrunnou kytaru už by to bylo jednodušší, samozřejmě. Nebo vícestrunnou. A to se snad i stává, to je možný. Ale jedno, ještě jednou, najít tu správnou tóninu pro sólovou kytaru, to je hrozně důležitý. Ale i pro ty dvě kytary. To je hrozně moc důležitý.

A držet se za každou cenu té tóniny, kterou napsal Janáček, to by bylo samozřejmě fantastický, ale z mého hlediska to prostě nešlo. On ji napsal pro klavír. Já se snažil, aby tam byla ta rezonance. Takže tam mě pomohla ta skordatura, kdy jsem dal E do F, takže pak máš vlastně ten... no vždyť ty to znáš. No a v tom *Dobrou noc!* jsem použil skordaturu na D a třetí strunu na Fis (pozn. o půl tónu dolů). A vlastně jsem udělal něco, co já dělám dost často při úpravách, třeba i loutnový muziky, že já dám tu tóninu o trochu výš, třeba o sekundu výš a basy snížím, takže vlastně mi vzniká větší prostor mezi basem a mezi vrchními hlasy. A to je třeba v tom Losym. Ale tady jsem to udělal vlastně taky. Ta *Dobrou noc!* je v C dur a já to dal do D a snížil jsem, udělal jsem tu skordaturu. Jo a pak teda je dost velká práce artikulační. Třeba v tom *Dobrou noc!*, tam se člověk pořád pere s těma „ta-ty-ty-ta“, s těma staccátkama, který tam jsou a ono to prochází celou skladbou a přitom melodie musí být legátová, krásně zpěvná. Takže tam je práce obrovská. Pro kytaristu, to ví každý, že hrát tři hlasy a každý má vlastní artikulaci, že to je velká práce, ale mě zároveň někam posunula, protože jsem si opravdu začal vymýšlet různé způsoby, jak se naučit ty hlasy různě artikulovat. A to jsem se učil takovou technikou, kterou jsem se dočetl, že ji cvičíval Liszt. Kdy hraješ každou notu dvakrát a že hraješ dlouze „tá-tip“ a opakuješ ji „tý-tap“. Takže když jsem cvičil toho Janáčka... [ukázka na kytaru] A ten zvuk prostě, ono tě to naučí dělat si s tou artikulací, co chceš. Další věc, jak je důležité artikulovat taky levou rukou. Když nezartikuluješ levou rukou, tak to staccato tam nikdy nebude. Tak hlavně oddělit artikulaci byla ohromná práce. Další potíže jsou samozřejmě naplnit tu harmonii, kterou chceš. Ty nemůžeš hrát všechny noty, co jsou pro piano. Tam musíš opravdu trochu použít harmonické vědomosti, kterou notu je možno vypustit a kterou ne. Myslím, že nejtěžší na tom je zůstat pořád ve styku s tím svým citem pro nástroj a nechtít dělat snad něco lepšího, než je to piano, ale ukázat jenom tu hudbu z jiného pohledu, z jiného úhlu. „Já jsem kytarista, já to nebudu hrát na tu kytaru, ale já to tak miluju, tak to mám strašně rád, že to takhle chci.“ To je, já si myslím, jeden z největších, nejdůležitějších podnětů, co člověk může mít pro to, dělat něco. Že tu hudbu tak miluje, že ji chce hrát na ten nástroj. Protože na nic jiného neumí. Já, když jsem se zeptal Kazuhity Yamashity, protože my jsme docela přátelé, a jednou jsme takhle seděli a já říkal: „Kazuhito, co tě to napadlo upravit Mussorgského *Kartinky*, panebože?“

A on říkal: „Já tu hudbu tak miloval...I loved that music“. On ji prostě miloval.
A on skrz tenhle ten cit vlastně to dokázal někam dotáhnout ...

Snažil jste se přiblížit zvuku klavíru, imitovat jej, nebo naopak vyzdvihnout zvukové vlastnosti a přednosti kytary?

