

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Kytara

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ŽENY VE SVĚTĚ KLASICKÉ KYTARY

Nikola Prokopcová

Vedoucí práce: Mgr. Pavel Steidl

Oponent práce: MgA. Petr Saidl

Datum obhajoby: 7. září 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of music

Guitar

DIPLOMA THESIS

**WOMEN IN THE WORLD
OF CLASSICAL GUITAR**

Nikola Prokopcová

Thesis Supervisor: Mgr. Pavel Steidl

Thesis Opponent: MgA. Petr Saidl

Date of thesis defense: 7 September 2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

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

Praha, dne

.....

Podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Ve své diplomové práci *Ženy ve světě klasické kytary* zkoumám situaci kytaristek z historické, feministické, geografické i současné perspektivy. V první kapitole popisuji, jakým překážkám musely ženy čelit v průběhu historie, až do doby, kdy se mohly svobodně rozhodnout, že se budou hudbě věnovat profesionálně. V druhé kapitole popisuji životní příběhy vybraných kytaristek, zejména z Evropy a Ameriky. V poslední kapitole nabízím kritický pohled na dramaturgii českých kytarových festivalů a uvádím příklady aktivit, které přispívají k příznivému klimatu pro ženské kytaristky. Hlavním přínosem mé práce je dlouhodobá rešerše, na jejímž základě jsem sestavila tabulku kytaristek narozených v průběhu 19. a 20. století, která dohromady čítá na 400 jmen.

Abstract

In my diploma thesis *Women in the World of Classical Guitar*, I examine the situation of guitarists from a historical, feministic, geographical and contemporary perspective. In the first chapter, I describe the obstacles that women have had to face throughout history, until they were free to decide to pursue music professionally. In the second chapter I describe the life stories of selected guitarists, especially from Europe and America. In the last chapter I offer a critical view at the dramaturgy of Czech classical guitar festivals. Indeed, I give examples of activities that contribute to a favorable climate for female guitarists. The main benefit of my work is a long-term research, on the basis of which I compiled a table of guitarists born during the 19th and 20th centuries. This number raised to 400 names.

Obsah

Úvod	1
1. Ženy na cestě k umělecké emancipaci	2
1.1.Feminismus	3
1.2.Hudba a gender	6
1.2.1.Výzkum genderu na pozadí hudebních dějin	7
1.3.Ženy a hudba jak šel čas	9
Starověké Řecko a Řím	11
Středověk	11
Renesance	14
17. a 18. století	15
19. a 20. století	18
1.4.Příběhy anglických žen	21
Výběr nástroje	23
Žena jako méněcenná bytost	23
1.5.Příběhy amerických žen	26
Hudební salóny	28
Hudební vzdělání — luxus pro nejbohatší	29
50. a 60. léta 20. století	30
2. Ženy ve světě klasické kytary	32
2.1.Evropa	32
Anglie	33
Itálie	35
Španělsko	36
Francie	38
Rakousko	39
Německo	40
Řecko	40
Česká republika	41
Rusko a Bělorusko	42
Chorvatsko a Srbsko	42
2.2.Amerika	42

USA	42
Kanada	45
Brazílie	47
Rio de la Plata (Argentina a Uruguay)	47
Ostatní země střední a jižní Ameriky	50
2.3.Východní Asie	50
3. Ženy ve světě klasické kytary dnes	52
3.1.Kultura v rukou žen	52
3.2.Kytarové festivaly v Česku	54
Open Guitar Festival	54
Guitar Mikulov	54
Kytarový festival Brno	56
Závěr	58
Soupis pramenů a literatury	59
Přílohy	64
Obrazové přílohy v textu diplomové práce	78

Seznam příloh

příloha č. 1: tabulka kytaristek, autorka: Nikola Prokopcová

Úvod

K tématu „Ženy ve světě klasické kytary“ mě nepřivedlo jen to, že se oboru hra na kytaru věnuji v podstatě celý život. Mám feministickou duši a čím déle pozoruji životní cesty muzikantek, tím více mě fascinuje, jak propastný rozdíl je například mezi počtem studentek a vysokoškolských pedagožek na naší škole. Ze širšího hlediska shledávám tristním, jak málo žen vystupuje na mezinárodních festivalech, koncertních pódíích, nebo působí v profesionálních souborech. Jelikož svět klasické kytary je mi nejbližší, přišlo mi nejpřímější zaměřit se ve své diplomové práci právě na ženy, které zasvětily svůj život kytaře. Zajímají mě zejména interpretky, okrajově i skladatelky.

Zpočátku jsem uvažovala, zda by nebylo vhodné zařadit do diplomové práce vlastní výzkum formou dotazníkového šetření. Začala jsem tím, že jsem si tvořila tabulku kytaristek. Toto zkoumání mě natolik zaměstnalo a pohltilo, že jsem se rozhodla zaměřit se na kompilaci existující literatury. Nejsem fanouškem teoretických pojednání, ale vzhledem k tomu, že se přede mnou ještě nikdo o nic podobného v tomto oboru nepokusil, myslím, že by mé poznatky mohly být přínosem.

Informace pro svou práci jsem čerpala v naprosté většině ze zahraničních zdrojů. Velkou inspirací mi byla rozsáhlá rešeršní práce Karin Pendleové a Melindy Boydové.¹ V první kapitole zkoumám svět hudebnic v kontextu feminismu. Tuto kapitolu jsem se rozhodla ilustrovat dvěma knihami na pomezí beletrie a literatury faktu. *Vlastní pokoj* Virginie Woolfové a *The Feminine Mystique* americké spisovatelky a feministky Betty Friedanové snad poslouží k lepšímu vcítění se do situace amerických a anglických žen v dobách umělecké nesvobody. V druhé kapitole nabízím geografický přehled vybraných kytaristek narozených v 19. a 20. století. Ve třetí kapitole zkoumám současnou situaci a vliv kytaristek ve světě.

Není překvapením, že nejvíc kytaristek, o kterých píšu, prožilo nebo prožívá stěžejní část svého života ve 20. století. Zatímco jejich seznam dosahuje tři sta sedmdesáti žen, v 19. století se mi povedlo za velkého úsilí vypátrat na tři desítky žen. Jen jednotky žen se mi povedlo zachytit v období 16. až 18. století, a proto mi nepřijde podstatné je zde uvádět. Není to tím, že ženy v tu dobu na kytaru nehrály, ale nebylo vhodné o nich psát. Nebylo vhodné se vůbec prosazovat profesně jako muzikantka. To mě nevyhnutelně vedlo k tomu, prozkoumat více historii feminismu. Emancipace úzce souvisí s etablováním žen v tomto oboru, stejně jako to bylo u jiných hudebních oborů. Abych více porozuměla tomu, proč se v různých zemích prosazovaly kytaristky v různých obdobích rozdílně, musela jsem nejdříve pochopit zvyklosti daných společností a jejich cestu ke svobodě žen.

¹ PENDLE, K.; BOYD, M. *Women in music: a research and information guide.*

1. Ženy na cestě k umělecké emancipaci

Ačkoliv pojednává tato práce o ženách v kytarovém světě, pro pochopení souvislostí je nutné začít trochu obsírněji a z nadhledu. Příběh muzikantek jde ruku v ruce s příběhem ženské umělecké emancipace.

Volnost tvorby je projevem svobody, a to je podmíněno uměleckým zázemím, jak poznamenává Virginie Woolfová ve své esejí *Vlastní pokoj*: „Pokud má žena psát literaturu, musí mít peníze a vlastní pokoj — čímž, jak samy uvidíte, zůstává klíčový problém skutečné podstaty ženy a skutečné podstaty literatury nedotčen.“²

Woolfová připomíná, že umělecké zázemí lze vytvořit pouze za předpokladu ekonomické nezávislosti. „Při pomýšlení na všechny ty ženy, co pracují celá léta, s obtížemi shromažďují dva tisíce liber a s vypětím sil dají dohromady třicet tisíc, jsme vykřikly opovržením nad trestuhodnou chudobou našeho pohlaví. Co dělaly naše matky, že nám nemohly odkázat žádné jmění?“³

Od žen se očekávalo, že se především stanou manželkami a matkami, což jsou role těžko slučitelné s rolí živitelek. „Táži se zde, proč ženy v alžbětinské době nepsaly básně, a nejsem si jista, jakou měly výchovu — jestli je naučili číst — jestli měly vlastní pokoj — kolik žen mělo děti ve věku nižším než jedenadvacet let — stručně řečeno, co dělaly od osmi ráno do osmi večer. Evidentně byly bez peněz. Podle profesora Trevelyana se vdávaly, ať se jim to zamlouvalo, nebo ne, dřív, než vyšly ze školy, nejspíš někdy v patnácti, šestnácti letech.“ [...] „Vydělat jmění a vychovat třináct dětí — to by nikdo nevydržel. Především je tu devět měsíců, než se dítě narodí. Pak se narodí. Další tři-čtyři měsíce zabere kojení. Když kojení skončí, nejméně pět let padne na to, že si s dítětem hraješ. Nemůžeš přece děti nechat běhat po ulicích. Lidé, kteří viděli zdivočelé děti, jak se honí v Rusku, tvrdí, že to není příjemný pohled.“⁴

Betty Friedanová, autorka *Feminine Mystique*, také tvrdí, že aby žena našla svou vlastní identitu, je nutné dosáhnout ekonomické nezávislosti. „Jestliže si ženy nebudou moci vydělávat, rovnost a lidská důstojnost v tomto směru nikdy nebude možná. Nespokojení mladí lidé, kteří se přidávali na stranu našeho hnutí, často prohlašovali, že klást takový důraz na vzdělání nebo na pracovní uplatnění je ‚nuda‘, jindy zas že je to ‚reformní‘. Avšak jen málokterá žena mohla ignorovat skutečnost, jak podstatná je v životě ekonomická otázka. Neboť jediné ekonomická nezávislost mohla ženu natolik osvobodit, aby se vdávala z lásky, a nikoli kvůli postavení či finančnímu zajištění, aby mohla opustit manželství, v němž se jí

² WOOLFOVÁ, V. *Vlastní pokoj*, s. 5.

³ WOOLFOVÁ, V. *Vlastní pokoj*, s. 42.

⁴ WOOLFOVÁ, V. *Vlastní pokoj*, s. 21.

nedostávalo lásky ani pochopení, ale pouze ponížení, nebo aby se mohla sama žít, šatit, odpočívat a rozhodovat, pakliže sňatek vůbec neplánovala. Nicméně práce pro ženu nemá význam pouze z hlediska ekonomického. Jak by se mohla žena aktivně účastnit veřejného života této průmyslově vyspělé společnosti, jak by mohla spolurozhodovat o jejím uspořádání bez potřebných zkušeností a průpravy, které získá, pouze bude-li mít dostatek příležitostí se v průmyslu i jiných odvětvích uplatnit?⁵

Friedanová zmiňuje, že ženy, které cíleně rozvíjely nějaký celoživotní zájem dostatečně vážně, mimo svou roli hospodyňky, byly ve svém životě spokojenější. „Umění může být pro ženu na pohled ideálním řešením. Vždyť řadě uměleckých disciplín se lze věnovat doma. Kromě toho nutně nevyžadují tolik obávanou odbornost, hodí se pro ženu a slibují nekonečné možnosti osobního růstu a také nalezení identity, aniž by bylo třeba ve jménu výdělků obstat v konkurenci. Přesto jsem vyzorovala, že pokud ženy neberou například malbu nebo keramiku dostatečně vážně a neusilují o jistou profesionalitu — aby jim někdo za jejich práci zaplatil, aby mohly učit ostatní nebo aby je ostatní umělci považovali za kolegyně — dříve nebo později se z nich stanou diletantky; malování o nedělich a řeči o keramice totiž ženě nepřinášejí kýžené uvědomění si sebe sama, neboť nikomu k ničemu nejsou. Amatér nebo diletant, jehož práce nejsou dost dobré, aby za něj chtěl někdo zaplatit, aby si je někdo prohlédl, poslechl či přečetl, prostřednictvím této činnosti nezískává žádný skutečný společenský status ani osobní identitu. Ty čekají na toho, kdo vynaložil všechno své úsilí, aby získal potřebné znalosti a kvalifikaci, jež musí mít každý, jež se chce stát odborníkem.“⁶

Texty Woolfové a Friedanové patří do „povinné četby“ feministické literatury, a proto považují za nezbytné se stručně podívat na historii tohoto hnutí. Osud kytaristek, stejně jako jiných instrumentalistek, spisovatelek, tanečnic nebo hereček, byl formován bojem za ženská práva.

1.1. Feminismus

Feminismus — víra v politickou, ekonomickou a kulturní rovnost žen — má kořeny v počátcích lidské civilizace. Feministé tvrdí, že základní hodnoty všech lidských společností jsou postaveny na vztazích mezi muži a ženami.⁷ Feminismus je typicky popisován ve třech vlnách. V té první (1830-1900) usilovaly ženy o majetková práva a právo volit. Ve druhé (1960-1980), jejíž začátek je často spojován s publikováním knihy *The Feminine Mystique* (1963), ženy usilovaly zejména o rovné podmínky a bojovaly proti rasové diskriminaci. Třetí vlna, která započala v devadesátých letech minulého století, se vypořádává s nedotaženými ideály vlny předchozí.

⁵ FRIEDAN, B. *Feminine mystique*, s. 523.

⁶ Tamtéž, s. 476.

⁷ SOLIE, Ruth A. *Feminism*, s. 1.

Podle některých teoretiků trvá třetí vlna až dodnes a zahrnuje v sobě i nedávné aktivity hnutí #MeToo.⁸

„Přece není možné dál ignorovat hlas vlastního srdce, který nám říká: ‚Chci něco víc než jen děti, manžela a hezký dům.‘“⁹ „Součástí matoucího *feminine mystique* bylo například tvrzení, že pro ženu má nejvyšší hodnotu naplnění podstaty ženství, že to má být také jejím hlavním cílem. [...] Ženskost byla považována za něco tajuplného, neboť se prý váže k samotnému vzniku života, a ženské, neboli femininní, počínání za natolik intuitivní, že převážně mužsky orientovaná věda mu nikdy nemohla přijít na kloub. I kdyby byla žena sebevíc tajuplná a jiná, neznamená to, že musí být podřízená muži.“¹⁰

Jedny z prvních jisker boje za ženská práva zažehly v Americe. „Sotva lze považovat za náhodu, že se hnutí za osvobození žen rozpoutalo v Americe na sklonku Revolučních válek a sílilo spolu s hnutím za osvobození otroků. Postavení žen ve společnosti jako první ostře kritizoval Thomas Paine, mluvčí revoluce v roce 1775. [...] V době revoluce, asi o deset let dříve než Mary Wollstonecraftová definitivně vymezila další cestu ženského hnutí, Američanka Judith Sargent Murrayová prohlásila, že ženy potřebují znalosti, aby měly větší rozhled a objevily tak nové cíle, jejichž splnění — nebo alespoň snaha o totéž — by jim napomohlo k dalšímu růstu. V roce 1837 škola Mount Holyoke konečně otevřela své brány i ženám, a tak příslušnice něžného pohlaví dostaly poprvé možnost opatřit si stejné vzdělání jako muži.“¹¹

S přílivem a odlivem feministických vln, kolísal i odpor společnosti. „Opravdu se některé ženy v reakci na feminismus zase stáhly zpátky do svých domovů? Fakt je, že pro ženy narozené po roce 1920 byl feminismus opravdu dávno mrtvý. Coby životaschopné hnutí vyhasl, když se v Americe podařilo prosadit uzákonění onoho klíčového práva: volebního. Ženy, kdysi bojující za ženská práva, se v letech třicátých a čtyřicátých nadále zasazovaly za práva jednotlivce, za jeho svobody — za černochoy, za utiskované dělníky, za oběti Francovy diktatury ve Španělsku či té Hitlerovy v Německu. Nicméně nikdo se nezasazoval přímo za práva žen: ‚Vždyť už jsme si všechna prosadily‘. Mezi lidem dál přesto kolovaly pověsti o zlolajných feministkách. Žena, která se chovala nezávisle nebo byla jinak iniciativní, byla hned pro každého ‚druhá Lucy Stoneová‘. Slova jako *feministka* nebo *kariéristka* získala pejorativní zbarvení. Feministky rozmetaly starý ideál, ale bohužel nedokázaly zbavit lidi zlé vůle, předsudků a zaujatosti, které v nich zanechal. Ani nedokázaly vytvořit ideál nový, protože nemohly vědět, jak bude vypadat žena, která vyrostle v podmínkách, jež pro ni vytvořily, v podmínkách, v nichž již nebyla

⁸ OLSON, John. *History* [online]. In: . 20.11.2019 [cit. 2020-06-19]. Dostupné z: <https://www.history.com/topics/womens-history/feminism-womens-history>

⁹ FRIEDAN, B. *Feminine mystique*, s. 72.

¹⁰ Tamtéž, s. 85.