Spíš jsem se snažil nepřibližovat se k tomu pianu, nechtěl jsem znít, jako piano, to ne. Ale samozřejmě jsou určité věci, kterým se nevyhneš a musíš tu pianovou nahrávku znát. To určitě jo. Ale já nemám vůbec rád, když chce hráč, aby kytara zněla jako klavír. Já jsem hodně zastánce, nebo zastánce... Můj cit pro ten nástroj je jiný. Já prostě vidím v kytáře, že ta její síla je v tom, že můžeš vyrobit tolik barev, že si můžeš s tím tónem tak hrát, že ona je trošku na přechodu mezi lidským hlasem a mezi harmonickým nástrojem. A spíš tyhle věci mě vždycky inspirovaly ke hraní na kytaru, než „já chci znít jako piano“. Ale je plno hráčů, kteří si pořídí ty nejsilnější nástroje, co můžou být, a ještě si je zesílí a pak když se jich zeptáš, „proč to děláš, když hraješ v tak krásném sále?“ – to jsem opravdu slyšel na svoje vlastní uši. A jeden kytarista říkal... Oni mu říkali „ten sál má krásnou akustiku a ty máš tak silnou kytaru, proč chceš ještě mikrofon?“. A on říká: „protože chci znít jako piano“. Ten efekt většinou není takový. Ten efekt je podle mě více méně takový, že nad ním člověk může užasnout, ale necítí se tím nějak dotčen. Že se mě prostě ten zvuk nedotkne. A to, jak říkal... myslím, že to je Frescobaldi... jeden z velkých hudebníků říkal krásnou větu, že „já jsem víc...I am more moved by things, which touch me, not amazed me. Víc se mě dotkne to, co mě dojde než to, co mě ohromí.“ A to je fakt. A mě ta kytara a její zvuk, který má hodně k té melancholii toho nástroje, kytara je hodně melancholický nástroj, tak mě to vlastně víc... Víc tohle jsem se snažil v těch věcech dělat.

Používáte nějaké speciální kytarové techniky a efekty?

Mám pocit, že ne. Že tady v těch... Já je normálně používám samozřejmě hodně, ale tady v podstatě se snažím spíš o tradiční kytarový zvuk.

Ani třeba flažolety?

To je tradiční kytarový zvuk. Ale nedělám tam žádné speciální kytarové efekty, které si dovolím třeba v Paganinim. Protože tahle muzika Janáčka je

přece jenom víc o hudbě než o nástroji. A to ještě jednou, to je takový zajímavý, já to často cituju tu větu, co jsem slyšel od Glenna Goulda, který rozděluje opravdu tu hudbu na hudbu, která vychází z hudby samotné, jako byl Bach, Mozart, ale já myslím taky Janáček, anebo hudbu, která vychází z nástroje, jako Paganini, Liszt a mnoho jiných. To je zajímavé. Protože tam už si můžeš dovolit úplně jiné věci. V Pagninim, kdybych to hrál jako Bacha, tak mě s tím každý pošle...

Ponechal jste skladby v originálních tóninách, nebo jste je transponoval? Z jakého důvodu?

Transponoval. A to už jsem říkal.

Využíváte někde skordatury?

To už jsme řešili.

Hrajete tyto skladby na koncertech? A nahrál jste je na album?

Ano, hraju je na koncertech a nahrál jsem je i na to jedno album, co jsem udělal, *A ty taky jdi do Ithaky!*, kde je tak jako rozstrkávám mezi jiné skladatele 20. století, jako Domeniconi, Obrovská a já. Ale na koncertech je moc rád hraju a hrozně moc se líbí.

Jsou náročné na interpretaci, nebo naopak, lidově řečeno, „jdou dobře do ruky“?

Jdou dobře do ruky, asi bych řekl, že jo? Nejsou tak úplně těžký. Já jsem se je snažil udělat tak... Ale úplně lehký taky nejsou. Není to pro začátečníky. [...] (pozn. mezitím přešla řeč na přepis skladby *Lístek odvanutý*) – Já bych to měl napsat pořádně. Tam jsou těžké hlavně basy, protože ty máš někdy takový bas, který na té kytáře nenajdeš, a tak se snažím ten bas prostě najít ve zvuku někde jinde, aby to co nejvíc přiblížil tomu harmonickému ideálu, který tam je. Ale to je občas opravdu těžký. O dvě oktávy už dál nesáhnu. Takže vlastně musíš hledat opravdu v tom zvuku a je to hodně o hledání, než jenom o znalosti.

Když srovnáte klavírní originál a svoje transkripce po zvukové a výrazové stránce, shledáváte v nich zásadní rozdíly? Změnil se jejich charakter a vyznění?

[dlouhé přemýšlení] Já myslím, že jo. Já myslím, že tam je hodně velký rozdíl, v tom efektu zvukovém. Ale jak v kterém případě...

Ono možná ani ne... Teď si tak říkám... Co ty myslíš? Mě se nezdá, že tam je zas tak strašně velký... Samozřejmě ten nástroj je větší, že jo, má víc zvuku, ale já se snažím tenhle hendikep vyrovnávat přesně tím, co říkám, já se to snažím zahrát barevněji, snažím se co nejvkusněji využívat vibrato, což piano zase neumí, a snažím se ty barvy měnit tak, aby nahradily ten zvukový, v té síle, ten zvukový hendikep.

Já myslím, že ta kytara je v tom taková intimnější, v těch věcech.

Je intimnější, je melancholičtější. Ale otázka je pro hudební vědce, jak daleko byl Janáček melancholíkem. Podle mě asi jo. To on byl asi pěkný melancholik. Ale...určitě jsou jiné, určitě. Ale po té zvukové stránce. Po výrazové stránce to nemusí být až tak velký rozdíl. Jako muzikant s muzikantem se asi shodne o tom, kde dát akcent, kde nedat akcent, jak udělat dynamiku, že jo? Víš? Artikulace je ohromně důležitá a ohromně pomůže při interpretaci těchto skladeb. Protože udělat víc zvuku taky děláš prostě tak, že uděláš víc legatissimo, necháš přeznívat noty, když chceš udělat víc zvuku. Když chceš udělat míň, hraješ to legato, nebo i staccato. Jo, to je docela dobrý nápad, návod.

Zasahoval jste výrazněji do Janáčkovy partitury? Měnil jste některé noty, přidával, či ubíral je? Překládal jste melodie, nebo jednotlivé tóny do jiných oktáv?

Ubíral jsem. Ale ještě jednou, ubíral jsem noty [odmlka]. Snažil jsem se naprosto co nejmíň. Co nejmíň ubírat not. A pokud, tak tak, aby nezměnily harmonický charakter. A už vůbec který jsou melodický, ty jsem nechával. Ty jsem nechával co nejvíc to dalo. Ale harmonicky to samozřejmě musíš občas udělat. Víš co, mě ještě hrozně moc pomáhala úprava pro kvartet od Jarmila Burghausera. Úplně geniální úprava pro smyčcový kvartet. To bylo úžasný. To je úžasný nápad. Vidíš to, na to nesmíš zapomenout! Já ho mám doma, já ti ho přinesu ukázat, aby ses na to podíval. Protože tam si

uvědomuju, že ten Janáček, *Sýček neodletěl*, tam mi hodně pomohl. Burghauser, člověče. Ano, ano, Burgahauser.

Určitě jsem překládal melodie do jiných oktáv, taky. Že jsem někdy prostě [zpěv melodie tématu] – to hraju podruhé o oktávu níž. To jsem třeba udělal, že jsem to nenechal ve stejné, to jo. Ale to je spíš výjimka.

A když jste to takhle přeložil o tu oktávu třeba, bylo to z technických důvodů, nebo ze zvukových?

Ze zvukových. Z mého citu. Abych to udělal bohatší, méně monotónní. Monotónnost je pro mě vždycky to nejhorší, co může být, jako pro kytaru. Kytara, když je monotónní, je to hrůza hrůzoucí.

Konzultoval jste svoji práci s někým?

Ani ne. Ani jsem to nekonzultoval s nikým. Bohužel ne. Tak asi přemýšlím... Trošku jsem to snad konzultoval jednou...ale to byly pro ty dua, úpravy pro duo, s Thomasem Fellowem. Že ten je taky velmi schopný aranžér. Ale víš co, já si dělám ty úpravy opravdu hlavně pro radost. Ne abych ohromil, ale prostě mě to někdy tak popadne, že si říkám „teď zkusím tohle“. Mým snem bylo upravit pro kvartet některé části, ale ne všechny, že se mi nelíbí úplně všechny. Je teď výborná úprava, co udělali ti kluci z Guitar4Mation (pozn. Martin Schwarz). To bylo moc hezký. A moc hezká, nebo teda zajímavá je úprava pro dvě kytary od toho SoloDuo (pozn. Lorenzo Michelli) [odmlka]. Ale pořád musím říct, že mě se líbily nejvíc ty úpravy Milana Zelenky. Ty jsou chytrý, ty jsou fakt chytrý. Já je musím jednou od něj vyžebrať, já je musím fakt od něj vyžebrať. Protože já je pořád nemám. Ale Ozren je bude mít. A samozřejmě, kam se hrabe „piáno“ na „kytáru“. To je škoda, že psal pro piano, měl to psát pro kytaru. Ale to už je pozdě, to už prostě tak je. [...]

Dostal jste na svoji práci nějakou odezvu, zpětnou vazbu?

Asi jo, dostal jsem. Já vím, že když jsem hrál *Good night!*, nebo jak oni tomu říkají *Buena Noce!* v Mexiku, že krásné dámy plakaly. Nenene, jako určitě jsem to... A hlavně *Dobrou noc!* se hodně líbilo.

A třeba nějakou kritiku, třeba vyloženě psanou, když jste to nahrál na cédéčko, tak jestli tam byla, řeknu od nějakého hudebního kritika, nějaká reakce?