¹¹ Tamtéž, s. 142.

podřízena muži, nebyla na něm závislá, nemusela odevzdaně čekat, bez názoru nebo rozhodnutí.“¹²

„Feministky správně vycítily, že vzdělání a právo vykonávat kvalifikovanou a smysluplnou práci je to, co ženy potřebují především. Tyto ženy bojovaly a také vybojovaly novou a plnohodnotnou lidskou identitu a pro všechny ostatní. Jak je ale možné, že na nějaký ušlechtlejší cíl, na kreativní a společensky zodpovědnou práci uplatnilo své vzdělání a schopnosti pouze tak málo jejich dcer či vnuček? Kolik z nich se nechalo oklamat nebo sebe samo oklamalo a přiklonilo se k překonanému a infantilnímu ideálu tím, že si zvolilo: ‚Zaměstnání: žena v domácnosti? [...] stejně jako muži i ženy nacházejí vlastní identitu prostřednictvím práce, která plně využívá jejich přirozených schopností. Žena tedy nemůže najít svou identitu prostřednictvím ostatních — svého manžela, dětí. Nemůže ji ani nalézt v jednotvárné šedi domácích prací.‘“¹³

Stejně jako dnes, kdy mnohým při pronesení slova *feminismus* naskakuje husí kůže, bylo tomu tak od počátků tohoto hnutí. „Pokud je pravdou, že feministky byly ‚zklamané ženy‘, což o nich často tvrdili jejich nepřátelé, nebylo na tom nic zvláštního, poněvadž zklamané musely být všechny ženy, které byly nucené žít za takových podmínek. Při jednom ze svých nejpůsobivějších veřejných vystoupení, v roce 1855, Lucy Stoneová prohlásila: ‚Zklamaná žena jsem už od první chvíle, na kterou si vzpomínám. Když jsem se společně se svými bratry pídila po nejrůznějších zdrojích informací a vědomostí, vždycky mě odbývali slovy: ‚To není nic pro tebe; to se pro ženu nesluší‘. Ať už jde o vzdělání, o manželství, o náboženství, zkrátka o cokoli, zklamání je úděl ženy. Já si proto předsevzala, že pocit toho zklamání v srdcích žen prohloubím do té míry, aby jej nemohly déle snášet.‘“¹⁴

Feminismus má mnoho směrů, proto ho nelze charakterizovat jednoduše. Argumentace tzv. liberálního feminismu je založená na podobných argumentech jako dominantní politický liberalismus v USA a západní Evropě. Kulturní feminismus (občas označovaný jako „radikální“) zdůrazňuje zejména potřeby žen. Lesbický feminismus eliminuje výzkum genderu pouze na analýzu průniku sexuality s kulturním konstruktem. Poststrukturalismus, marxistický feminismus a psychoanalytici zase nazírají na tuto oblast pouze skrze nástroje, které jim jejich vymezená optika umožňuje. Akademický feminismus zkoumá dvě oblasti. Analyzuje odlišnosti mezi pohlavími (biologie muže a ženy) a gender (společenské kategorie „mužské“ a „ženské“).¹⁵

Feministé také tvrdí, že ve světě, v němž bereme mužskou zkušenost jako normativní, jsou etnologické záznamy, historické narativy a kritické interpretace, relevantní jen z části. Také tradiční akademické rozlišování mezi „veřejným“ a „soukromým“ jde podle feminismu mimo porozumění roli žen ve společnosti, vzhledem k tomu, jak dlouho byly ženy nuceny držet se v

¹² FRIEDAN, B. *Feminine mystique*, s.163.

¹³ Tamtéž, s. 460.

¹⁴ Tamtéž, s. 149.

¹⁵ SOLIE, Ruth A. *Feminism*, s. 2-3.

ústraní. Neustávající debata mezi akademiky se točí ohledně toho, zda je správné nahlížet na feminismus z hlediska rozdílností nebo podobností pohlaví a používat to jako argument. Kategorie „žena“ je historicky a kulturně zatížena, a navíc zakrývá rozdíly v rase, třídní příslušnosti a aspektech společenské identity. V hudebním výzkumu nejsou tyto rozpory ještě tak patrné, protože hudebně-feministická teorie se stále ještě rozvíjí.¹⁶

1.2. Hudba a gender

Tradiční výzkumy hudebních aktivit žen jsou založené na popisech výjimečných interpretek a skladatelek. Čerpají z obsáhlé literatury, která pohlíží na hudební aktivitu žen jako na součást jejich socializace a vzdělání. V současnosti je výzkum v této oblasti spojen s historií žen, což samo o sobě představuje součást genderových studií.¹⁷

Gender je kulturní, sociální, anebo historická interpretace vnímající rozdílnosti v biologické a fyziologické kategorii pohlaví. Snad každý hudební zážitek, včetně jeho vzniku, předvedení a percepce, v sobě může obsahovat genderový předsudek. Hudba sama o sobě může produkovat genderové ideologie. Odkrýt to, jak gender působí v hudebním kontextu se tak stalo základním úkolem kritického výzkumu hudby. Gender, ve smyslu *pohlaví*, je často brán jako kategorie jasně rozdělená na *muže* a *ženy*, či determinovaná *mužským* a *ženským*. Současný výzkum ale tuto hranici rozpouští. Problém je, že femininní a maskulinní projevy mohou být spojeny jak s muži tak s ženami.¹⁸

V muzikologii, hudební teorii a etnomuzikologii vyústil zájem o kreativní participaci žen v kultuře ke zvýšení počtu výzkumů zabývajících se cestami, kterými gender — jako sociální konstrukt — definoval ženské role v různých společenských kulisách. Díky feminismu se začaly zkoumat a znovuobjevovat kompozice ženských skladatelek nebo aktivity interpretek. Ženská studia (women studies) se na univerzitní půdě objevila v 70. letech minulého století jako odnož tradiční muzikologie ve snaze rozšířit zorné pole o ženský element. Začínalo se hledáním skoro zapomenutých evropských muzikantek za účelem zpřístupnění jejich prací pro publikování, nahrávání nebo studia jejich role v hudebním světě. Limitací výzkumu bylo, že vědci na ženy nahlíželi tehdejší tradiční optikou, a tak se ve výsledcích odrážely i jejich předsudky. Až na konci 80. let začal interdisciplinární feministický výzkum nahlížet na tyto ženy nejen z hlediska jejich zkušeností a kariérních úspěchů, ale ze širšího pohledu zahrnujícího informace o tehdejší společenské kontextu a obecné hudební praxi. Hudebně-feminističtí výzkumníci pochopili, že na hudební aktivity žen je nezbytné nahlížet v rámci tehdejších hodnot, společenského a historického kontextu.¹⁹

¹⁶ SOLIE, Ruth A. *Feminism*, s. 2-3.

¹⁷ TICK, J., ERICSON, M., & KOSKOFF, E. *Women in Music - Historiography*, s. 1.

¹⁸ KALLBERG, J. *Gender and Music*, s. 1.

¹⁹ SOLIE, Ruth A. *Feminism*, s. 1.

Téma žen a hudby v devatenáctém století je předmětem několika nedávných studií. Oceněná kniha Ruth Solieové *Music in Other Words: Victorian Conversations* osvětluje aspekty genderu a hudby ve viktoriánské Anglii, ale anglická kultura devatenáctého století se stěží aplikuje na kulturu amerického jihu. Publikace Christine Ammerové *Unsung: A History of Women in American Music* je širší v kontextu a méně specifická pro dané období. Průkopnická Judith Ticková ve své knize *American Women Composers before 1870* upozorňuje na typické aspekty amerických žen v hudbě, přičemž vyzdvihuje jména pěti skladatelek poloviny devatenáctého století. Všechny tyto skladatelky však byly ze severu USA, z nichž dvě se narodily v Anglii. Dalo by se argumentovat, že na tom nezáleží - zkušenosti amerických žen v devatenáctém století byly natolik homogenní, že těchto pět žen může představovat všeobecnou praxi. To, že žádná nebyla z jihu, však může být také varováním před zobecněními.²⁰

1.2.1. Výzkum genderu na pozadí hudebních dějin

Tradiční západní klasická hudba vyrostla na základech hierarchie genderu, které poznamenaly celou naši společnost. Patriarchální struktura společnosti přirozeně vyprodukovala samostatnou kategorii — žena hudebnice. Tato kategorie sloužila k ocenění a vyzdvižení jejích úspěchů. Výhodou tohoto pohledu je relativně snadné zobecnění v oblasti, kde neexistuje historické zázemí. Problematické ale je, že za tohoto předpokladu jsou ženy srovnávány pouze se ženami a jejich příběhy jsou striktně odděleny od mužských.²¹

První rozsáhlá německá publikace o historii hudby *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst* (W. C. Printz, 1690) užívá dva výrazy, pokud mluví o ženách. Slovy *Frauenmusicantinnen* nebo *Weiber Musicantinnen* označuje starověké nebo novozákonní osobnosti (např. Sappfó, Corinna, Lamia, Miriam). Tato jména se stala důkazem kreativity žen po celá staletí. Jejich jména se neobjevují jen v hudebních slovnících, ale ve většině notoricky známých knihách, esejích a odborných pojednáních zdůrazňujících úspěchy ženského pohlaví. K postavě Sappfó odkazuje už Boccacciova *De claris mulieribus* (1359), nebo *Le Livre de la Citées Dames* (1405) Christine de Pisan.²²

Ženská jména se v lexikografii a historii začala pozvolna objevovat v 18. století. Operní pěvkyně tehdy enormně překonaly počet žen ve všech ostatních hudebních oborech. Jejich viditelnost stojí v ostrém kontrastu s historickým zacházením se skladatelkami — těch se v hudebních naučných slovnících objevují jen jednotky. Důležitý krok v před v této oblasti učinil Titon du Tillet ve svém *Le Parnasse François* (1732) zařazením slovníkového hesla o skladatelce Elisabeth Jacquet de la Guerre. Důležité bylo také přidání pěti ženských jmen do Waltherova *Musicalisches Lexicon* (1732). Hawkins zase stanovil dvě nové kategorie *zpěvačky*, *ženy* a *zpívající ženy*, aby popsal, jak ženám bylo zakázáno vystupovat v kostelech a na veřejnosti. Na konci

²⁰ BAILEY, C. *Music and the southern belle*, předmluva.

²¹ TICK, J. *Women in Music - Historiography*, s. 1.

²² Tamtéž, s. 1.

tohoto století se více jak tucet skladatelek objevuje v Gerberově *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1790–92).²³

V průběhu 19. století se formy začleňování žen do literatury různily. Čtvrté přepracované vydání Gerberova slovníku (1812-14) obsahovalo dvojnásobný počet hesel o muzikantkách. Více než 50 jmen skladatelek bylo zařazeno do Fétisova *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1835–44, 2/1860–65). V Německu se termín *Damenmusik* objevuje v srpnu roku 1811 v časopise *Allgemeine musikalische Zeitung* v pejorativním slova smyslu jako označení diletantství. Jako pozitivní příklad slouží článek o skladatelkách, kde Maurice Bourges spojuje toto téma s ženskou emancipací.²⁴

Navzdory narůstajícímu počtu skladatelek v 19. století, rychlost jejich zařazování do slovníků spíše zpomalovala. Grove zveřejnil ve svém první vydání *Dictionary of Music and Musicians* (1879–89) pouze 29 skladatelek. Ženy „vymizely“ z příběhů o významných hudebních epochách reprezentovaných velkými muži. V *Geschichte der Musik* (Ambros, 1862-8) je zmíněna jen jedna žena. Emil Naumann píše ve své *Illustrierte Musikgeschichte* (1880–85), že „veškerá kreativní činnost, jak je známo, je exkluzivní činností mužů“.²⁵

Mezi lety 1870 až 1910 se díky kulturnímu feminismu objevuje literatura, která se snaží čelit předchozímu nazírání. Téma žen v hudbě je zkoumáno mnoha žánry. Vznikají slovníky (Michaelis, 1888), oslavné eseje o ženské práci v hudbě a polemiky vyvracející teorie biologického determinismu a argumenty sociologických kritiků o neblahých dopadech tříd a genderu na hudební kreativitu. Dva důležité texty jsou explicitně spojeny s feminismem. V USA *Asociace pro pokrok žen* (*Association for the Advancement of Women*) sponzorovala vydání publikace *Woman as a Musician* (1876), inspirovanou knihou *Woman in the Nineteenth Century* (1845) Margaret Fullerové. V německém Frankfurtu byla v roce 1898 publikována Jesselova monografie *Warum giebt es so wenige Componistinnen!*²⁶

Muzikologický výzkum mezi lety 1900 a 1940 se vyznačoval novým důrazem na kolektivní přístup k ženské historii. Dvě průkopnické generace muzikoložek Marie Bobillier (publikující pod pseudonymem Michel Brenet), Yvonne Rokseth a Kathi Meyer zpracovaly na základech literatury a ikonografie studie ženských hudebních institucí, jakými byly kláštery nebo ženské sbory. Sophie Drinker pod vlivem Meyerové rozšířila po skončení druhé světové války svůj výzkum za hranice jakékoliv instituce a historické epochy, a tím posunula historiografii vztahu žen a hudby na samostatné téma. Její práce měla ale vliv na mainstreamovou muzikologii až ke konci století.²⁷

²³ TICK, J. *Women in Music - Historiography*, s. 2.

²⁴ TICK, J. *Women in Music - Historiography*, s. 2.

²⁵ Tamtéž, s. 2.

²⁶ Tamtéž, s. 2.

²⁷ Tamtéž, s. 3.

70. léta znamenala vzkříšení feminismu, explozi aktivit zkoumajících historii žen, a připravilo půdu pro vznik nové disciplíny nazvané *women studies*. V těchto letech získalo v USA profesionální muzikologické vzdělání výrazně více žen než kdy předtím. V 80. letech se na amerických univerzitách začalo přednášet o ženách v hudbě, což se brzy zrcadlilo i v Evropě. V 70. letech začaly vznikat vydavatelské domy a nahrávací společnosti zaměřující se na vydávání not a zvukových nahrávek specializovaných na historická a soudobá díla žen.²⁸

Od 90. let se ženská hudební historiografie rozvíjela v rámci tří vzájemně propletených kategorií — repertoár, společenský proces (social process) a ideologie. Vzhledem ke krátké době výzkumu zůstává mnoho hudby skladatelek zatím ještě neobjeveno. Slovník *New Grove Dictionary of Women Composers* (1994) zahrnuje přes 900 hesel. Hudební vědci zkoumají ženské hudební aktivity skrze jejich přístup k sofistikovaným způsobům hudební produkce, zejména v různých institucích. Příkladem je současný intenzivní výzkum klášterů. Někteří výzkumníci získávají data z několika různých zdrojů najednou, např. archeologie, ikonografie a literatury, aby zrekonstruovali literárně nezaznamenané příběhy minulosti, ve kterých hrály ženy důležitou roli. Díky těmto metodám se umenšuje exkluzivita harmonické a teoretické analýzy.²⁹

Historie hudby jako povolání pro privilegované ženy (vysoce vzdělané, nebo patřící do střední nebo vyšší vrstvy společnosti) však ještě nebyla uspokojivě popsána. Na každém kroku jsme konfrontováni s ideologií tradiční literatury z oblastí hudební estetiky či teorie. To vše pod vlivem genderové duality a sociálního konstruktů „ženského“ a „mužského“. Proces integrování ženské historie do mainstreamových narativních textů a do metodologie historiografie tak stále zůstává výzvou.³⁰

1.3. Ženy a hudba jak šel čas

Přestože se ženy věnovaly hudbě odjakživa, čelily soustavně mnoha omezením a nařízením. Většinou byly uznávány jako amatérky, nikoliv jako profesionálky.³¹ Napříč věky, kreativní ženy hodnotně přispěly do světa hudby. Jak se proměňovala kultura a společnost, mnoho informací o těchto ženách bylo „pohřbeno“ během staletí mužské dominance. S tím jak ženy dosahují v moderní době rovnějšího postavení s muži, podněcuje to výzkum ve sféře ženské muzikologie. Objevy důležitých žen v nejhlubší historii hudby sahají od Mezopotámie — princezna-kněžka Enheduanna (přibližně 2500 př. n. l.) byla pravděpodobně první ženou, jejíž spisy se dochovaly — až po rovnostářské společnosti starověkého Egypta a Řecka, a to

²⁸ TICK, J. *Women in Music - Historiography*, s. 3.

²⁹ TICK, J. *Women in Music - Historiography*, s. 3.

³⁰ Tamtéž, s. 3.