Hele, já si ti nevzpomenu. Já je totiž moc nečtu, ty kritiky. A na to cédéčko, co jsem napsal já, to se objevila nějak jedna kritika někde, v nějakém anglickém časopise, která nebyla vůbec negativní, ale spíš pozitivní, hodně pozitivní. Ale já si teď spíš uvědomuju to, jaká je reakce těch lidí na koncertech. A hodně často to i ti organizátoři vyžadovali – „Hrajte toho Janáčka, zahrajte nám Janáčka“. On další problém byl, jak ho zařadit do programu. Takže já jsem udělal tenkrát takovou půlku programu, kterou jsem se snažil natočit i na ten disk, kde jsem udělal opravdu 20. století. A teď musím říct ještě jednu inspiraci, která mě k tomu dovedla! A to bylo v Holandsku. V Holandsku byl krásný projekt, a to bylo dechové okteto *Nederlandse blaasensemble* – jako holandský, blaas je dechový, orchestr. A je to okteto z různých dechových nástrojů a oni vystupovali s Ivou Bittovou. Iva Bittová tam přijela a celý ten koncert zahájil ten Blaasorchestr úpravou *Dobré noci*. A to si pamatuju, že mě tenkrát úplně vytryskly slzy, protože to byl – áh, to je ono! Jo, a to mě zase...když to hraje dechové okteto a zní to krásně, proč by to nemohla hrát ta kytara? Ona prostě ta skladba je krásná.

Já si to snažím představit...zrovna *Dobrou noc!*...dechové okteto...

Úžasný, to bylo úžasný! Fakt úžasný efekt.

Tam byly smíšené žestě i dřeva?

Jo. To bych se musel podívat... Ale to je výborná kapela, která prostě hraje a s tou Ivou Bittovou udělali nádherný program, kdy prostě... Víš co, ona zrovna tahle hudba, ty skladby jsou tak nezařaditelné, že ty je klidně můžeš hrát na koncertě world music, stejně jako je můžeš hrát na koncertě soudobé, té neklasičtější hudby, která může být. Ta hudba je prostě naprosto, naprosto...nechci říct dokonalá, ale prostě taková jako univerzální. Ty si můžeš ty melodie zpívat, když jdeš spát, nebo si je můžeš pískat, když jdeš. Vždyť panebože, vždyť [zpěv téma *Sýčka*]. Jenom tohle téma zahrát jo, mě to trvá teda strašně dlouho, než abych se do toho správného timingu dostal. A ono je to, jak je to napsaný, že jo, ty takty, to je 2-2-1 [zpěv]. To je úžasný. To je.

Pustil byste se dnes znovu do podobné práce? A udělal byste něco jinak?

Určitě bych se do toho zase pustil a určitě se do toho pustím a budu se snažit to dělat tak, jak jsem to dělal předtím. Prostě dělat to nejlíp, jak to umím. Jinak by to nešlo.

Zpracoval jste takovýmto způsobem více skladeb, od jiných autorů? Pokud ano, o jaké skladby se jednalo a pro jaký nástroj byly původně psány?

Hodně jsem samozřejmě dělal aranže nástrojů, teda skladeb, které byly třeba pro housle s pianem, nebo housle s cembalem.

Starou muziku?

Starou muziku, většinou. Ale to je vlastně ta praxe, co by člověk měl umět. Prostě hrát z generálbasu a vytvářet si tam... To bych ani snad nepovažoval za aranže. Ale jedna aranže si dovoluju říct, že se povedla a je docela hezká, a nevím, proč jsem ji už nikdy nehrál... A to je aranže pro kytaru s houslemi a je to Franz Schubert. [zpěv] To je *Sonáta D dur*. A ta je krásná, teda. A vidíš, tu jsem upravil taky pro kytaru. To je dost dlouhá sonáta, krásná úprava, vlastně. To je škoda, že jsem se na to nikdy nedostal.

A tu jste upravil pro kytaru s houslemi? A původně je...?

Ale to je opravdu aranže, to už není jenom úprava, jako že by to byl... Původně je to z piana. Jenomže Schubert, zase! Tam máš důvod to dělat. Protože Schubert hrál na kytaru. To nebylo tak strašně těžké to upravit, protože ta sazba je prostě kytarová. Ta sazba je kytarová. Ale i v tom Janáčkově – vždyť to je taky tak strašně kytarový [ukázka na kytaru]. To je prostě kytara. Ale víš, co mě hrozně udivilo? Když se k tomu vracím teďka, že zrovna jsem v Holandsku a cvičím tady to [úvodní takty *Sýčka*], a najednou v tu chvíli zakokrhal kohout a udělal ky-ky-ry-kýý! A já najednou slyším – ježišmarja, vždyť on je to kohout! Tam je normálně [ukázka]...ten kohout a ten sýček...rvačka mezi nocí a mezi tím dnem, kdy ti kohouti už začínají kokrhat, ale tady máš ještě... Já teďka to prožívám neustále, když spím dole v tom ateliéru, tak ráno slyším, opravdu ve čtyři, v pět hodin ráno, slyším už prvního kohouta ky-ky-ry-kýý! A seshora ještě z toho slyšíš sýčka – hůů. To je reálný zvuk, to je opravdu zvuk přírody. A to jsem si uvědomil až