³¹ NEULS-BATES, C. *Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*, s. xi (předmluva).

zejména Sparty a ostrova Lesbos, kde básnířka Sapphó pěla nesmrtelné ódy v období 6. století před naším letopočtem.³²

Napříč stoletími Římského impéria a evropským středověkem byla hudba vnímána jako zdroj zábavy a potěšení. Spirituální síla a morální naléhavost daly hudbě speciální význam. Zatímco stejná instituce prohlašovala „Bůh seslal lidem písně, aby zpěv přinesl potěšení i pomoc“, zároveň potlačovala hlas žen. Ženy ze střední a vyšší třídy nemohly veřejně vystupovat, i když jim to kvalita jejich vzdělání umožňovala. Ženy z prostředí otrokyň a služebnictva se jako profesionální performerky těšily pozornosti, ale byly vystavovány omezování svobody a jejich existence byla často eliminována na sexuální objekt. Hudba byla hlavním nástrojem vyjádření společenské příslušnosti a byla úzce propojena s třídním systémem i genderem. Přítomnost umělkyň na šlechtických dvorech byla záležitostí prestiže. Příslušnost k určité společenské třídě a pohlaví je hlavním vodítkem pro vysvětlení rozdílů mezi postavením muzikantů a muzikantek ve společnosti od počátku našeho letopočtu až do nedávna.³³

Postavení muzikantek ve společnosti nebylo vždy stejné. Proměňovalo se ve vlnách a záviselo na místě působení. První moment, kdy byly ženy odstrčeny z hudebního života, bylo jejich vyloučení z kostelních sborů na počátku 4. století. Ženy mohly sice vytvářet nějakou hudební aktivitu ve svých kláštorech, ale absolutně se to nedalo rovnat s možnostmi, které měli muži. Když se na konci 16. století podařilo italským zpěvačkám prosadit jako profesionálky, katolická církev upřednostnila kastráty. Až na konci 18. století kastráty postupně nahradily ženské hlasy. I když už bylo běžné vidat zpěvačky vystupovat jako sólistky, katolická církev je přijala zpět do svých sborů až v 19. století.³⁴

Oproti zpěvačkám, možnosti profesionálního uplatnění instrumentalistek nebyly široké. Ve vrcholném a pozdním středověku vystupovaly instrumentalistky jako trubadúři nebo truvéři. V renesanci působily v kláštorech i mimo kostely. V průběhu baroka jim byly dvory a divadelní orchestry uzavřeny. Až na počátku 18. století začaly být uznávány koncertní umělkyně v oborech hry na klávesové nástroje a na housle. Jako reakce na odmítavý postoj přijímat ženy do orchestrů, začaly vznikat na konci 19. a během 20. století ryze ženské orchestry a komorní soubory.³⁵

Jiný příběh se pojí s dechovými nástroji. Ženy hrající na dechy jsou vyobrazeny již na starověkých sumerských, egyptských a řeckých malbách. Když bylo v ranném období křesťanství ženám zakázáno zpívat v kostele, vedlo to navýšení počtu žen-instrumentalistek. Pro aristokratické ženy žijící v období renesance se považovaly za vhodné nástroje flétna, virginal, viola nebo loutna. Uznávaná italská skladatelka a zpěvačka Tarquinia Molza

³² NEULS-BATES, C. *Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*, s. 13.

³³ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 26.

³⁴ NEULS-BATES, C. *Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*, s. xii (předmluva).

³⁵ Tamtéž, s. xiii (předmluva).

(1542-1617) založila svůj vlastní ženský orchestr. Italské konzervatoře vychovávající benátské sirotky sestavovaly i ryze dívčí soubory. Ještě v 19. století byly ženy-flétnistky vnímány jako rarita. První hráčky na žesťové nástroje zažívaly úspěch až na přelomu 19. a 20. století. Britská kornetistka Anna Berger ohromila podle kritiky londýnské publikum v roce 1889. Saxofonistka Elise Hall se v roce 1909 stala prvním amatérským hráčem Bostonského orchestru. [...] Dlouho se tvrdilo, že ženy nemají sílu hrát na velké a těžké nástroje. Proto se hráčky na kontrabas, tubistky a perkusionistky začaly v orchestrech objevovat velice pozdě. Některé nástroje byly vnímány jako příliš složité, než aby na ně ženy hrály: hoboj, klarinet, fagot nebo trombón.³⁶ Je zřejmé, že v různých historických epochách čelily hudebnice různým výzvám. Nebyly vždy jen utlačovány, v minulosti existuje i několik okamžiků umělecké svobody.

Starověké Řecko a Řím

Hudba hrála velice významnou roli v kultuře antického Řecka. Její pozice byla tak silná, že získala pozici samostatné umělecké disciplíny. Slovo *hudba* (mousikê) vyjadřovalo synonymum pro vzdělání. Idylická kresba postavy s lyrou vyobrazuje tento hudební nástroj jako knihu. Historie řeckých muzikantek je neoddělitelně spjata s historií řeckého básnictví. Ženy hrou na hudební nástroj často doprovázely recitování. Role a pozice muzikantek se lišila od města k městu. Obecně bylo ale zvykem, že ženy vystupovaly v ryze ženských souborech.³⁷

Když v druhé polovině 4. stol. př. n. l. Alexandr Veliký dobyl Perské impérium, důsledkem bylo významné rozšíření antické kultury. V této době také enormně vzrostla dostupnost školního vzdělání jak pro chlapce, tak pro dívky. To vyústilo ve větší participaci žen na hudebním a básnickém kulturním životě.³⁸

V římské říši vztah žen a hudby nadále pokračoval s těžištěm v básnictví, ale byl poznamenán ambivalentním postojem Římanů k Helénské kultuře. Pro Římany byl zpěv integrální součástí všech společenských událostí. Významnou roli hrála hudba při pohřbech.³⁹

Středověk

Informace o středověkých muzikantech i muzikantkách jsou útržkovité. Ženy hrály ve středověkém světě hudby různé role a etablovaly se ve stejných disciplínách jako muži. Různé hudební aktivity se vztahovaly jak k sociálnímu statusu, tak k pohlaví. Ženy byly amatérskými a profesionálními zpěvačkami, tanečnicemi, instrumentalistkami; také skladatelkami, mecenáškami, učitelkami a opisovatelkami not. Ženské provozování hudby bylo pevně spjata se dvěma významnými životními událostmi: narozením a smrtí. Existuje mnoho dokladů zpívajících žen na rozloučeních s mrtvými nebo žen zpívajících ukolébavky dětem. Ženy byly

³⁶ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 16.

³⁷ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 3-4.

³⁸ Tamtéž, s. 5.

³⁹ Tamtéž, s. 6.

důležitou součástí společenských „zpěvných“ tanců, jako *carole* nebo *rondeau*, kdy se tančilo v kruhu a ve středu zpívala žena.⁴⁰

Urozené ženy byly častými mecenáškami hudby. Zejména středověké představitelky francouzského dvora, měly významný vliv na kulturní klima svých dvorů. Za všechny jmenuji Eleanor Aquitanskou (1122-1204), ženu Ludvíka VII. a později Jindřicha II., krále anglického.⁴¹

Na počátku 13. století se rozšířila milostná píseň z úst trubadúrů a truvéřů. Málo se ví, že mezi severofrancouzskými truvéřy byly i urozené ženy. Jednou z nich byla i Marie de France (1160-1215), dvořanka Eleanor Aquitanské. Marie recitovala své básně za vlastního doprovodu hry na harfu.⁴²

Zajímavé je, že staré dialekty — provensálština, galicijská portugalština, staroangličtina — mají svůj výraz pro potulné hudebnice (*minstrels*)⁴³. Vedle zpěvu a hry na hudební nástroje ovládaly tyto „minstrels“ akrobacii, žonglování, recitaci, zpěv či pantomimu. Některé z nich byly otrokyněmi, některé byly součástí dvora. Jejich existenci dokládají i účetní doklady za jejich služby na dvoře Poitiers v Occitanii v 11. století, dvoře francouzského krále Ludvíka IX. z roku 1239, či dvora komtesy Mathildy z Artois z Vánoc roku 1319.⁴⁴

Ve středověku jsou zmapovány četné literární a hudební aktivity na španělských, francouzských i italských dvorech. V tehdejší kosmopolitní španělské kultuře zahrnující muslimy, židy a křesťany se ženy prokazatelně participovaly. Největšímu uznání se těšily maorské ženy s tmavší pleť.⁴⁵ Ve španělské Cordobě, za vlády Al-mansúra Ibn Abí A'mira (939-1002), hrály vzdělané ženy například na varhany, pro pobavení svých mužů. Středověké francouzské literární zdroje zachycují ženy jako zpěvačky „zpěvných tanců“ (*dance songs*), truvéřských i trubadúrských písní, či motet. Francouzská společnost vysloveně nezakazovala ženám veřejně vystupovat. V italském spise Francesca da Barberina *Del reggimentoe costumi di donna* se však objevuje volání po limitaci ženského hudebního vystupování do soukromé sféry. Na druhou stranu, je známo mnoho profesionálních interpretek z nižších společenských tříd, které byly součástí dvora.

Účast žen na hudebním životě ve středověku silně ovlivňovalo náboženství. V židovství měly ženské modlitební písně prominentní postavení, až do té doby než byl ve 3. století ženský zpěv zakázán jako sexuálně podněcující. Zajímavé postavení měl bicí nástroj zvaný *tof*, často

⁴⁰ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 9.

⁴¹ Tamtéž, s. 10.

⁴² Tamtéž, s. 13-14.

⁴³ *minstrel* = středověký zpěvák nebo muzikant, zejména ten co zpíval nebo recitoval lyrickou nebo hrdinskou poezii jako hudební doprovod urozeným pánům a dámám

⁴⁴ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 16-17.

⁴⁵ Tamtéž, s. 13-14.

nazývaný jako *timbrel*. Mezi židy byl považován na výlučně ženský nástroj. V Egyptě na něj hrály ženy nebo eunuši. V době vzniku křesťanství, kdy toto náboženství přitahovalo lidi toužící po společenské a ekonomické rovnoprávnosti — ženy — a muže z nižších společenských tříd. Ženy spatřily v křesťanství šanci vymanit se ze stereotypních genderových rolí. To se změnilo na konci 2. století, kdy muži začali reformovat křesťanství tak, aby ze systému vyloučily ženy a náboženská autorita připadla mužům. Až do čtvrtého století ženy zpívaly v chrámových sborech bok po boku. Postupně byly však umlčovány. Ženy se tak následující století etablovaly v chrámové hudbě spíše jako skladatelky.⁴⁶

Zajímavou postavou této éry byla jeptiška Hildegard z Bingen (1098-1179) — vizionářská teoložka a skladatelka. Její dílo čítající sedmdesát sedm náboženských písní nemá ve středověku obdobu. Hildegard vystoupila do kláštera v osmi letech, první vedoucí pozici zastávala v roce 1136 v německém opatství Disibodenberg. Vytvářela si kolem sebe komunitu žen, které inspirovala k větší aktivitě a sebeuvědomění, a její věhlas se rozšířil po celé Evropě.⁴⁷

Vedle mnoha těžkostí musely ženy ještě bojovat s nástrojovými předsudky. Pokud se věnovaly hudbě, měly malou svobodu ve výběru oboru. Středověká ikonografie, francouzské literární zdroje a účetní doklady anglického dvora ze 12. a 13. obsahují informace o sólových nástrojích a doprovázeném zpěvu spíše než o hudebních souborech. Středověké ženy hrály na bicí nástroje, varhany, a zejména na strunné nástroje. Dechové nástroje byly brány jako vysloveně neženské. V renesanci byly ženy dechačky považovány za raritu. V průběhu 15. století začalo být pohlíženo na bicí jako nevhodný nástroj pro ženy. Do té doby byly ženy-bicistky viděny zejména u tanců a v procesích, jak dokládá vídeňská iluminace ze 14. století, kde pět žen zpívá a hraje na malé bubínky a ruční zvony.⁴⁸

S varhanami jsou ženy spojeny od hluboké historie. Řekyně jménem Thais, žijící ve 3. stol. př. n. l., je první známou varhanicí. Její muž je označován na za vynálezce hydraulisu, předchůdce varhan. Podle francouzských románů hrály středověké ženy často na strunné nástroje: vielle, harfu, psalterium, gittern, rote, lyru, rebec a citolu. Francouzské iluminace ze 13. století zachycují ženy hrající na podobné nástroje. Ikonografie z Pyrenejského poloostrova nabízejí bohatý zdroj středověkých nástrojů, vedle nichž jsou ženy často také vyobrazeny. V galicijsko-portugalském manuskriptu *Cancioneiro da Ajuda* dvanáct ze šestnácti miniatur vyobrazuje zpěvačky a instrumentalistky. Ve známé sbírce Alfonsa de Wise (1221-1284) *Las Cantigas de Santa Maria* každá desátá píseň zasvěcená Marii je ilustrována vyobrazením hrajících muzikantů a muzikantek.⁴⁹

⁴⁶ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 18-20.

⁴⁷ Tamtéž, s. 22-23.

⁴⁸ Tamtéž, s. 17.

⁴⁹ Tamtéž, s. 18.

Renaissance

Renaissance představovala v určitých oblastech „znovuzrození“ i pro ženy. Životní osud ženy v době renesance byl ovlivněn příslušností ke společenské a ekonomické třídě. Ženy byly automaticky podřízeny muži — hlavě rodiny. Ačkoli se dívkám z bohatých rodin dostávalo stejného vzdělání jako jejich bratrům, účel byl odlišný. Zatímco chlápci se vzdělávali, aby se stali úspěšnými, vzdělání dívek mělo zvýšit jejich úspěšnost na trhu manželském. Životní úděl žen bylo manželství, mateřství a péče o domácnost. Dívky se vdávaly nejčastěji mezi šestnáctým a osmnáctým rokem. Před vstupem do manželství se očekávalo, že dívka prožije život v ústraní a soukromí, na rozdíl od jejich bratrů, kteří se aktivně participovali ve společnosti. Žena byla podřízena svému otci, následně svému muži.

Výjimečně talentované a inteligentní ženy, které toužily po hlubším vzdělání v 15. a 16. století, byly výjimečně tolerovány, ale čelily mnoha restrikcím včetně podezření, že se touží stát muži. Patřily mezi ně umělkyně jako Sofonisba Anguissola (1532/35-1625), Lavinia Fontana (1552-1614), nebo Isotta Nogarola (1418-1466). Pravdou však bylo, že většina žen byla negramotná. Humanistické vzdělání bylo dosažitelné jen pro ty nejbohatší.⁵⁰ Od bohatých a urozených žen se v období 1450-1600 očekávalo, že budou umět číst noty, zpívat, tancovat a hrát alespoň na jeden hudební nástroj. Zároveň bylo jejich vystupování limitováno na oblast dvora nebo domova.⁵¹

Mimo domácí prostředí, existovaly kruhy profesionálních interpretek. Pro kurtizány byla hudba nezbytnou dovedností. Nebyly pouze prostitutkami, ale obdarovávaly své hosty hudbou a vtipnou konverzací. Slavná kurtizána Imperia (1481-1512) byla známá svým uměním zpěvu a hrou na loutnu. Tullia d'Aragona, kurtizána žijící v polovině 16. století, vedla intelektuální salón, psala a vydávala poezii a výborně zpívala a hrála na loutnu. Profesionalita se očekávala i od hereček italských *commedia dell'arte*, které v tomto období stoupaly na oblíbenosti. Musely umět nejen hrát, ale i zpívat a tančit. Tyto herečky vyvolávaly pohoršení v Londýně i Paříži, kam se svými soubory kočovaly. Ženy také nebyly vyloučeny z hudebně dramatických zábav královských dvorů — francouzský dvorní baletní soubor zahrnoval muže i ženy.⁵²

Unikátní byla v této době oblast dnešní Itálie. Právě zde se muži stavěli nejpozitivněji k ženským hudebním aktivitám. V italské Ferrare veřejně vystupovaly zpěvačky už několik let před tím, než vévoda Alfonso II v roce 1580 založil slavný ženský hudební ensemble *concerto delle donne*.⁵³ Ferrara byla domovem i další skupiny muzikantek. Jeptišky z kláštera San Vito vystupovaly pod vedením varhanice a skladatelky sestry Raffaely Aleotti, nejen jako vokální, ale i instrumentální ensemble.⁵⁴

⁵⁰ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 31-35

⁵¹ Tamtéž, s. 35.

⁵² Tamtéž, s. 37-38.

⁵³ Tamtéž, s. 39.

⁵⁴ Tamtéž, s. 44.

Mezi další velké hudebnice, které překlenuly éru renesance k baroku patřily Maddalena Casulana, Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Antonia Bembo nebo Elisabeth Claude Jacquet de la Guerre.⁵⁵

Na konci 16. století byl status muzikantek a skladatelek o něco lepší, i když se tento efekt projevil jen v určitých hudebních oblastech. Ženy mohly aspirovat na hudební pozice u dvora nebo se stát operní pěvkyní. Profese instrumentalisty nebo chrámového muzikanta však zůstala výlučně mužům. Ženám se otevřela profese hudební kompozice, ale jen v omezené míře užití pro vokální, sólovou nebo ensemblovou hudbu. Mnoho talentovaných žen svou hudební dráhu brzy vzdalo z důvodů plnění manželských povinností nebo vstupu do kláštera. Naopak zpěv za doprovodu loutny byla činnost, kterou ženy sdílely s muži po celé toto období.⁵⁶

Jako instrumentalistky čelily ženy mnoha omezením, protože hudební nástroje se sexuálně stereotypizovaly už v průběhu renesance, kdy byla instrumentální hudba na vzestupu. Od žen se očekávalo, že budou pěstovat hru na „femininní“ nástroje — za ně byly považovány ty, u kterých nebylo třeba dramaticky měnit výraz tváře nebo postoj těla. S ohledem na to byly jako nejžádanější hudební nástroje pro ženy vnímány cembalo a klavír, i proto že se na ně mohlo hrát doma. Ostatní „femininní“ hudební nástroje zahrnovaly v barokní a renesanční éře violu a loutnu. V klasicismu a romantismu to byly zas harfa a kytara.⁵⁷

Naproti tomu, „maskulinních“ nástrojů bylo výrazně víc: dechy, žesť, perkuse, velké strunné nástroje a zejména housle. Ne všechny ženy však čelily těmto omezením. V italských ženských kláštorech a na benátských konzervatořích bylo ženám během 17. a 18. století umožněno hrát na bohatou paletu hudebních nástrojů. Plošně se však stereotypizace výběru nástrojů u žen uvolnila až v druhé polovině 19. století.⁵⁸

17. a 18. století

Sedmnácté a osmnácté století otevřelo ženám dveře, aby „rozkvetly“ ve století následujícím. Když jste se v roce 1800 ohlédli zpět na předcházející dvě století, bylo zřejmé, že role ženy v hudební sféře zesílila v mnoha oblastech. Ženy byly aktivní zejména jako opěrní pěvkyně, skladatelky, cembalistky, klavíristky, houslistky, vydavatelky a rytci. Uchytily se i jako nástrojařky a „manažerky“ hudebních těles a divadel. Ženy pracovaly v kláštorech (jejich důležitost byla největší v 17. století a strmě klesla kolem roku 1800), na dvorech (to ustoupilo po Velké francouzské revoluci) a v rámci nově vzniklých koncertních sérií. Ačkoliv mnoho hudebně produktivních žen nemělo placenou kariéru v dnešním slova smyslu, svou činností

⁵⁵ NEULS-BATES, C. *Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*, s. 13.

⁵⁶ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 51.

⁵⁷ NEULS-BATES, C. *Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*, s. xiii (předmluva).

⁵⁸ Tamtéž, s. xiii (předmluva).

spoluutvářely hudební společnost, v níž žily.⁵⁹ Růst střední třídy znamenal obohacení hudebního života, například posílení vzniku smíšených sborů na konci 18. století. Ženské hudební aktivity jsou dobře zdokumentované v Itálii, Francii, Německu, Rakousku a Anglii, což neznamena, že v ostatních regionech ženy aktivní v hudební oblasti nebyly.⁶⁰

17. století znamenalo vzestup veřejných koncertů. Thomas Britton, obchodník s uhlím, kolem roku 1678 pořádal vystoupení ve svém londýnském obchůdku. Program často zahrnoval ženské interpretky. V Benátkách vystupovaly studentky konzervatoří ve studentských orchestrech. Na počátku 18. století vystupovali v rámci koncertních cyklů *Concert Spirituel* muži i ženy. Podobné koncertní série se konaly v Londýně, Edinburgu, Hamburгу, i v amerických městech Boston a Charleston.⁶¹

Přelom nastal i v hudební edukaci. První formálně organizované vzdělávání bylo ženám umožněno na benátských konzervatořích. První školy pro zpěváky i zpěvačky byly založeny v Lipsku a Berlíně. Soukromé hudební školy vznikaly například ve Vídni. Itálie stále platila za nejpokrokovější zemi, co se týče přístupnosti žen na koncertní pódia. Italské akademie sedmnáctého století, francouzské a německé salóny osmnáctého století nabízely soukromé prostředí pro uměleckou produkci a byly často pořádány ženami.⁶²

Mezi interpretkami měly stále nejvýhodnější pozici zpěvačky. Jejich talent byl společností akceptován již na počátku 18. století, kdy postupně nahradily kontratenory a kastráty. Navzdory dvěma stoletími „boje“ s kastráty byly ženské soprány žádány po celé Evropě. Dramatický a virtuosní projev si postupně prorazil cestu do katolických, luteránských a anglikánských církví. Trvalo ale ještě století než se primadony staly ve společnosti uznávanými celebritami. Smíšený sbor, zahrnující ženy i muže, byl založen v 18. století. Předtím se ženy ve sboru objevovaly velice vzácně (např. na benátských konzervatořích). Účast žen ve sborech byla odlišná v Itálii, Francii a Německu.⁶³ Žádný dvorní hudební soubor se neobešel bez kvalitních pěvkyně. Ženské instrumentalistky se zas objevovaly zejména tam, kde na provoz dohlížely aristokratky, jako Marie Antoinette.⁶⁴

Instrumentalistky musely překonávat obtížnější překážky společenských předsudků. Zejména se posuzovala míra „ženskosti“ nástroje, na který hrály. Preferovaly se hráčky na cembalo, clavicord a piano. Piano bylo součástí každého domova lepší rodiny. Nebylo však vítané, aby ženy vystupovaly veřejně, mimo své domácí salóny.⁶⁵ Ve světě instrumentalistek byly cembalo

⁵⁹ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 89-91.

⁶⁰ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 15.

⁶¹ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 57.

⁶² GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 15.

⁶³ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 57.

⁶⁴ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 15.

⁶⁵ Tamtéž, s. 15.

a varhany hlavními klávesovými nástroji až do poloviny 18. století. Mezi ženami dominovala hra na cembalo. Konec 18. znamenal enormní nárůst obliby hry na piano. Ženy se realizovaly jako skladatelky, ale častěji se objevovaly i jako virtuózní pianistky.⁶⁶

Ženy se podílely na vývoji barokního i klasicistního kompozičního stylu v průběhu 17. a 18. století — od psaní v nových stylech a formách, přes publikování hudebních materiálů, po výrobu nástrojů.⁶⁷ Ženy se také etablovaly jako skladatelky chrámové hudby. Současně, během těchto dvou století stoupá podíl světské hudby a hudební kariéra přestává být neochvějně spojena s církví.⁶⁸ Ženy komponovaly nejčastěji mše a chrámovou hudbu, opery, oratoria, cembalový a klavírní repertoár. Nejvíce aktivní byly ve vokální hudbě. Ve vztahu k tomu poměr výhradně instrumentálních skladatelek byl o poznání menší.⁶⁹

Během této éry se ve společnosti prosazují vlivné hudební rodiny (Caccini, Bach, Benda), které si „pěstují“ hudebně vzdělané potomky, kteří se často vdávají/žení se členy dalších hudebních dynastií.⁷⁰ V období klasicismu, zatím co Gluck, Haydn, Mozart a mladý Beethoven tvořili hudební dějiny, v bohatých muzikantských rodinách vyrostlo mnoho talentovaných skladatelek: princezna Anna Amalia (1723-1787) — sasko-výmarská vévodkyně — studovala hru na cembalo a skladbu u Friedricha Gottloba Fleischera; italská skladatelka a houslistka Maddalena di Lombardini Sirmen (1735-1818); španělská skladatelka, zpěvačka a pianistka Marianne von Martinez (1744-1812) a nevidomá skladatelka a pianistka Maria Theresia von Paradis (1759-1824) — kmotřenka Marie Terezie, pro niž Mozart složil svůj osmnáctý klavírní koncert.⁷¹

V tomto období „posiluje“ střední třída, která má silné hudební zájmy a vydělává tolik, aby si mohla zaplatit lekce hudby i koupit vlastní nástroje (zejména piano a harfu), chodit na koncerty a kupovat notové materiály. Hudební amatéři 18. století z řad střednětřídní aristokracie byli často dobrými hráči a skladateli. Z těchto kruhů pocházely pianisté Barbara von Ployer nebo Marianne von Grenzinger, Archduke Rudolph, kterým věnovali své skladby Haydn, Mozart i Beethoven.⁷²

Změny byly znatelné i v jiných uměleckých disciplínách, jak popisuje Woolfová: „Ke konci osmnáctého století došlo ke změně, kterou bych — kdybych přepisovala historii — popsala podrobněji než křížové výpravy i válků růží a pokládala ji za důležitější. Žena ze středních vrstev začala psát. Vždyť pokud je *Pýcha a předsudek* důležitá a pokud jsou důležité *Middlemarch* a

⁶⁶ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 56.

⁶⁷ Tamtéž, s. 54-55.

⁶⁸ Tamtéž, s. 54-55.

⁶⁹ Tamtéž, s. 89-91.

⁷⁰ Tamtéž, s. 54-55.

⁷¹ NEULS-BATES, C. *Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*, s. 14.

⁷² PENDLE, K.. *Women & music*, s. 57-58.

Villette a *Na větrné hůrce*, pak je mnohem důležitější, než mohu dokázat v hodinové přednášce, že se ženy obecně — a ne pouze osamělá aristokratka zavřená ve venkovském sídle se svými knihami a svými pochlebníky — daly do psaní. Bez těchto předchůdkyň by Jane Austenová a sestry Brontëovy a George Eliot nemohly psát o nic více, než by Shakespeare mohl psát bez Christopha Marlowa anebo Marlowe bez Geoffrey Chaucera anebo Chaucer bez těch zapomenutých básníků, kteří vydláždili cesty a zkrotili přirozenou divokost jazyka. Neboť mistrovská díla se nerodí jako osamělí jedináčci: jsou výsledkem mnoha let společného uvažování, uvažování lidu, takže za jediným hlasem na nachází zkušenost masy.⁷³

19. a 20. století

Navzdory přetrvávajícím společenským, vzdělávacím a ekonomickým restrikcím ženy participovaly na všech aspektech hudebního života 19. století. Písňe, klávesová hudba, komorní hudba, symfonie i opery z pera skladatelek byly prováděny a vydávány. Interpretky byly vidět a slyšet na koncertních pódíích po celé Evropě. Ženy cestovaly po všech pěti kontinentech.⁷⁴

Tendence posilování střední třídy pokračovala. V Americe se před rokem 1830 považovalo amatérské provozování hudby za společensky elegantní činnost napodobující britskou vysokou společenskou třídu. Jen bohaté rodiny si mohly dovolit pro své dcery platit hudební lekce.⁷⁵ Narůstající počet hudebnic v 19. a 20. století byl mimo jiné spojen se zakládáním evropských a amerických konzervatoří. Předtím se hudebně vzdělávaly pouze ženy pocházející z bohatých rodin, zejména aristokratických, jež si to mohly dovolit.⁷⁶ Americké ženy opustily domácí salóny, aby začaly studovat na konzervatořích a komponovat orchestrální hudbu. Nejvíce oslavovanou skladatelkou této doby byla Amy Marcy Cheney Beachová (1867-1944), zejména díky svému klavírnímu koncertu a symfonii Gaelic.⁷⁷

Optikou dneška je to těžko uvěřitelné, ale lidé tehdy uvažovaly, zda je vůbec žena schopna se něco naučit. „Jasný rozpor u bystrých pozorovatelů, kteří žili ve stejné době. Jsou ženy vzdělatelné, nebo ne? Napoleon se domníval, že toho nejsou schopny. Dr. Johnson věřil v pravý opak. Mají duše nebo nemají duše? Někteří divoši tvrdí, že nemají. Jiní naopak prohlašují, že ženy jsou napůl božské, a proto je uctívají. Jedni mudrci si myslí, že ženy jsou myšlenkově mělké, druzí zas, že mají hlubší vědomí. Goethe je ctil, Mussolini jimi opovrhuje. Kamkoliv se člověk podívá, muži si něco mysleli o ženách a mysleli si každý něco jiného.“⁷⁸

⁷³ WOOLFOVÁ, V. *Vlastní pokoj*, s. 58.

⁷⁴ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 120.

⁷⁵ Tamtéž, s. 147.

⁷⁶ NEULS-BATES, C. *Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*, s. xi (předmluva).

⁷⁷ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 14.

⁷⁸ WOOLFOVÁ, V. *Vlastní pokoj*, s. 28.

Hudba se nejprve vyučovala na seminářích okrajově v rámci lekcí vyšívání. Na počátku 19. století sestávalo hudební kurikulum nejčastěji z lekcí piana, harfy kytary a zpěvu. Na lepších školách nabízeli výuku houslí a varhan. Velký zájem ze strany žen o amatérské hudební vzdělání mělo za následek, že dívčí školy v Americe nabízely kvalitnější hudební výuku než ty chlapecké.⁷⁹

Nově zakládané konzervatoře přijímaly studentky a nabízely jim profesionální vzdělání. Ženy zde byly zaměstnávány jako pedagožky a mnohdy zakládaly i školy vlastní. Když jim bylo odepřeno hrát v symfonických a operních orchestrech, zakládaly si vlastní. Spisovatelky a učenkyňe začaly zkoumat hudbu a hudební život. Stejně jako v předcházejících stoletích, pocházelo mnoho profesionálních muzikantek z hudebních rodin s mnohogenerační tradicí. Nová prosperita střední třídy umožnila více ženám studovat hudbu. Vyvinula se velká skupina hudebních amatérek, kterým však nebylo umožněno se veřejně prezentovat z důvodu nedůvěry ze strany společnosti. Svět amatérů byl také dlouho ignorován historiky, proto o něm moc nevíme.⁸⁰

Paradoxní bylo, že i když tyto rodiny věnovaly často stejnou péči o vzdělání svým synům i dcerám, od dcer se v žádném případě neočekávala profesionální kariéra, ani nebyla žádoucí jejich postavení.⁸¹

Během zlaté éry hudby, v období romantismu, se etablovalo mnoho skvělých skladatelek. V Německu to byla Louise Reichardtová (1779-1826), Fanny Mendelssohn Henselová (1805-1847) — sestra Felixe, a Clara Wieck Schumannová (1819-1896) — žena Roberta. V Polsku se stala inspirací pro Frédérica Chopina hudba Marie Szymanowská (1789-1831). Ve Francii to byly Louise Dumont Farrencová (1804-1875), Pauline Viardot Garciová (1821-1910) a Cécile Chaminadeová (1857-1944). Angličanka Ethel Smythová (1858-1944) zas získala uznání díky své mši v C dur, která byla srovnávána s díly Beethovenovými.⁸²

V období první vlny ženského hnutí v letech 1880-1920 byly ženy ve světě hudby aktivní jako nikdy předtím. Mnoho žen dosáhlo mezinárodního uznání jako sólové zpěvačky, klavíristky nebo houslistky. Prosazovalo se také čím dál tím víc skladatelek a ženy častěji nacházely uplatnění jako pedagožky. V průběhu 20. století se etablovaly i jako manažerky a organizátorky. Pronikaly do orchestrů a byly vidět častěji i jako dirigentky.⁸³

Jen malému množství žen se však podařilo prorazit. Clara Wieck Shumannová, Teresa Carreňová, nebo Američanky Julie Rivè-Kingová a Olga Samaroffová se staly pionýrkami

⁷⁹ PENDLE, K.. *Women & music*, s. 148.

⁸⁰ Tamtéž, s. 120.

⁸¹ NEULS-BATES, C. *Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*, s. xii (předmluva).

⁸² Tamtéž, s. 14.

⁸³ Tamtéž, s. xiii (předmluva).

klavírní virtuosity. Rodina excelentní pianistky Fanny Mendelssohnové jí dala svolení jen k soukromým vystoupením. [...] Až kolem roku 1875 dosáhly ženy v oboru hry na housle srovnatelného uznání jako muži. Bylo to díky umění virtuosky českého původu — Wilmy Normann-Nerudové (1838-1911) a Američanky francouzského původu — Camilly Ursové (1842-1902). Tu následovala Američanka Maud Powellová (1868-1920). V období mezi dvěma světovými válkami zazářila Vídeňanka Erica Moriniová (1904-1995) a zázračné dítě z Polska Ida Haendelová. Díky jménům jako Midori, Akiko Suwanai, Anne Akiko Meyers, Chee-Yun, Tamaki Kawakubo, Sara Chang, Leila Josefowitz nebo Hilary Hahn se počet interpretů a interpretek začal vyrovnávat. [...] Na violoncello ženy v podstatě nehrály až do pozdních let 19. století. Američanky Lettie Lauderová, Laura Websterová, Georgia Pray Lassellová, Lucy Campbellová a Švýcarka Elsa Rüggerová nedosáhly takového věhlasu jako jejich kolegyně houslistky. Celoevropského uznání se dočkaly Angličanka May Mukleová a Portugalka Guilhermina Suggiaová. Celosvětovou popularitu získaly v čele s Jacqueline DuPré také Sharon Robinsonová, Wendy Warnerová, Allison Eldredgeová, Nancy Greenová, Shauna Rolstonová nebo Alisa Weilersteinová.⁸⁴

Svobodný výběr nástroje měly ženy už „na dohled“. Ještě v 19. století byly ženy-flétnistky vnímány jako rarita. První hráčky na žesťové nástroje zažívaly úspěch až na přelomu 19. a 20. století. Britská kornetistka Anna Bergerová ohromila podle kritiky londýnské publikum v roce 1889. Saxofonistka Elise Hallová se v roce 1909 stala prvním amatérským hráčem Bostonského orchestru. ... Dlouho se tvrdilo, že ženy nemají sílu hrát na velké a těžké nástroje. Proto se hráčky na kontrabas, tubistky a perkusionistky začaly v orchestrech objevovat velice pozdě. Některé nástroje byly vnímány jako příliš složité, než aby na ně ženy hrály, jako to bylo u hoboje, klarinetu, fagotu nebo trombónu.⁸⁵

20. století přineslo do hudby moderní trendy, zejména po druhé světové válce. Objevila se avantgarda, aleatorika, atonální hudba a experimenty se serialismem. Hudební notace také zaznamenala vývoj. Byly to Lili Boulangerová (1893-1918) a Germaine Tailleferreová (1892-1983), kdo obohatily paletu francouzského impresionismu. V Anglii posunovaly hranice tonální hudby Elisabeth Lutyensová (1906-1983) a Elizabeth Maconchyová (1907-1994). Ženy zkoumaly možnosti hudby, aby v následujících desetiletích vstoupily do další fáze multimédií, elektronické a počítačové hudby — v čemž vynikaly hlavně Američanky Wendy Carlosová a Pauline Oliverosová. V posledních dvou desetiletích dvacátého století se na vlně postromantismu svezly držitelky Pulitzerovy ceny Ellen Zwilichová, Shulamit Ranová a Melinda Wagnerová. ... Za železnou oponou využilo mnoho žen výhody rovného přístupu ke vzdělání. Některé z nich, jako Violeta Dinescu nebo Adriana Hölskyová, unikly na západ. Sofia Gubaidulina a Elena Firsová musely počkat na pád komunistického režimu, než se o jejich práci dozvěděl svět. Rasové předsudky v USA jako první nabourala Afroameričanka Florence Price Smithová (1888-1953). [...] Na konci 20. století přibývalo příležitostí pro ženy.