později, ale opravdu si někdy poslechni...[ukázka] Slyšíš ho tam? [ukázka *Sýček neodletěl*]. On má všechno (pozn. Janáček). Tu dynamiku, můžeš sledovat, jak on to má přesně. Frázování, úplně všechno můžeš sledovat. To nemusíš vůbec poškodit tou kytarovou úpravou, vůbec ne. Jako tyhle hudební věci, ty tam můžou zůstat. Samozřejmě občas ten tón musíš přehodit [o oktávu]. Ale snažil jsem se artikulaci vždycky dodržovat a jeho frázování. A je to těžký. Tam není moc času na rubato, ale zároveň tam musíš taky udělat některé rubatové věci v té interpretaci. Ne, ale to je zase další efekt že...tam je hrozně moc přírody, hrozně moc hovoru, přesně jak ten Janáček...tam slyšíš mluvu lidí. Ta mluva je i v té artikulaci, ta mluva je v melodice, kterou on má. To všechno ta kytara umí. To není důvod to nehrát na kytaru.

Jak se díváte obecně na problematiku kytarových transkripcí? Není zásah do autorem zamýšlené instrumentace na škodu? Proč vůbec přepisovat skladby jiných nástrojů pro kytaru?

To je dobrá otázka. Tu bys měl položit panu Domeniconimu a dostal by ses takové odpovědi, že prostě on by řekl, on by je všechny odsoudil. Ty úpravy. Odsoudil by všechny úpravy, co udělal Tárrega, jo, a nemá tak úplně nepravdu. Zároveň bych ale neřekl, že to je úplná pravda. Je to tak někde mezi. Ale spousta Tárregových úprav jsou velmi vkusné, ale hlavně – on se tím živil. On to byl učitel, který se živil tím, že k němu chodili lidé na kytaru a oni si asi taky chtěli zahrát tuhle skladbu, támhle skladbu. Ale ty aranže si dělal...

Takže to dělal i takhle z praktických důvodů.

Jo, jasně, z praktických, ale ne jenom on, to dělali všichni, všichni upravovali. Tak máš Costeho transkripce valčíků. To máš spoustu transkripcí, kdy máš transkripce z kytarových skladeb. Dneska jsme koukali třeba na, to není teda transkripce, ale verze, děláš verzi třeba pro kytaru. Těch transkripcí v 19. století, panebože, těch je strašně moc. Pro dvě kytary, co dělal Carulli. Jsou úžasný. Zní to krásně. Já si nemůžu pomoci. Má Beethovena... Prostě upravovat, nebo přepracovávat skladby pro kytaru je opravdu velký, velký kus naší historie. A už jenom z toho že si chtěl amatér tu skladbu zahrát. Úpravy, nebo takové ty fantasie, potpourri z oper, těch je strašně moc, co

udělal Mertz. Jak Mertz zase krásně upravil písně od Schuberta. Člověk nemůže všechno strkat do jednoho pytle a všechno takhle zatratit. Pro mě je třeba úprava hrozně důležitá. Já bych nejradši dal všem studentům, abyste si tady vzali skladbu a upravte ji pro kytaru. Protože na tom se naučíš strašně moc. My tím dost trpíme, že už si neupravujeme. Protože ty se naučíš harmonii, výborně se naučíš harmonii, najednou vidíš strukturu skladby, jaká je forma skladby, máš toho strašně moc... To je strašná škoda, když se to neděje. Takže já jsem takový jako mezi tím. Ale zároveň musím říct, že některé skladby jsou opravdu dělané egem. Prostě „já to chci ukázat, chci ohromit“. A je to někdy ku škodě věci. A možná by bylo lepší, kdyby my jsme hráli skladby, které skládají skladatelé soudobí, abychom jim pomohli, abychom dělali nový repertoár pro tu kytaru. To je určitě pravda.

Já jsem někde viděl nějakou úpravu varhanní Toccaty d moll, od Bacha, pro kytaru. Jsem si říkal, že to je zrovna taková věc, která asi opravdu nemá úplně smysl na tu kytaru se snažit.

Nononono, i když, kdo ví?

Protože tam ten zvuk je tak strašně daleko...