⁸⁴ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 16.

⁸⁵ Tamtéž, s. 16.

Nová generace skladatelek je reprezentována talenty jako Augusta Read Thomasová, Melinda Wagnerová a Dalit Warshawová.⁸⁶

1.4. Příběhy anglických žen

Situace žen v Anglii byla sice odlišná od ostatních evropských zemí, ale rozhodla jsem se na ni podívat blíže, abych důvěryhodně ilustrovala, s čím se ženy musely potýkat. Věřím, že pak bude snazší si představit boj o emancipaci v ostatních zemích. Za tohoto předpokladu jsem se rozhodla citovat v první kapitole pasáže z publikace *Vlastní pokoj* Virginie Woolfové, který je považován za jednu z průkopnických feministických textů. Kniha je o tom, jak ženy participovaly v britské umělecké sféře na konci devatenáctého a na počátku 20. století, a jak bylo vnímáno jejich postavení jako žen-muzikantek.

„Žít v Londýně šestnáctého století na volné noze by pro ženu, jež psala básně a dramata, znamenalo nervový stres a dilema, které jí snadno mohly zabít. I kdyby přežila, každé její slovo by bylo pokroucené a znetvořené, vycházející z přepjaté a chorobné imaginace. A beze všech pochyb, říkala jsem si s pohledem na poličku, na níž nestojí žádná dramata od žen, by její dílo zůstalo bez podpisu. Toto útočiště by bez pohyby vyhledala. Právě pozůstatky smyslu pro cudnost diktovaly ženám anonymitu ještě v devatenáctém století. Currel Bellová, George Eliotová, George Sandová, samé oběti vnitřního sváru, jak dokazují jejich knihy, se marně snažily zastříti se použitím mužského jména. Tak vzdaly poctu konvenci, jež byla druhým pohlavím ne-li nastolena, tedy přinejmenším štědře povzbuzována (sláva ženy nespočívá v tom, že se o ní hovoří, pravil Periklés, muž, o kterém hovořili mnozí) — že známost na veřejnosti je v případě žen opovrženímhodná. Anonymitu mají v krvi. Stále je ovládá touha zahalit se.“⁸⁷

Navzdory předsudkům a nedůvěře vůči intelektuálnímu a kreativnímu potenciálu žen, ženy hrály důležitou roli v obohacení hudebního života Anglie v pozdně viktoriánském období a na počátku 20. století. Ženy skládaly hudbu mnoha žánrů a byly hosty na prominentních koncertních pódiiích. Mezi nejobdivovanější interpretky patřila klavíristka Clara Schumannová, která podnikla devatenáct koncertních cest do Londýna v letech 1850-1880. Druhou byla houslistka Wilma Norman-Nerudová (později Lady-Hallé), která vystupovala především v komorních uskupeních. Tyto ženy byly podrobeny nevybíravé kritice a drbům v mnoha časopisech a novinách kvůli hudební vyspělosti a odvaze říct si o vysoký honorář. Na přelomu století se počet žen instrumentalistek začal zvyšovat a nemálo žen našlo angažmá v operních souborech, které podnikaly turné po Americe. Mnoho žen se zapojilo do filantropických aktivit a vystupovalo zdarma.⁸⁸

⁸⁶ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 14.

⁸⁷ WOOLFOVÁ, V. *Vlastní pokoj*, s. 41.

⁸⁸ GILLETT, P. *Musical women in England*, s. 1.

70. léta 19. století byla pro anglické ženy přelomová. Započal boj o jejich volební právo, na Oxfordu a Cambridge byly založeny čtyři ženské fakulty a byla nastolena kontinuální diskuze o ženské přirozenosti a jejich možnostech.⁸⁹

Bez ohledu na míru profesionality muzikantů byl svět hudby striktně rozdělen podle pohlaví. Gender byl argumentem pro výběr nástroje nebo povolání. Bylo běžné pokládat si otázky „Může hra na tento nástroj umenšovat ženskou krásu?“, „Jaká míra hudebního výrazu je vhodná pro dívku, jejíž život vyžaduje zdrženlivost a skromnost?“, „Učiní veřejné vystupování ženu nezpůsobilou k manželství a mateřství?“⁹⁰

Gender podmiňoval nejvíce výběr nástroje. Zatímco chlapci jej měli v podstatě svobodný, možnosti dívek byly značně omezeny. S ženami bylo nejvíce asociováno piano. Když na konci 19. století klesla cena pian a tento nástroj se stal dostupným pro pracující třídu, pro dívky střední a vysoké třídy ztratil prestiž. A tak se novou módou stala hra na housle. Na krátko byla vnímána jako módní hra na mandolinu, citheru a banjo. Krátký nostalgický návrat zaznamenala i kytara. Obecně lze však říci, že piano a housle byly dominantní hudební nástroje anglických žen konce 19. a počátku 20. století.⁹¹

Ačkoliv se mezi ženami objevovalo mnoho talentovaných muzikantek, profesionální rozvoj jejich potenciálu všechny rodiny nevířaly, jak je vidět na příkladu pianistky Bettiny Walkerové — studentky skladatele Williama Sterndala Bennetta na počátku 70. let 19. století. Její matka, ačkoliv potěšena jejím talentem a neváhající investovat do jejích hudebních studií, své dceři neústupně odpírala hudební kariéru. Bettin pedagog svou studentku příliš nepodpořil, protože označil cestu koncertního pianisty za lemovanou trním. Jelikož ji nikdo nepodpořil v jejím snu, zůstala Bettina Walkerová v ústraní klidného domova s občasnými studijními výlety do Londýna, kam ji doprovázela matka.⁹²

Profesionální uplatnění pianistek, houslistek a operních pěvkyní bylo předurčené sólovou kariérou, orchestry byly až na výjimky pro ženy zapovězeny. Až v roce 1913 najal Henry Wood, ředitel Queen's Hall Orchestra, šest žen — houslistek a violistek. Ostatní ženy měly možnost vystupovat v ryze ženských souborech nebo chabě placených malých domácích souborech, pro které bylo nejprestižnější místo vystoupení restaurace.⁹³

Jediné opravdu respektované povolání v oblasti hudby našly ženy v pedagogice. Učitelky hudby fungovaly jako guvernanky, které chodily za žáky do rodin.⁹⁴ Ve vydání časopisu *Pall*

⁸⁹ GILLETT, P. *Musical women in England*, s. 3.

⁹⁰ Tamtéž, s. 3.

⁹¹ Tamtéž, s. 3.

⁹² Tamtéž, s. 7.

⁹³ Tamtéž, s. 9.

⁹⁴ Tamtéž s. 9.

Mall Gazette z roku 1884 se uvádí, že vyučování hudby je jedna z mála profesí, kde se počet žen blíží počtu mužů. (na předních příčkách byla tehdy ještě medicína - zejména kvůli profesi sester; vzdělávání a divadlo)⁹⁵

Výběr nástroje

V 80. a 90. letech se začalo zvyšovat číslo žen hrajících na violoncello, flétnu, kontrabas a klarinet. [...] Úspěch ženám často hořkl, jak je vidět na příběhu první mezinárodně známé americké pianistky Olgy Samaroffové. Jak poznamenala ve svém projevu v roce 1937, alespoň 80 % jejích kritiků popisovalo její hraní buď jako mužské nebo komentovali femininní kvality v její interpretaci. Kdykoliv někdo vztáhl její umění k genderu, následovalo negativní souzení.⁹⁶

V periodiku *The Fiddler* vyšel v 80. letech 19. století článek popisující, jak nevhodný nástroj pro ženy jsou housle. Poloha hlavy a prudké pohyby rukou v rychlých pasážích byly považovány u žen za nevhodné. Proto se ženám doporučovala hra na piano, která neznamená žádné zkroucení těla ani obličej. V tomto ohledu se doporučovala i hra na kytaru nebo harfu, u nichž údajně pohyby zápěstí a rukou ideálně prezentují ženskost.⁹⁷

Sestry Ann Mounsey Bartholomewová a Elizabeth Mounseyová měly dlouhodobé angažmá jako varhanice v londýnských kostelech. Elizabeth — zázračné dítě — byla v patnácti letech jmenována varhanicí v kostele svatého Petra v Cornhillu, kde vydržela až do svého odchodu do důchodu v roce 1882. Elizabeth také studovala a vystupovala jako kytaristka. V roce 1842 byla zvolena jako člen Asociace filharmonické společnosti. Takový úspěch byl nevídaný i u pozdějších generací varhanic.⁹⁸

Výjimkou se stala nejslavnější skladatelka této éry Ethel Smythová. Byla produktivní v mnoha žánrech, její kompozice byly bohatě prováděny během celé její hudební kariéry. V roce 1920 získala šlechtický titul Dáma Britského Impéria. Při bližším pohledu je zřejmé, že Ethel Smythová měla společenské výhody, které jí umožnily se prosadit. Jako dcera generála měla dobré vztahy s vyšší třídou. S podporou britské královské rodiny byla v jejích pětadvaceti letech provedena její mše D-dur v Royal Choral Society.⁹⁹

Žena jako méněcenná bytost

Dlouhotrvající tradice odkazování k femininní povaze hudby předsudky vůči ženám — muzikantkám jen podpořila. Míra krásy ženskosti v mužských kompozicích značně ztěžovala

⁹⁵ GILLETT, P. *Musical women in England*, s. 11.

⁹⁶ Tamtéž, s. 29.

⁹⁷ Tamtéž, s. 78.

⁹⁸ Tamtéž, s. 215.

⁹⁹ Tamtéž, s. 30.

profesionální uznání prací ženských skladatelek. Múzy byly ženy. I Wagner charakterizoval hudbu jako ženu.¹⁰⁰

„Každý, kdo je při smyslech, musí vycítit nadvládu profesora. Jeho je moc a peníze a vliv. On je vlastníkem novin, šéfredaktorem i redaktorem. On je ministrem zahraničí a soudcem. On hraje kriket, jemu patří dostihy a jachty. On vede společnost, která svým podílníkům platí dvě stě procent. On odkázal miliony charitám a kolejiím, která ovládá. On zavěsil filmovou herečku do vzduchu. On rozhodne, jestli ty vlasy na řeznické sekeře jsou lidské, a on vraha zproští viny či jej usvědčí a pověsí ho anebo pustí na svobodu. Zdálo se, že krom mlhy vládne všemu.“¹⁰¹

„Ženy po celá staletí sloužily jako zrcadla prokazující kouzelnou a lahodící schopnost odrážet postavu muže ve dvojnásobné velikosti. Bez této schopnosti by nejspíš Zemi pokrývalo bahnisko a džungle. Triumfy všech našich válek by zůstaly nepoznány. Dodnes bychom na zbytky ovčích kostí vyškrabávali siluety jelenů a směňovali pazourky za kůže anebo ozdůbky, které by upoutaly náš prostinký vkus. Nikdy by se nezrodil nadčlověk ani ruka osudu. Car a císař by nikdy nenosili své koruny a nikdy by o ně nepřišli. Ať se zrcadel v civilizované společnosti užívá jakkoliv, jsou nepostradatelná pro každý násilný a hrdinský čin. Proto Napoleon a Mussoliny tak důrazně trvají na podřízenosti žen, protože kdyby nebyly podřízené, přestaly by „zvětšovat“. To zčásti objasňuje, proč muži tak často nezbytně potřebují ženy. A objasňuje to neklid, jež projevují, když je žena kritizuje: pokud jim řekne, že napsali špatnou knihu, namalovali slabý obraz, anebo cokoli jiného, nutně působí mnohem větší bolest a vyvolá mnohem silnější hněv než stejně se vyjádřivší muž. Když totiž žena začne říkat pravdu, postava, muže se v zrcadle smrskne a jeho vitální schopnosti se zmenší.“¹⁰² „Má uklízečka, která vychovala osm dětí pro svět nižší hodnotu než advokát, který vydělal sto tisíc liber? Klást takové otázky je zbytečné — nikdo je neumí zodpovědět.“¹⁰³

„Žena vždy musela protestovat, překonávat to tvrzení — tohle nesvedeš, toho nejsi schopna. Mezi romanopiskyněmi už asi tahle náказа příliš nepůsobí, protože se vyskytly uznávané ženské autorky. Ale malířky tu jistě stále cítí bolavé místo a domnívám se, že mezi hudebnicemi se tato choroba dodnes šíří a je krajně nebezpečná. Žena - skladatelka se dnes nachází tam, kde v Shakespearově době stála herečka. Vzpomněla jsem si na svou myšlenku o Shakespearově sestře a na Nicka Greena, který řekl, že žena na jevišti mu připomíná tančícího psa. Johnson o dvě stě let později tuto větu zopakoval o ženách za kazatelským pultem. A otevřela jsem knihu o hudbě a tu máme ta slova v našem milostivém roce 1928 pronesená o ženách, které se pokoušejí skládat hudbu. „Pokud jde o slečnu Germanine Tailleferrovou, lze jen zopakovat diktum doktora Johnsona o kazatelkách s úpravou ve vztahu k hudbě: Pane,

¹⁰⁰ GILLET, P. *Musical women in England*, s. 28.

¹⁰¹ WOOLFOVÁ, V. *Vlastní pokoj*, s. 31.

¹⁰² Tamtéž, s. 32-33.

¹⁰³ Tamtéž, s. 36

ženské skládání je, jako když se pes prochází po zadních. Jde mu to špatně, ale člověka překvapuje, že to vůbec svede.' Takto přesně se historie opakuje."¹⁰⁴

„A tak jsem sklapla životopis Oscara Browninga, odsunula ostatní knihy a došla k závěru, že poměrně zjevně se ženě ani v devatenáctém století nedoporučovala umělecká dráha. Naopak, musela srážet urážky, ústrky, poučování a napomínání. její duch musel být napjatý a její vitalita ochabla následkem nutnosti oponovat tomuto a vyvracet tamto. Zde totiž opět přicházíme do oblasti onoho velmi zajímavého a obskurního maskulinního komplexu, který tolik ovlivnil ženské hnutí: oné hloubi dlící touhy ne vlastně po tom, aby *ona* byla podřízena, nýbrž aby *on* byl nadřazen, kvůli níž se muž opevňuje, kamkoli se podíváte."¹⁰⁵

„Jakého génia, jakou integritu si vyžádalo vytrvat tváří v tvář vši té kritice, prostřed oné čistě patriarchální společnosti, a bez nejmenšího zachvění se držet věci tak, jak ji spatřily. Dokázala to Jane Austenová a Emily Brontëová. Je to další pířko, možná to nejkrásnější, v jejich kloboucích. Psaly tak, jak píší ženy, ne tak jako muži."¹⁰⁶

Víra v přirozenou intelektuální podřazenost žen nebyl na konci 19. století ničím novým. Toto téma bylo ale oprášeno „zahalením do vědeckého hávu“ v kontextu Darwinovy teorie a výzkumu lidského mozku. Velice oblíbené bylo tvrzení, že ženský mozek váží méně než ten mužský.¹⁰⁷

Diskutovala se schopnost žen komponovat hudbu, nebo vliv genderu na kompoziční styl a kvalitu interpretace.¹⁰⁸ Na podporu tohoto argumentu, časopis *The Musical Times* citovalo z eseje pařížského kritika Pietra Scudoa, který napsal o Terese Milanollové — zázračné muzikantce, které se podařilo zbořit sociální zábrany proti ženským houslistkám a získat celoevropského úspěchu v průběhu 40. a 50. let 19. století. Navzdory jejímu výjimečnému statusu Scudo trval na tom, že a umělecká činnost musí reflektovat rozdíly mezi pohlavími které ustanovila příroda. *Žena, která vezme do ruky tužku nebo pero nebo notový papír, zapomněla jaký charakter a povinnost jejího pohlaví je monstrum, které vyvolává znechucení a odpor. Vedle jedné nebo dvou žen, kterým se podaří dosáhnout úrovně mužské popularity a okrádají tím svou záhadnou ladnost a kouzlo, které je činí výjimečnými, zůstávají tisíce žen, které jsou zmračené a stávají se terčem všeobecného posměchu. Nikdo nevylučuje ženy ze světa umění, který otevírá neomezené horizonty, jehož hranice ženě určil sám bůh. Opomenutí těchto zásad neporušuje jenom slušnost ale ztěžuje práci bohu. Lidské dualitě žena vyjadřuje věčný sentiment duše a její srdce je fontána plná něžnosti a poetismu. Pokud žena opustí toto sladké impérium něžnosti, aby se poohlédla po jiném osudu, narušuje tak rovnováhu života a její pád je nevyhnutelný.*¹⁰⁹

¹⁰⁴ WOOLFOVÁ, V. *Vlastní pokoj*, s. 48-49.

¹⁰⁵ Tamtéž s. 49.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 60.

¹⁰⁷ GILLET, P. *Musical women in England*, s. 18.

¹⁰⁸ Tamtéž s. 19.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 23.

1.5. Příběhy amerických žen

Podle Betty Friedanové měly na míru emancipace žen ve Spojených státech zásadní vliv historické okolnosti. „Těsně předtím, než se v Americe ženský mýtus tolik rozšířil, byla válka a před ní hospodářská krize, a to všechno korunovalo svržení atomové pumy. Válka, to bylo především osamění; výbuch atomové bomby zase lidem jaksi svázal jazyk. Svět je rozlehlý, nehostinný a stále se mění. To si lidé uvědomovali a pod dojmem z této děsivé nejistoty jak muži, tak i ženy, hledali útěchu především v teple rodinného krbu a v dětech.“¹¹⁰

Velký vliv na ochotu žen být matkami a manželkami měly válečné konflikty. „Samozřejmě, všichni jsme byli zranitelní, plni stesku po domově, osamělí, vyděšení. Nevladatelnou touhou po manželství, po domově a po dětech trpělo současně několik různých generací; byl to hlad, který mohl kdekdo snadno utišit. [...] V případě dívek všechny ty roky jen posílily jejich přirozenou touhu po lásce. Ty, které se vdávaly ve třicátých letech, viděly své muže odcházet do války; ty které dospívaly v letech čtyřicátých, měly zase strach, vcelku oprávněný, že lásku a domov nikdy nepoznají, že třeba nikdy nebudou mít vlastní děti, čehož by se jen málo žen dobrovolně vzdalo. Když se muži nakonec vrátili zpátky do vlasti, všichni se začali jako smyslů zbavení ženit, dívky a ženy vdávat.“¹¹¹

Velice cenným zdrojem informací o vývoji situace muzikantek v dnešní jižní oblasti USA je kniha Candance Baileyové *Music and the Southern Belle*.¹¹² Tato kniha si klade za cíl zkoumat hudbu v kultuře jižanských žen během období před občanskou válkou. Hudba tehdy hrála důležitou roli; přesto to byla také pečlivě kontrolovaná a moderovaná oblast. Když muži odešli do války, ženy se začaly realizovat v rámci nových možností týkajících se jejich schopností a odpovědnosti. Ty, které mohly komponovat, se rozhodly, že tak učiní. Staly se skladatelkami Konfederace.¹¹³

Music and the Southern Belle je studie o konkrétní části populace (žen) z konkrétní oblasti (na jihu USA). Promyšlené studie týkající se jedné poloviny titulu již existují; zdálo by se, že téma hudby jižanských žen bylo pokryto. Překvapivě to tak není. Knihy o hudbě na americkém jihu devatenáctého století se téměř vždy zabývají pouze pánskou hudbou, přinejmenším pokud jde o kompozici a do značné míry většinu ostatních aspektů hudby. Více inkluzivní studie obvykle neuznávají aspekty genderu. Stejně jako v obecných historických pojednáních se většina moderní literatury zabývá mužskou hudbou, která byla používána ve válce. Zatímco se knihy o historii mají tendenci soustředit na politiky nebo bitvy a strategie velitelů, pak se hudební knihy soustředí na profesionální mužské skladatele, válečnou hudbu a vlastenectví.¹¹⁴

¹¹⁰ FRIEDAN, B. *Feminine mystique*, s. 267.

¹¹¹ Tamtéž s. 268.

¹¹² BAILEY, C. *Music and the southern belle*, tiráž.

¹¹³ Tamtéž, předmluva.

¹¹⁴ Tamtéž, předmluva.

Ve třicátých letech 20. století byly mladé svobodné ženy, které byly vyškoleny v různých oborech (hlavním z nich byla hudba), plachá, nenápadná a něžná stvoření. V tomto období bylo zvykem, že byly vychovávány v dokonalé dámy a zřídka kdy vystoupily na veřejnosti. Při těchto výjimečných příležitostech byla jejich přesná identita pečlivě skryta.¹¹⁵ Před rokem 1861 umožňoval striktně definovaný kodex chování jižanské ženě, aby se kromě jiných aspektů prezentovala jako „dáma“ prostřednictvím svých úspěchů v hudbě, kreslení a psaní. Hudba pronikla do životů jižanských žen. Učily se prostřednictvím domácí výuky a ve školních institucích určených pro ženy. Jejich hlavním působištěm byl salón, kde žena mohla na společenských shromážděních zpívat nebo hrát na klavír. Jižanská dáma vystupovala na veřejnosti pouze při nejvýznamnějších příležitostech. Výjimečně talentované ženy, které zkomponovaly hudbu pro širší publikum, tak učinily anonymně, aby jejich pověst zůstala neporušená.¹¹⁶

Bouřlivé roky občanské války poskytly jižanským ženám příležitost pokusit se o nové způsoby, jak se stát užitečnými pro širší veřejnost. Muzikantky začaly vystupovat veřejně, aby získaly peníze pro válečné účely. Některé ženy publikovaly vlasteneckou hudbu Konfederace pod vlastním jménem a pro své výtvary požadovaly veřejné vlastnictví. Díky jejich přechodu do veřejné sféry, jižanské dámy nejen posunuly hranice toho, co bylo společností akceptováno, ale jejich práce získala účel.¹¹⁷ Odvážně se přestěhovaly do říše veřejné hudby s ideálem podpory veřejného zájmu, který byl jejich nejviditelnějším motivem: staly se skladatelkami Konfederace.¹¹⁸

Tehdejší atmosféra je patrná z nalezených deníkových zápisů, (Ať už ženy vystupovaly v salónu nebo na jiném místě, které jim válka umožnila, viděly se jako bytosti, které by měly být užitečné.)¹¹⁹ nebo dobového tisku.

Hranice mezi veřejným a soukromým provozováním hudby nesměla být nikdy překročena. Paní St. Julian Ravenelová, členka vlivné rodiny Charlestonů, popsala ve svých pamětech z roku 1912 skutečné jižanské dámy: „Tehdy se dámy vyhýbaly veškerému veřejnému vystupování nebo projevování svého talentu. Psaly obdivuhodné dopisy, ale nepsaly knihy. Okouzlovaly veřejnost svým hlasem a hudbou, ale nevystoupily na pódiu.“ Následující incident popsán v deníku Sarah Morganové ukazuje rozpaky, které cítila ona a její rodina, když vojáci Unie „náhodou“ uslyšeli Sarah a její sestru Miriam. Přestože dívky zpívaly v soukromém prostoru (balkon jejich domova), kolemjdoucí je slyšeli. Výsledkem této příhody bylo „veřejné“ vystoupení. Jakmile se to proslýchlo, obě sestry se cítily hluboce potupeny a

¹¹⁵ BAILEY, C. *Music and the southern belle*, předmluva.

¹¹⁶ Tamtéž, tiráž.

¹¹⁷ Tamtéž, tiráž.

¹¹⁸ Tamtéž, předmluva.

¹¹⁹ Tamtéž, předmluva.

Sarah z incidentu obviňovala válku, která ji znemožnila setkávat se v tradičním prostředí s dívkami v jejím věku.¹²⁰

To, že Sarah a Miriam cítily vinu za tuto nerozvážnost, jasně ukazuje důležité rozlišení mezi soukromým a veřejným výstupem. Dívky nebyly ani vidět, ale to, že byly slyšet, stačilo k tomu, aby byla zpochybněna jejich pověst. Vhodné místo pro vystoupení sester by bylo v salónu, kde by se vojáci nikdy neocitli.¹²¹ Společenské zvyky z poloviny 19. století nenabízely žádný jiný výklad. I když dívky byly slyšeny z balkónu svého vlastního domu, bralo se to, jako by vystoupily veřejně.¹²²

Tehdejší články v *Godey's Lady's Book* a příručkách etikety jasně předpokládaly, že mladé ženy umějí zpívat nebo hrát na nějaký nástroj. V čísle časopisu *Graham's Magazine* z roku 1848 byl publikován popis ideální mladé ženy. Zahrnoval knihy, hudbu, harfu a klavír, jako by jakýkoli vhodný salonek měl disponovat těmito nástroji. Pozdější článek z roku 1852 uvádí, že „klavír, v celé nádheře své skříně z růžového dřeva, nyní zaujal své předurčené postavení na předních místech salónů. *Southern Literary Messenger* uveřejnil v roce 1861 obraz jižanského salónu paní Mary Scrimzeour Whitakerové — na něm „hudebními nástroje — zlacená harfa a masivní klavír, romantická kytara a jemný akordeon — čekaly, až budou vyvolány jejich sladké zvuky magií dotyku.“ Podobné záznamy lze nalézt v literatuře napříč literaturou poloviny 19. století.¹²³

Hudební salóny

Většina hudby, se kterou se jižanské dívky setkaly, byla provozována doma. Velké události, jako jsou plesy a koncerty, jsou v denících zachyceny často, ale nedocházelo k nim denně. Častější byly příležitostné návštěvy, které jižanští obyvatelé (zejména ženy) považovali za svou společenskou povinnost. Na takových, místo tance za zvuku orchestru na plesech, hrály dívky z vyšší třídy na klavír, kytaru, harfu nebo zpívaly většinu svého dospívání. Dívky představovaly zábavný prvek společenského setkání, často neohlášený. Za těchto okolností lze mluvit o performerkách. To znamená, že to byli umělkyněmi, ale zároveň nebyly. Možná hrály nebo zpívaly v domácím salónu, ale nejednalo se o veřejné představení. Ani školní představení nebyla veřejná; spíše fungovala jako pedagogický nástroj při instruování mladých žen, jak se chovat v salónu.¹²⁴

Hudba doma byla provozována jak v salónku, tak v soukromých prostorách, např. ložnici. Představení v salónu se pohybovala v rozmezí od improvizovaných shromáždění a společenských svolání, až po organizované muzikály a živé obrazy. [...] Protože se nejednalo o

¹²⁰ BAILEY, C. *Music and the southern belle*, s. 25-26.

¹²¹ Tamtéž, s. 26.

¹²² Tamtéž, s. 27.

¹²³ Tamtéž, s. 15.

¹²⁴ Tamtéž, s. 43.

pódium, výkonní umělci neměli být považováni za výkonné umělce. Od všech se však očekávalo, že vystoupí. Když byl někdo požádán o vystoupení v salónu, podle etikety bylo zdvořilé a očekávalo se, že to člověk udělá, a to ihned.¹²⁵

Hudba nebyla provozována pouze v poloveřejných oblastech domu — v salónech — odehrávala se také v soukromí. Sarah Morganová se ve svém deníku zmiňuje, že často hrála na kytaru ve svém pokoji, zatímco byli přítomni ostatní. Takový prostor se zřetelně lišil od salónku a platila zde jiná pravidla. Situace byla mnohem více improvizovaná, uvolněná a příležitostná, než když mladé ženy hrály nebo zpívaly v salónu. Nikdo nebyl povinen poslouchat a nikdo nebyl nucen hrát nějakým konkrétním způsobem. Sarah například poznamenává, že hrála na kytaru, zatímco její přítelkyně seděly na posteli a hrály karty.¹²⁶

Hudební vzdělání — luxus pro nejbohatší

Jižani z vyšší společenské třídy považovali hudební vzdělání za žádoucí pro své dcery. V polovině devatenáctého století byly běžně posílány během dospívání do škol.¹²⁷ Od těchto mladých žen se očekávalo, že poskytnou svůj talent jako zábavu pro své rodiny. Schopnost zpívat a hrát na klavír, kytaru nebo na harfu prokazovala, že mladá umělkyně znala svou roli ve společnosti, že její rodiče mají dostatečné ekonomické prostředky na podporu jejích lekcí hudby, a je tudíž vhodnou družkou. Mnoho z těchto rodičů poslalo své dcery do nějaké instituce, aby se zdokonalily, jak dokládají údaje z několika školních ročenek.¹²⁸

Na začátku roku 1847, hudební fakulta na ženské *Greensborough Female College* zaznamenala nebývalý nárůst počtu studentek. Je zajímavé, že v roce 1850 náklady na výuku klesly na 60 \$, ale klavírní výuka pokračovala na 20 \$. Kytarové lekce byly levnější (10 \$), zatímco malba byla za 15 \$ a francouzština a kresba stála 5 \$.¹²⁹

V roce 1851 byly náklady na zapůjčení nástroje 2,50 \$. Sazba za hodiny kytary se od předchozího roku zvýšily do té míry, že se vyrovnaly lekcím klavíru (20 \$). Hlasová výuka byla z hudební nabídky nejlevnější, stála 3 \$. Příští rok katalog obsahoval stejné pedagožky a profesory. Za zmínku stojí první (a jediná) zmínka o „koncertu“ den před promoci. Taková událost byla typická pro školní dívky, ale slušnost nařídila, že pro veřejnost je k dispozici pouze omezený repertoár - pokud to bylo považováno za „veřejné“, protože to bylo pouze pro pozvané hosty.¹³⁰

¹²⁵ BAILEY, C. *Music and the southern belle*, s. 43.

¹²⁶ Tamtéž, s. 50-51.

¹²⁷ Tamtéž, s. 65.

¹²⁸ Tamtéž, s. 135.

¹²⁹ Tamtéž, s. 79.

¹³⁰ Tamtéž, s. 79.

Další dostupný bulletin pro akademický rok 1854–55 ukazuje změny na hudební fakultě *Greensborough Female College*. ... Augusta Hagenová a slečna Caroline A. Blakeová se staly asistentkami hudebního oddělení a slečna Sallie Dutyová se stala učitelkou kytary. ... V letech 1857–58 otiskl časopis *Duch of the Age* v Raleighu katalog pro *Greensborough Female College*. Změnu zaznamenalo půjčovné za kytaru, které kleslo na 1 \$, podobně tak to bylo u pianu, kde taxa klesla na 2 \$. (Původně to bylo u obou 2,50 \$.) ... V letech 1858–59 zůstala celé předchozí složení hudební fakulty stejné a přibyly dvě nové pedagožky: slečna Pattie J. Coleová a slečna Louisa Van Vlecková, obě učitelky kytary. ... Do této doby absolvovalo na *Greensborough Female College* 155 studentek v těchto oborech: 25 v latině, 32 ve francouzštině, 22 v malbě, 15 z kytary a ohromujících 102 v klavíru. ... Následující rok tvořilo z celkových 12 pedagogů působících na *Greensborough Female College* ryze 9 hudebních pedagogů. Instituce měla 199 studentek a poměr studentek hudebních zůstal vysoký: 135 klavír, 26 kytara, 55 latina, 51 francouzština a 43 malba a kresba.¹³¹ Studenti kytary zde hráli hudbu od Ferdinanda Carulliho a Matteo Carcassiho. Metodická kniha Carcassiho (op. 59) a studie (op. 60) ovlivnila generace kytaristů. Carulliho záliba v jednoduchých přímých melodiích byla ideální pro zpestření studia mladých studentů.¹³²

50. a 60. léta 20. století

„V době kdy jsem sama začala přispívat to ženských časopisů, což bylo v padesátých letech, se mezi redaktory považovalo za samozřejmost, za nevyvratitelný fakt, že ženy zkrátka nezajímá politika, události hýbající světem za hranicemi Spojených států ani vnitrostátní záležitosti, umění, věda, filozofie, dobrodružství, vzdělávání nebo přímo okolní společnost. Zajímaly je výlučně oblasti, kde mohly excelovat jako senzitivní bytosti a ženy matky,“¹³³ píše ve své knize Bety Friedanová.

Období emancipace nemělo v Americe přímý a nepřerušovaný vývoj. Po druhé světové válce a zejména v 50. letech se ženy vdávaly už ve dvaceti letech. Klesl také poměr žen oproti mužům studujícím na univerzitách. „Poměr studentek vůči studentům klesl ze 47 procent, jak bylo zaznamenáno v roce 1920, na pouhých 35 procent, což prokázaly výzkumy z roku 1958. Sto let předtím ženy bojovaly, aby mohly navštěvovat vysoké školy; nyní se hlásily na univerzity jen proto, aby si tam našly manžela.“ Přes dvacítku se posunovala i hranice vstupu do manželství. „A tak pěl v roce 1960 časopis *Life* chvalozpěvy na úctyhodný návrat amerických žen do domácnosti.“¹³⁴

Některé novinářské příspěvky z tohoto období působily jako vtíp, například jako jeden z roku 1960, který vyšel v časopise *Harper's Bazaar*: „Vše by se vyřešilo, pakliže by ženy byly opět zbaveny volebního práva. Ještě než vystoupil v platnost Devatenáctý ústavní dodatek, měly

¹³¹ BAILEY, C. *Music and the southern belle*, s. 80.

¹³² Tamtéž, s. 84.

¹³³ FRIEDAN, B. *Feminine mystique*, s. 96.

¹³⁴ Tamtéž, s. 51.

americké ženy klid. Nic je netrápilo a někdejší americká společnost navíc přesně určovala jejich místo. Tehdejší Američanky nechávaly všechna politická rozhodnutí na manželovi, který zase na oplátku nechával všechna rozhodnutí týkající se rodiny na ženě. Dnešní žena musí rozhodovat jak o politice, tak o rodině, a to je na ni příliš.¹³⁵

V šedesátých letech 20. století bylo běžné, že se v ženských časopisech psalo o tom, že vzdělání je pro ženy škodlivé. „Stále více žen má vzdělání, a právě to jim znesnadňuje život coby manželkám, matkám a hospodyním.“¹³⁶ Bylo běžné slýchat názor, že boj za vlastní nezávislost zbavil Američanky ženskosti.¹³⁷ „Řada odborníků z oblasti výchovy a vzdělávání zase zcela vážně navrhovala, aby ženy nebyly nadále přijímány na čtyřletá vysoká učení a na univerzity: V dnešní době je na vysokých školách krize, nouze o místa. Dívky navíc nemají, kde — vyjma domácností — by nashromážděné vědomosti využily.“¹³⁸

Na počátku 60. let se výrazně začala zpochybňovat role pedagožek „Nová propaganda, nový mýtus, učinil z ženy-pedagožky nanejvýš podezřelé individuum, už jen proto, že byla pedagožkou. Nemohla chodit do práce jen tak, aby finančně podporovala rodinu a domácnost; ona musela mít výčitky svědomí, že dělá cosi neženského, že svému oboru obětovala tolik těžkých let a tolik energie, aby nakonec získala titul doktorky filozofie. V sebeobraně na sebe někdy navlékla nabíranou blůzku nebo jinou neškodnou rekvizitu ženského protestu [...] vyjadřovala tím jedině: Jen ať si někdo zkusí zpochybnit mou ženskost!“¹³⁹

¹³⁵ FRIEDAN, B. *Feminine mystique*, s. 60.