Hele, mě vždycky když jsem četl tu knížku *Všechny krásy světa* od Jaroslava Seiferta, tak on tam v jedné fázi cituje jednoho ruského estetika [...], který říká: „Ano, hřebík zatlučete i samovarem. Ale proč?“ Jo, a v tom umění je opravdu důležitý říct: proč teda ale to dělám? Hele ale, máš tak strašně dobrý... Brouwer jak dokázal upravit Piazzollu, to je úžasný. [odmlka] „Co je dovoleno bohovi, není dovoleno volovi. Quo licet lovi non licet bovi.“ [odmlka] Tam se prostě občas odrazí i hloupost, nebo ego některého toho... a můžou být velmi nevkusné a je to, někdy je to škoda. To by byla škoda, kdyby tím trpěl ten nástroj. Ale víš co, já si pamatuju, a nebudu nikoho jmenovat, ale pamatuju si koncert jednoho výborného kytaristy, který hrál...byla to nějaká *Sonata* Franka pro piáno, teďka ti neřeknu, který to byl, ale byl to úžasně virtuosní kus, kde se jeho prsty nezastavily ani na chvíli, trvalo to asi 20 minut od začátku do konce. Ohromný toccaty... A po něm přišel takový starý kytarista a hrál takový nějaký, úplně jednoduchý věci a mě najednou vytryskly slzy. Já jsem si tam prostě uvědomil, jaký je ten rozdíl v tom, být ohromen a být dojat. [odmlka] Ale je to těžký, nemůžu nikoho odsoudit. Když

to někdo dělá, tak ať to dělá, jestli chce. Ale je důležité, jak ten efekt bude. Na druhou stranu, on taky může i tomu repertoáru trošku uškodit. Jenomže víš co, já si pamatuju, že jsem četl taky v...jednou někdy v 90. letech, 80. letech, to ještě Segovia žil, a objevil se Yamashita. Kazuhito se objevil se svými *Kartinkama*, žejo. Kde, podle mě, on najednou přistál na Měsíci. On zahrál něco, co do té doby nikdo nezahrál. A někdo při večeři se Segoviou jenom řekl to jeho jméno, Yamashita, a on prý skoro...no, vyndal prý vidličku z úst a řekl: „takové úpravy nejenom, že ničí skladbu samotnou, ale i pověst nástroje“. [dlouhé ticho] Tak, já s tím nemůžu souhlasit, protože já, když to slyším, já nejsem jenom ohromen, já jsem i dojat. On to fakt hraje krásně. To nemůžu říct. A i když jsou občas špatný ohlasy na jeho úpravu *Novosvětské* (pozn. Dvořák), já si nemůžu pomoci, to je geniální úprava. Geniální úprava. A i u ní se cítím docela dojat. Nejsem tím jenom ohromen. A tím ti odpovídám i na tu *Novosvětskou*. A Stravinského *Pták Ohnivák*, to je prostě... Yamashita je někdo, kdo je opravdu velmi výjimečný člověk. Můžeme na něj jen tak s podivením koukat, co z něj ještě vyleze. [...]

Jak já mám někoho takhle kritizovat? Ale někdy si opravdu poslechnu věci, jak jsem ti říkal ten případ, kdy se mě to opravdu ani nedotklo. Já jsem na to zíral, jak je tohle možné, že to ten člověk zahraje, že si s tím vůbec dá takovou práci to hrát, ale mě to prostě... Ale klaním se před tím umem. Já nemám rád věci rovnou házet do koše. Já spíš pozoruju, než si dělám názory.

Já myslím, že třeba i v těch *Kartinkách*, že tam jsou místa, která jsou úplně nádherná a pak jsou tam i pasáže, na které mám pocit, že prostě ta kytara fakt nestačí, jako zvukově. Kde i když se ten interpret snaží sebevíc, nebo i ten upravovatel, tak prostě už s tím nic neudělá.

A víš, že Segovia z toho vlastně taky upravil některý části? Ten *Starý hrad* on upravil.

Tak ten se k tomu přímo vybízí.

Ten se k tomu prostě vybízí. A je to trošku jako *Castillos de España* (pozn. F.Moreno-Torroba), to máš taky takové možnosti. Některé části. Ty by se k tomu daly přirovnat. Jo, ale já obdivuju ty lidi, co mají opravdu tak

silný...tu sílu tak lidi posuzovat. Já to nedokážu, člověče. Možná, že to je moje slabost a možná je to moje silná stránka. Člověk neví. Jako fakt nevím. Ale já to prostě nedokážu. Nedám ti na to jednostrannou odpověď, ale dokážu ti říct, jestli se mě to dotklo, nebo nedotklo, jestli mě to někam pohnulo dál, nebo nepohnulo, jestli mě to něčím inspirovalo, nebo neinspirovalo, jestli mě to ohromilo, nebo jenom...ohromilo. [smích] Já nevím. Ale toho Yamashitu, já na něj zírám už od té doby, co si přesně pamatuju, že nám jednou pan profesor Rak přinesl cédéčko, které on natočil a všichni říkali: „to není možný, to je sestříhaný, to je dělaný dvakrát a přehraný. A to si přesně říkali i v tom Torontu, kdy on, když ho pozvali, bylo mu asi 17 let, a Eli Kassner (pozn. zakladatel kytarového festivalu v Torontu) ho tenkrát pozval na ten festival, protože chtěli vědět, jestli on to opravdu zahraje. Neslyšels, neviděl jsi ten koncert? Já ho mám na videu, tak si ho někdy musíme pustit. Protože on tam v první polovině hraje *Ciacconnu* (J. S. Bach), *Variace na Mozartovo téma* (F. Sor), nějaké skladby od Takemitsu a tu polovinu zakončí *Nocturnalem* (B. Britten). Pak je přestávka a hraje Mussorgského *Kartinky*. A do dneška, když se zeptáš třeba Vladimíra Mikulky na jeho nejsilnější zážitek, který měl ve svém životě, tak říká, že to byl tenhle koncert. On tam na tom koncertu byl, on to slyšel a říkal, že všichni stáli a křičeli, protože nevěděli, co se stalo. Tak já si říkám, jak člověk může být hrdý na to, že on je to člověk, že já jsem taky člověk. Že můžeme být hrdí na člověčenství vůbec než to nějak posuzovat. Ale stejně jsem těch míst, které bych řekl, že se tam úplně tak jako nehodí, jsem jich tam moc nenašel. Člověk by si to fakt musel ještě znova poslechnout, a nebyť jenom tak u vytržení z toho, co slyší. [...]