¹³⁶ Tamtéž, s. 59.

¹³⁷ Tamtéž, s. 65.

¹³⁸ Tamtéž, s. 60.

¹³⁹ Tamtéž, s. 236.

2. Ženy ve světě klasické kytary

Kytara byla vždy oblíbeným nástrojem a v průběhu 20. století se stala mezinárodně uznávaným koncertním klasickým nástrojem s rychle rostoucím repertoárem.¹⁴⁰ Andrés Segovia (1893-1987) byl první, kdo dovedl kytaru prezentovat na velkých koncertních pódii, i díky svým transkripčním skladeb J. S. Bacha. Velkou popularitu tomuto nástroji také přinesla rodina Romerů — Celedonio Romero (1913-1996) a jeho tři synové Celin, Pepe a Anjel. Tři nejslavnější kytarové koncerty byly zkomponovány těmito třemi autory: Joaquín Turina (1882-1949), Mario Castel-Nuovo Tedesco (1895-1968) a Joaquín Rodrigo (1901-1999).¹⁴¹

Podle Anne K. Grayové hrály ženy na nástrojové předchůdce kytary už před dobou římského a řeckého impéria.¹⁴² Původ nástroje zůstává stále trochu nejasný. Několik teorií mluví o evropských kořenech. Podle některých je jejím přímým předkem *kithara* z antického Řecka, jak naznačuje už název. Podle dalších má kytara své předky v dlouhokrkých mezopotamských a Anatolských loutnách, nebo egyptských koptických loutnách s plochou zadní deskou. Zásadní neshoda panuje v tom, zda se kytara vyvinula v Evropě, nebo sem byla dovezena Araby.¹⁴³ Kytara prodělala mnoho konstrukčních proměn, než se začala podobat té dnešní. V renesanci měla čtyři struny/sbory, v baroku přibyla pátá.¹⁴⁴ V období baroka se tento nástroj rozšířil do ostatních částí Evropy. Dobře se jí dařilo například na dvoře Ludvíka XVI. Kytara se také stala častým výjevem nebo součástí slavných maleb.¹⁴⁵ Od poloviny 18. stol. do prvních desetiletí 19. stol. se v oblasti Španělska, Itálie a Francie etablovala šestistrunná/šestisborová kytara. Nejstarší podobný nástroj pochází ze Španělské Sevilly z roku 1759.¹⁴⁶ Moderní klasická kytara má šest strun, krk je po celé délce osázený pražci, dřevěnou rezonanční skříň s vykrojenými luby a plochou zadní deskou.

2.1. Evropa

Hlavním přínosem této diplomové práce je obsáhlý tabulkový seznam kytaristek narozených v průběhu 19. a 20. století, který najdete na konci této práce jako přílohu č. 1. Vzhledem k obsáhlosti výčtu jsem se rozhodla ve druhé kapitole blíže napsat pouze o mnou vybraných ženách, zejména z 19. a počátku 20. století, jejichž příběhy mi pro účely této práce přijdou

¹⁴⁰ HECK, Thomas F. *Grove Online - Guitar*, s. 1.

¹⁴¹ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 528.

¹⁴² Tamtéž, s. 528.

¹⁴³ TURNBULL, H.; SPARKS, P. *Grove Online - Guitar*, s. 3.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 16.

¹⁴⁵ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 528.

¹⁴⁶ TURNBULL, H.; SPARKS, P. *Grove Online - Guitar*, s. 16.

důležité. Jejich výběr vychází z mých subjektivních preferencí. Je patrné, že můj výzkum se opírá o evropskou a americkou kulturu. V asijských zemích se klasická kytarová tradice reflektuje až v posledních několika desetiletích. V Evropě se nejranější informace o ženách kytaristkách objevují v těchto zemích: Anglie, Itálie a Španělsko. Zároveň jsou tyto regiony nejvíce popsány v dostupné literatuře, proto jim v této podkapitole věnuji nejvíce prostor. Rozhodla jsem se, že v této kapitole se vzdám přechylování ženských jmen, jelikož, dle mého názoru, působí neesteticky.

Anglie

V průběhu 19. století jsem zaznamenala tři kytaristky působící na území dnešní Anglie. Varhanice a kytaristka *Elizabeth Mounsey* (1819-1905) se učila u německého kytaristy Ferdinanda Pelzera. Slavný kytarář Louis Panormo, původem z Francie, měl dceru, jménem *Angelina Panormo (Madame) Huerta* (1811-1900), která hrála na varhany i kytaru.

Nejvíce informací lze dohledat o dceři a žačce Ferdinanda Pelzera. Kytaristka a skladatelka *Catharina Josepha (Madame Sydney) Pratten (roz. Pelzer)* (1821-1895) se narodila v Německu, ale většinu života strávila v Londýně. „Tato proslulá anglická kytaristka a pedagožka absolvovala první výuku hry na kytaru u svého otce. Již v roce 1829 oslnila britské publikum vystoupením společně s operní zpěvačkou Madam Gringi. Naposledy koncertovala v roce 1893 ve věku 72 let.“¹⁴⁷

Madame Pratten se narodila jako Catharina Josepha Pelzer v Mülheimu v Německu, jako dcera Ferdinanda Pelzera (1801–1860), respektovaného kytaristy, skladatele a učitele. V roce 1829 se Ferdinand s rodinou přestěhovali do Anglie. Využil tehdy popularitu kytary a etabloval se jako učitel a spoluvydavatel prvního kytarového časopisu na světě *Giulianiad*. Catharina se začala učit hrát na kytaru již v raném dětství a už v sedmi letech dosáhla dostatečného mistrovství, aby mohla veřejně koncertovat. Cestovala po celé Evropě s dalším „zázračným dítětem“ Giuliem Regondim. Kritika napsala o jejím londýnském debutu: „Její dotek je mocný a její provedení úžasné... byli jsme překvapeni, jak takové malé prsty dokážou vyloudit tak dokonalé zvuky.“ V dospělosti se Catharina usadila v Londýně a živila se jako učitelka kytary. V roce 1854 se provdala za významného flétnistu a skladatele Roberta Sidneyho Prattena (1824–1868). Tak se z ní stala Madam Sidney Pratten. Pod tímto jménem byly vydávány její skladby. Po smrti jejího manžela v Londýně zůstala, vyučovala, komponovala a koncertovala. Obklopena oddaným klanem patronů, žáků a obdivovatelů, včetně vnučky královny Viktorie, hrála pro hostující návštěvníky světového kytarového světa, včetně Francesca Tárregy, a představovala důležitý zdroj inspirace pro hudební život kolem ní. Catharina Pratten byla plodnou skladatelkou kytarové hudby. Značná část její práce, která je shrnuta ve třech metodických publikacích, má didaktický charakter.¹⁴⁸

¹⁴⁷ BLÁHA, V. *Dějiny kytary*, s. 157.

¹⁴⁸ AKERS, James. *Le Donne e La Chitarra: Music for guitar by 19th century women composers* [online]. In: . Londýn, 2018 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: http://www.drama-musica.com/LeDonne_sleevenotes.html

Její úspěch je důkazem, že rodinné vazby často umožňovaly skladatelkám přístup k vysoké úrovni hudebního vzdělání, kultivovaly kontakty potřebné k výkonu povolání a tím překonaly některé předsudky proti svému pohlaví. Ženy jako Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Fanny Mendelssohn, Lilli Boulanger nebo Imogen Holst jsou typickým příkladem svědčícím o důležitosti vazeb na významné umělecké rodiny. V tomto ohledu není klasická kytara výjimkou, protože Emilia Giuliani (o ní bude řeč později) a Madame Pratten byly obdařeny velice dobrými rodinnými konexemi.¹⁴⁹ Kytáře se věnovala i její sestra - *Julia Pelzer* (1837-?).

V tabulce jsem zaznamenala přibližně deset kytaristek, které se narodily na území Velké Británie v průběhu 20. století.



Madame Pratten (obr. č. 1)

¹⁴⁹ AKERS, James. *Le Donne e La Chitarra: Music for guitar by 19th century women composers* [online]. In: . Londýn, 2018 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: http://www.drama-musica.com/LeDonne_sleevenotes.html

Itálie

Kytarové 19. století bylo ovlivněno silnou osobností Francisco Tárregy. Mezi jeho následovníky žáky patřila *Maria Rita Brondi* (1889-1941) - žákyně Luigi Mozzaniho.¹⁵⁰ Mezi dalšími zářily v této éře kytaristky *Maria Calace* (1892-1934) nebo *Teresa de Rogatis* (1893-1979). Ve šlépějích svého slavného otce kráčela *Emilia Giuliani-Gugliemi*.

Emilia Giuliani-Gugliemi (1813-1850) byla dcerou významného kytaristy Mauro Giulianiho (1781-1829) - jedné z nejdůležitějších kytarových osobností klasicismu - a Marie Giuseppe del Monaco.¹⁵¹ Přestože se Emilia narodila ve Vídni a zemřela v Budapešti, vzhledem k jejím slavným italským kořenům jsem se ji rozhodla zařadit geograficky do Itálie.



Emilia Giuliani-Gugliemi (obr. č. 2)

Emilia Giuliani-Gugliemi byla jednou ze tří dětí Maura Giulianiho. S otcem hrála v duu. „Posledních pět let života pobýval rovněž v Neapoli, kam nejdříve jezdil navštěvovat svého těžce nemocného otce a posléze zde se svou dcerou Emilií vystupoval. Emilie rovněž pro

¹⁵⁰ MAZZOLI, Maurizio. La Biblioteca Di Maria Rita Brondi. Collana a cura di Maurizio Mazzoli [online]. In: . 2012 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/LaBibliotecaDiMariaRitaBrondi/posts/332994643436717>

¹⁵¹ BLÁHA, V. *Dějiny kytary*, s. 116.

kytaru složila řadu skladeb.“ [...] „V roce 1827 Giuliani onemocněl a v únoru 1828 vystoupil s dcerou Emilií na svých posledních koncertech.“¹⁵²

V březnu 1841 Emilie poprvé veřejně předvedla na koncertě ve Vídni hru dvojitých flažoletů, které se od té doby používají v kytarovém repertoáru. V letech 1841-1844 podnikla koncertní turné napříč Evropou. V té době vznikla a byla vydána její *Preludia*, op. 46. Dochovaly se originální tisky několika skladeb - většinou variace na témata italských oper. Jedna z nich *Variazioni*, op. 5 je věnována jejímu manželovi Luigimu Guglielmi.¹⁵³

Činnost Maura Giulianiho měla ve své době podobný dopad jako Segovia ve 20. století. Je smutné, že v době, kdy Emilia zahájila svou vlastní kariéru, se zájem o kytaru ztrácel. Emilia se tak velice pracně snažila napodobit úspěch svého otce. Cestovala po celé střední a jižní Evropě a i když měla velký dopad jako interpretka, jako skladatelce se jí významně prorazit nepodařilo. Zemřela v Budapešti na „hnilobnou horečku“ a zanechala za sebou několik fragmentů kompozic. Skladatelská práce Emilie Giuliani je podobná kompozicím jejího otce jen z části. I ve svých nejrozsáhlejších a nejdobrodružnějších dílech zůstává Mauro, vždy řemeslník, v harmonických a formálních hranicích vídeňského klasicismu. Emilia však zkoumala vnější dosahy své jedinečné harmonické fantazie s čerstvou a odvážnou neúctou ke konvencím. Její *Sei Preludi op.46* je jedinečným příspěvkem do klasického kytarového repertoáru. Zatímco hodně kytarové hudby se snažilo raději rozptýlit smysly posluchače, Emilia vyžadovala okamžitou a úplnou pozornost. Její náhlé modulace do vzdálených tónin, chromatika a dobrodružné používání disonance jsou velmi individuálními přírůstky do zvukového světa romantické kytary. Tyto vlastnosti jsou patrné zejména ve skladbě *Sei Preludi*, v níž Emilia rozvíjí melodii, arpeggio nebo techniku vzrušujícím a vynalézavým způsobem.¹⁵⁴

V oblasti dnešní Itálie se mi podařilo dohledat na třicet kytaristek narozených v průběhu minulého století. Mezi těmito kytaristkami jsou například tato jména: Renata Arlotti, Filomena Moretti, Giulia Ballaré, Clara Campese, Federica Campa, Elena Casoli, Carmen Lenzi Mozzani, Francesca Riva nebo Eli Tagore.

Španělsko

Díky osobnostem jako Francisco Tárrega patřilo Španělsko k nejprogresivnějším evropským kytarovým regionům. Vydavatelství DOREMI vydalo dvanáctidílnou sérii CD s názvem *Andres Segovia and his contemporaries*. Dvanáctý díl, který vyšel v roce 2013, zachycuje na unikátních zvukových nahrávkách Tárregovy žáky a následovníky. Tárregovou žákyní byla *Elvira Mingo Bas* (1876-1975)¹⁵⁵ i *Josefina Robledo*. U Tárregy se učil hře na kytaru i Miguel Llobet, který se sám stal velice vlivným učitelem. Mezi jeho žáky patřila Španělka *Pepita Roca* (1897-1956)

¹⁵² BLÁHA, V. *Dějiny kytary*, s. 117.

¹⁵³ Tamtéž, s. 156.

¹⁵⁴ AKERS, James. *Le Donne e La Chitarra: Music for guitar by 19th century women composers* [online]. In: . Londýn, 2018 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: http://www.drama-musica.com/LeDonne_sleevenotes.html

¹⁵⁵ SILVER, J. *Andres Segovia and his contemporaries (vol. 12)* [CD], s. 14.

nebo Maria Luisa Anido (Argentina) a Luise Walker (Rakousko). Autor projektu Jack Silver v příloženém bookletu mimo jiné popisuje životní osudy několika dalších významných kytaristek narozených v 19. století: *Pepita Roca* a *Matilde Cuervas*.¹⁵⁶

Rodačka ze španělské Valencie *Josefina Robledo Gallego* (1897-1972) se s Tárregou poprvé setkala ve svých dvanácti letech. Podle Tárregova životopisce Tárregovi zahrála už jako mladá dívka a celý život zachovávala způsob interpretace, kterou ji maestro naučil. První koncert odehrála na Conservatorio de Valencia v roce 1907. V roce 1912 vycestovala do Argentiny, žila v Buenos Aires a koncertovala napříč jižní Amerikou. Strávila hodně času v Brazílii a její vliv na tamní kytarovou kulturu byl enormní. Do Evropy se vrátila v roce 1924 a pokračovala v koncertování. Po smrti její matky a po tom, co se vdala, prakticky opustila svou kariéru. Objevovала se jen jednou za čas zejména na akcích spojených s oslavami jejího starého učitele. Naposledy veřejně vystoupila v roce 1959 ku příležitosti padesátiletého výročí smrti Tárregy. Na CD *Segovia and his Contemporaries jsou prezentovány* čtyři záznamy které nahrál její manžel na domácí pásku v roce 1950. Jsou zde zachycena tři Tárregova preludia a Capricho Arabe, které nejspíše nastudovala se samotným Tárregou.¹⁵⁷



Josefina Robledo Gallego (obr. č. 3)

Flamencová zpěvačka a kytaristka *Matilde Cuervas* (1888-1956) vystupovala v duu s Emiliem Pujolem. V roce 1923 se stali manželi.¹⁵⁸ Ve Španělsku působily ještě kytaristky *Ana Valler* (1859-1879) a *Josefa (la Antequerana) Moreno* (1889-1965).

Není překvapením, že ve Španělsku jsem vystupovala více než 50 kytaristek narozených ve 20. století. Na počátku 20. století se narodila katalánská kytaristka *Rosita Rodes (Rosa Rodes)* (1906-1975). Žila v Barceloně a na kytaru se začala učit v devíti letech u Miguela Mase a pokračovala u Miguela



Rosita Rodes (obr. č. 4)

¹⁵⁶ SILVER, J. *Andres Segovia and his contemporaries (vol. 12)* [CD], s. 2-4.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 10.