Skladatelé, kteří nehrají na kytaru pro ni často odmítají psát s odůvodněním, že neznají možnosti nástroje a nedokáží určit, co je možné zahrát a co nikoliv. Souhlasíte s tím, že pro kytaru mohou psát pouze kytaristé?

Nesouhlasím s tím, že to musí být vždycky kytarista. Ale souhlasím s tím, že on ten nástroj musí znát. Jo, ten nástroj by člověk měl znát. A přečti si prosím tě slova, která napsal o kytaře Hector Berlioz. Který píše, že: „psát pro kytaru není tak snadné, jako psát tato slova“.

Ale on byl kytarista.

On byl, tak jako...hrál na kytaru, no. Jak dalece asi nedovedu posoudit, ale byl to jeden z mála nástrojů, které nějak ovládal. Snad kytaru a flétnu, jak tomu říkali flageolet. To bylo všechno. Ale vidíš to, jak ta jeho hudební imaginace byla tak velká, jak dokázal pro ty orchestry na těch náměstích a ten ohromný zvuk... To je neuvěřitelné. A přitom hrál jenom na kytaru. Fantasie člověka, kreativita je něco, co je neuvěřitelné. Takže nesouhlasím s tím, že pro to mohou psát jen kytaristé, ale souhlasím s tím, že člověk musí ten nástroj nějak poznat. Třeba paní Obrovská na ten nástroj nikdy nehrála, ale byla pořád v kontaktu s kytaristou, tak to mohla zvládnout. [odmlka] Milan Zelenka, pokud vím, tak vždycky říkal „zkus to napsat jako pro cello“. To už má nějaký význam, že jo?

7.3 Přepis rozhovoru s Martinem Schwarzem

Dear Mr. Schwarz, I know, that you have transcribed several parts from the Janáček's piano cycle *On an Overgrown Path*. I would like to ask you a few questions and use your answers in my bachelor thesis called "With a guitar On an Overgrown Path – guitar transcriptions of Janáček's piano pieces".

First, how many parts of the cycle did you arrange, which ones, how old are these arrangements and for how many players are they intended?

4 Movements – *Our Evenings*, *The Madonna of Frydek Mystek*, *They chattered like swallows*, *The barn owl has not flown away*. All for 4 guitars, 2 standard tunings, 2 eight string guitars (7th tuned to B natural, 8th to G or F#, respectively, in *Madonna* one 8th string is tuned to a low D – one octave below the 6th string). The arrangements are three or four years old. I tried other movements as well but decided not to include them in the set, in the end.

What made you think of transcribing Janáček for a guitar?

The impressionist atmosphere, the mystical aspects of the music, the relatively easy approach (the text is not guitaristic at all but not too hard to transport to the guitar). The uniqueness of Janacek's harmonic and structural thinking. A recording by Andras Schiff.

What was the key for choosing suitable parts to arrange?

Textural aspects, mostly. Some movements have too few notes to really work well on 4 guitars (even *Our Evenings* gave me some trouble in this respect). Some have a too wide range of pitch, and some are not so well suited as chamber music works. *Our evenings* is an important entrance into the set which I wanted to preserve. *They chattered like swallows* is the only fast movement which was important for the decision to play it in concert – 4 slow movements in a row can be too much for the audience. The *Madonna* was a "must be" decision, its beauty and incredible depth greatly attracted me. Here, it took me a long time to decide on the right key, until I came up with the low D tuning in guitar 4. It is a big challenge to have these long long ringing notes without being able to sustain them. Still, this is probably the

most effective arrangement of the 4 pieces. *The Barn owl* was known to me in Pavel Steidl's version, but I tried to approach the piece as a chamber music challenge, with the melodies wandering around from one guitar to the next.

Did you have to solve some complications, technical problems or limits of guitar, while you were transcribing these pieces?

Mostly the tuning issue – a low D is really very out of pitch even for an 8th string. So, in concert, it is a challenge to keep the guitar in tune. Besides, we had to find ways to decrease the accompanying voices in loudness in order to have a clear melody without ever pushing the dynamics. Many parts of the pieces are thus played piano or pianissimo. The cross rhythms in *They chattered like swallows* are a musical challenge for playing together, but not impossible. It was sometimes difficult to decide which notes to double in octaves, and which not, because of the sparseness of the text.

Did you try to keep close to the original sound of a piano, to imitate it, or you rather focus on specific sound possibilities of a guitar?

Rather the second. Imitating the piano is a very limited option. The main difference is the dynamic and tonal range and the sustain of long notes that the piano has, and the guitar doesn't.

Do you use any special guitar technics or effects?

Pizzicato, natural and artificial harmonics, tone colour changes, different vibratos.

Did you left the pieces in their original keys, or you transposed them into different keys? What was the reason for?

We changed the pitch and also the relative pitches of the pieces to make the most of it. Transcribing from the piano always poses the problem that original keys sound either too shrill and thin (when played in the correct octaves, which is very often impossible), or too dark and boomy when played an octave below the original pitch. The transposition usually changes the key by going down a fifth, a fourth or a third from the original key. Then

the guitars sound more natural, since they are not soprano instruments. Also, the limits of low notes often prohibit transposing an octave lower.

Do you use scordatura somewhere?

As mentioned before: only in the basses.

Do you/did you play Janáček regularly on your concerts? Did you record it on an album?

We have been playing the pieces for three years in concert and plan to record them.

Are your transcriptions easy to play or the interpretation needs a higher level of technic?

Absolutely not easy to play, but much more musically than technically.

When you compare original piano version and your guitar transcriptions concerning the sound and emotional effect, is there a big difference? Do you think, that the character and the musical meaning was changed?

We hope to have captured the atmosphere of the originals, although some changes from the piano version were necessary. There is always a difference from a soloist playing on one instrument to four instrumentalists playing together – certain agogical options (rubatos, accelerandos etc., stretching of singular notes) that a soloist has are very difficult for a chamber music group. One major difference is the lack of a strong forte, which Janacek uses from time to time. The richness of tone colour and the use of vibrato can make up for some but not all of it. On the other hand, it is very hard to make sounds really “disappear” on the piano, which you can do on the guitar.

Did you change something in a composition? Did you change some notes, added or took away some? Did you put some tones, melodies or whole parts into a higher or a lower octave than it is written in the original score?

I think so, but I would have to look at all the scores to answer that. Instead, I will send you the scores of the arrangements as pdfs.

Did you discuss your work with someone?

Yes, with some pianists.

Do you have some feedback on your work? Some review?

No written reviews, but very strong reactions (and positive) from audiences. People are amazed to hear this kind of music played on guitars. The meaning and appearance of the music is very uncommon for guitar concerts.

Would you do the similar work today again? And if yes, would you make something in a different way?

I would certainly do it again, and I think these arrangements are some of the best I made. We often change small things, even after having played an arrangement for a longer time.

Did you transcribe more pieces, from other composers? If yes, what are the pieces and which instrument/s are they originally written for?

A long list of arrangements. For 4 guitars, a lot of piano music (Falla, Albeniz, Chopin, Debussy, Szymanowski, Halffter, Mompou, Schubert, Schumann, Chick Corea, to name a few). But also orchestral and chamber music works, pop songs, jazz standards, world music, tangos etc.

What do you think about guitar transcriptions in general?

Very important to understand music better, to learn from great composers etc.

Don't you think, that the change of the instrumentation intended by a composer could damage the piece?

That can certainly happen, many pieces are unsuitable for the guitar.

What is the reason for re-writing the pieces of different instruments for guitar?

To widen the repertoire, to create something new, to learn from great composers, to make their music appear in a new light, to willingly distort

the original (sometimes), to make them work better (seldom), to bring out an idea that the original instrument cannot bring out so well.

What is your opinion on Kazuhita Yamashita's solo guitar transcriptions - Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*, Stravinsky's *The Firebird suite*, Dvořák's *Symphony no.9 "From the New World"*?

Impressive, but doesn't work for the whole pieces. Some parts are really very good, some are tasteless and some are just ugly.

Composers, who are not guitar players often don't want to write pieces for the guitar. They say, that the guitar is so specific, they don't know, what is technically possible to play and what is not. Do you agree with the statement, that for the guitar only a guitarist can compose?

Depends on the musical thinking of a composer. Some composers have a very good intuition about the instrument's possibilities. In my opinion, it helps greatly to know the instrument well. But great pieces have been written for the guitar by non-guitarist composers (e.g. Britten, Henze, Turina, to name a few).