¹⁵⁸ CRUZADO, Ángelez. Matilde Cuervas [online]. In: . 16.8.2013 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/LaBibliotecaDiMariaRitaBrondi/posts/332994643436717>

Llobeta. Aktivně vystupovala od 20. do 40. let 20. století. Nevystupovala jen ve Španělsku, ale také ve Francii, Německu a Holandsku. Na koncertních programech hrdě uváděla, že je Llobetova absolventka. Na CD je její nahrávka virtuosní tremolové etudy *Recuerdos de la Alhambra* a virtuosní variace *Gran Jota*.¹⁵⁹

Otec *Virginie Luque* (*1964) si kytaru přinesl domů na Vánoce a řekl své tříleté dceři, že se jí nesmí dotýkat. Nejen, že neuposlechla, ale zahrála koledu, čímž oslnila rodinu a přátele. Narodila se ve španělském městě Algeçiras. V šesti letech začala studovat flamencovou kytaru a o rok později klasickou. Ve třinácti letech se setkala s Andrés Segoviou, který ji povzbudil ke studiu na konzervatoři v Malaze. Tu absolvovala v sedmnácti letech se speciálním oceněním. Později získala první cenu v mezinárodní soutěži pro klasickou kytaru Manuela de Fally. Znovu se setkala i se Segoviou na master class v Granadě. Tentokrát jí doporučil, aby se přihlásila na Juilliard. Nabídl jí hodinu kytary, kdykoli v se přijede do New Yorku. S podporou rodiny a životními úsporami se s celou rodinou přestěhovala do Ameriky, kde se jí podařilo získat stipendium Lincolnova centra, s nímž se jí podařilo získat v roce 1991 magisterský titul na Juilliardu ve třídě Sharon Isbin.¹⁶⁰

Francie

V průběhu 19. století byla jména aktivních francouzských kytaristek zastíněna těmi mužskými, a proto jsem se rozhodla, napsat ve spojitosti s Francií pouze o „královně“ kytary.

Ida Presti (1924-1967), vlastním jménem *Yvette Montagnon*, se narodila v Paříži, její rodiče pocházeli z Itálie. Stále platí, že je vnímána jako nejlepší kytaristka všech dob. První hudební lekce dostávala od svého otce — učitele klavíru. Kytáře se začala věnovat v šesti letech. Základy ji naučil



Ida Presti a Alexandre Lagoya (obr. č. 5)

¹⁵⁹ SILVER, J. *Andres Segovia and his contemporaries (vol. 12)* [CD], s. 13

¹⁶⁰ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 530.

také její otec, pak už žádné lekce nikdy nebrala. Veřejně vystoupila poprvé v osmi letech, v Paříži ve svých deseti. Jako náctiletá už měla za sebou několik koncertních turné. Krátce se objevila ve filmu *La petite chose*. Na koncertech k počtě Paganiniho a Berlioze hrála na jejich vlastní nástroje. Svou první nahrávku za sebou měla už ve čtrnácti letech. Po umělecké odmlce v průběhu druhé světové války odehrála ve francouzské premiéře koncert Aranjuez. V roce 1952 se provdala za Alexandra Lagoyu, s nímž vytvořila legendární kytarové duo, jemuž věnovalo své práce mnoho skladatelů. Ida zemřela nečekaně během jejich amerického turné.¹⁶¹ Společně s Luise Walker a Mariou Luisou Anido je považována za kytarové *grandes dames* (první dámy kytary).

Celkem jsem dohledala na třicet francouzských kytaristek narozených v průběhu 20. století. Příkladem je *Gaëlle Solal* (*1978) - držitelka mnoha ocenění z prestižních mezinárodních soutěží, která podniká koncertní turné po celém světě od Mexika, přes Čínu, Spojené státy a Brazílii.¹⁶²

Rakousko

Můj seznam čítá na deset kytarových dam narozených v průběhu 20. století v oblasti dnešního Rakouska. S tímto stoletím je neochvějně spjata jméno *Luise Walker* (1916-1998), která se narodila ve Vídni. Byla studentkou Miguela Llobeta (1878-1938), který byl studentem legendárního Francisco Tarregy (1852-1909). Kytaristka a skladatelka Luise Walker se narodila 9. září 1916 ve Vídni. Kytaru studovala u Josepha Zutha a Jakuba Ortnera na Vídeňské hudební akademii (kde později také vyučovala), a u Heinricha Alberta a Llobeta Solese. Mezinárodní koncertní kariéru zahájila v roce 1940.



Luise Walker (obr. č. 6)

Její četné nahrávky svědčí o výjimečné muzikalitě a oslňující technice. Společně s Idou Presti a Mariou Luisou Anido je Luise Walker považována za kytarové *grandes dames*. Všechny tři bohužel zůstávaly ve stínu Segovii. Luise Walker byla velice aktivní v komorní hudbě. Hře a pedagogice se věnovala až do konce života. Svou životní cestu s kytarou popsala v autobiografii *Ein Leben mit der Gitarre* (Frankfurt, 1989).¹⁶³

¹⁶¹ DUARTE, J. *Grove Music Online - Presti, Ida*.

¹⁶² Gaëlle Solal [online]. In: . [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <http://www.gaëlle-solal.com>

¹⁶³ DUARTE, J. *Grove Music Online - Walker, Luise*.

Německo

V Německu se narodily kytaristky a sestry *Catharina Josepha Pelzer (Madame Sydney Pratten)* a *Julia Pelzer*. Obě se později usadily v Londýně, proto jsem je zařadila do podkapitoly *Anglie*. V oblasti dnešního Německa působila i *Elsa Laura von Wolzogen* (1876-1938) z Drážďan a *Athénaïs Paulain* (1802-1875).

Kytaru ovlivnila německá vévodkyně skladatelka Anna Amalia (1739-1807), která sice nebyla kytaristkou, ale v roce 1788 nechala přivést z Itálie pětisborovou kytaru, „podle níž výmarský nástrojář Jacob August Otto stavěl další nástroje. V 90. letech přidal Jacob August Otto na popud kapelníka Neumanna (údajně dle italského vzoru) na kytaru šestý sbor, což se v Německu stalo poprvé, kdy se objevil šestý sbor (ve Španělsku ale již v roce 1764 vyšla příručka pro šestisborovou kytaru,) [...] v roce 1779 byla v Itálii postavena pravděpodobná nejstarší známá dochovaná šestistrunná kytara.“¹⁶⁴

Důkazem, že v Německu je kytara velice populárním nástrojem, je více než padesát ženských jmen na mém seznamu v sekci osobností narozených ve 20. století. zahrnující nejen interpretky, ale i několik stavitelek kytar. Mezi významné německé kytaristky patří například *Nora Buschmann*, *Barbara Probst-Polášek Effenberger* (1939-2019), *Monika Rost* (*1943), *Julia Zielinski* (*1987) nebo *Annette Degenhardt*.

Poslední jmenovaná se narodila v německém městě Mainz. Kytaristka a skladatelka *Annette Degenhardt* (*1965) kytaru studovala v letech 1985-1990 na univerzitě hudby a umění ve Frankfurtu nad Mohanem. Ve své umělecké tvorbě se hojně věnovala i hudební skladbě. Na své první nahrávce z roku 1986 zaznamenala svou kompozici *Nicht eingebracht, nicht wild erfüllt*. Následovala alba *Zwischentöne* (1992), *Walzing Guitar* (1994), *Umwege* (1996), *Muse-Musette* (1998), *Farewell* (2000), *Best of Andeg* (2001), *The Land of My Childhood* (2004).¹⁶⁵

Řecko

Významné prvenství v Řecku patří kytaristce jménem *Liza Žoē* (*1949). V letech 1953-1960 studovala u Dēmētrēsa Fampase na Národní athénské konzervatoři. Hned po dokončení studia získala první cenu na kytarové soutěži v Naples. Stala se první řeckou profesionální klasickou kytaristkou a také první kytaristkou mezi řeckými kytaristy, která vystoupila s orchestrem za zády. (Vivaldiho mandolinový koncert D-dur a Tedescův první kytarový koncert.) Se svým spolužákem a následně životním partnerem Euangelosem Asēmapokoulosem založila kytarové duo *Evangelos & Liza*. Společně pracovali pod vedením



Duo Evangelos & Liza (obr. č. 7)

¹⁶⁴ BLÁHA, V. *Dějiny kytary*, s. 176.

¹⁶⁵ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 529.

slavného dua *Presti Lagoya* na letní akademii v Nice nebo u Segovii v Santiagu de Compostela. Jejich duo (původně nazvané *The Athenian Guitar Duo*) nedávno oslavilo pětapadesátileté výročí. Za sebou mají více než 23 evropských a 19 severoamerických turné; stovky recitálů v nejprestižnějších koncertních halách včetně těch s orchestrem za zády. Vedle vysokoškolských masterclass (Julliard, RAM, RCM, SUNY Stony Brook, Mannes College) jsou součástí mnoha hudebních festivalů a nahrávají u společností EMI nebo Philips. Jejich hra je oceňována nejen posluchači, ale i kritiky. Duo *Evangelos and Liza* věnovali skladbu osobnosti jako Castelnuovo-Tedesco, Duarte, Antōniou, Tzōrtzinakēs, Jorge Morel nebo Dēmētres.¹⁶⁶

Další mezinárodně úspěšná řecká kytaristka je *Eleftheria Kotzia* (*1954). Kytaru studovala v Athénách, Paříži a na londýnské Guidhall School of Music. Dvakrát byla vybrána na master class s Julianem Breamem (1977, 1984). V roce 1977 získala první cenu na mezinárodní soutěži v Miláně a v roce 1982 první cenu na francouzské Ville de Juvisy. Od svého londýnského koncertního debutu v roce 1985 jezdí na pravidelné koncertní turné po Evropě, Skandinávii, severní Africe, Kanadě, Americe, Izraeli, Austrálii a Dálným východem. Její nahrávka *The Blue Guitar* z roku 1989 obsahující premiérovou nahrávku sonáty Sira Michaela Tippetta byla vybrána časopisem *Gramophone Magazine* jako kritikův výběr roku. Eleftheria Kotzia nyní žije v Londýně. Její repertoár je postaven zejména na programech *La Guitarra Latina* a *Eleftheria and Friends*. Do svého repertoáru pravidelně zařazuje hudbu řeckých autorů.¹⁶⁷

Česká republika

Mezi nejaktivnější mladé kytaristky u nás patří bez pochyby *Hedvika Švendová* a *Petra Poláčková*. Obě spolupracovaly několik let s kytaristou a pedagogem Petrem Saidlem. Petra Poláčková získala magisterský titul v rakouském Grazu ve třídě Paola Pegorara.¹⁶⁸ Hedvika Švendová získala mnoho ocenění v mezinárodních prestižních soutěžích. V současnosti žije v zahraničí.

V souvislosti s kytarou nemohu nezmínit dvě ženská skladatelská jména. *Jana Obrovská* (1930-1987) pocházela z rodiny významného českého malíře Jakuba Obrovského. Skladbu studovala soukromě u prof. J. Řídkého a na pražské konzervatoři u prof. Emila Hlobila, poté byla redaktorskou v nakladatelství Supraphon. Její tvorba je orientovaná výhradně na oblast instrumentální. Její tvorbu pro kytaru ovlivnila spolupráce s manželem — kytaristou Milanem Zelenkou. Získala druhou cenu na pařížské mezinárodní soutěži kytarových skladeb Radio France v roce 1972 skladbou *Passacaglia* a *Tocatta*. V roce 1974 byla její skladba *Hommage à Béla Bartók* povinnou skladbou mezinárodní kytarové soutěže Radio France.¹⁶⁹ *Sylvia Bodorová* (*1954) pochází se Slovenska. Studovala klavír a skladbu na Konzervatoři v Bratislavě

¹⁶⁶ SAKALLIEROS, G. *Grove Music Online - Liza Žoē*.

¹⁶⁷ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 529.

¹⁶⁸ Petra Poláčková: Biography [online]. In: . 2008 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <http://www.petrapolackova.com/en/biography/>

¹⁶⁹ BLÁHA, V. *Dějiny kytary*, s. 210.

a poté na JAMU v Brně u prof. Ctíráda Kohoutka.¹⁷⁰ Skladatelčin nástrojový rozptyl je široký a kytara v něm tvoří velký podíl.

Rusko a Bělorusko

Většina rozlohy Ruské federace se nachází na území Asie, ale nejvýznamnější kulturní centra se nacházejí na Evropském kontinentu. Ve svém seznamu uvádím necelých dvacet kytaristek, které se narodily na území Ruska nebo Běloruska v průběhu 20. století. Kytaristka *Olga Almekina-Vera*, která působí v *Kithara Duo*, odešla v roce 1997 do USA. Ruska *Nadia Borislova* (*1969) se věnuje nejen hraní, ale i komponování. Mezi nejprominentnější mladé ruské kytaristky patří *Valeria Galimova*.¹⁷¹ Častým hostem *Guitar Salon International* je *Irina Kulikova* (*1983). Úspěšnou „Youtuberkou“ je běloruská kytaristka *Tatyana Ryzhkova* (*1986).

Chorvatsko a Srbsko

Území bývalé Jugoslávie je v současnosti také velice progresivní v oboru klasická kytara. Nemůžu opomenout Chorvatku *Anu Vidović* (*1980), která patří mezi nejznámější kytaristky vůbec. Nedávno tragicky zesnulá Srbka *Sabrina Vlaskalić* (1989-2019) za svůj krátký život stihla zanechat výraznou stopu v kytarovém světě.



Ana Vidović (obr. č. 8)

2.2. Amerika

Zatímco severní Amerika byla silně ovlivněna anglickou kulturou, jižní a střední následovala španělskou tradici. Díky výraznému vlivu feministického hnutí na hudební výzkum je hudební historie v Americe velice dobře zmapovaná, zejména v oblasti USA.

USA

Jak jsem již psala v kapitole *Příběhy amerických žen*, důležitými milníky v životech amerických muzikantek byla Americká občanská válka a první vlna feministického hnutí. Velice rozdílná situace byla na jihu a na severu Spojených států. Zejména na sklonku 19. století se v Americe

¹⁷⁰ BLÁHA, V. *Dějiny kytary*, s. 215.

¹⁷¹ Euro Strings: Valeria Galimova (International Guitar Festival Rust) [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://eurostrings.eu/scholars/valeria-galimova-international-guitar-festival-rust/>

narodilo mnoho kytaristek, které se zapsaly do historie. Patří mezi ně *Meta Bischoff-Henning* (1867-?), *Jennie Mercedes Durkee* (1877-?), *Dominga I. Lynch*, *Ema Miller*, *Gertrude Miller* (1879-?), *Elsie Tooker* (1879-1934) nebo *Vahdah Olcott-Bickford*.

Americká kytaristka a pedagožka *Vahdah (Revere) Olcott-Bickford* (roz. Ethel Lucretia Olcott) (1885-1980), vyrůstala v Los Angeles. Narodila se v Norwalku, v Ohiu. První lekce kytary získala od místního distributora kytar značky C. F. Martin guitars George Lindseyho. V letech 1903-1904 studovala na Berkeley u Manuela Y. Ferrera, který ji naučil techniky evropské klasické kytarové školy a rozšířil její repertoár. V roce 1914 se odstěhovala do New Yorku, kde vyučovala a asistovala Philipu J. Boneovi s publikací knihy *The Guitar and Mandolin*. V roce 1915 se vdala za Myrona Bickforda (1886-1971), výjimečného mandolinistu a učitele na vícero nástrojů s pražci. Stejně jako její muž, Ethel si změnila jméno podle numerologických a astrologických výpočtů na Vahdah. Její americká premiéra třetího Giulianiho koncertu přispěla k tomu, že si postupně vybudovala renomé největší americké kytaristky své generace.



Vahdah Olcott-Bickford (obr. č. 9)

Zpět do Los Angeles se vrátila v roce 1923, kde založila Americkou kytarovou společnost. V následujících letech vystupovala sólově, v komorních souborech a vyučovala. Navzdory tomu, že publikovala na 140 skladeb (většina z toho byla aranžmá), jejím nejznámějším počinem jsou metodické publikace *Guitar Method* a *Advanced Course*, jimiž ovlivnila mnoho kytaristů. Vedle aktivit Americké kytarové společnosti, Olcott propagovala kytaru jako komorní nástroj a po zbytek života se také komorní hudbě věnovala. Rozsáhlá sbírka kytarové literatury a osobní korespondence jsou uchovávány ve speciálních sbírkách kalifornské státní univerzity.¹⁷²

Zachytila jsem ve své tabulce na padesát amerických kytaristek narozených v průběhu 20. století. Americká kytaristka *Alice (Josephine) Artzt* (*1943) se narodila ve Philadelphii. Na kytaru začala hrát až ve 13 letech. První lekce brala ve Francii u Presti a Lagoyi. Kolumbijskou

¹⁷² HECK, Thomas F. *Grove Music Online - Bickford (Revere), Vahdah Olcott*.

univerzitu absolvovala v roce 1967. Po londýnském debutu v roce 1969 následovalo koncertní turné po Evropě a severní Americe. V 70. a 80. letech byla jednou z nejprominentnějších kytaristek vůbec. Její nahrávky byly průlomové. Zatímco většina kytaristů zachytila na svých deskách různé hudební směsi, Alice Artzt nahrávala práce jednotlivých autorů. (Guitar Music by Fernando Sor, 1978; English Guitar Music, 1979; Guitar Music by Francisco Tárrega, 1979; 20th Century Guitar Music, 1980). Vedle hraní se věnuje i psaní novinových článků, knih (Guitar: the Art of Practising (London, 1978) and Rhythmic Mastery: an Imaginative Guide for Guitarists (Pacific, 1997) a pedagogice (Mannes College (1966–9) and Trenton State College, New Jersey (1977–80)). V letech 1978-1991 zastávala důležitou pozici v Guitar Foundation of America. V rámci komorní souhry vystupovala v Alice Artzt Guitar Trio nebo v duu s cembalistou Igorem Kipnisem.¹⁷³



Alice Artzt (obr. č. 10)



Sharon Isbin (obr. č. 11)

Další americká žena, která se dostala mezi světovou kytarovou špičku, je *Sharon Isbin* (*1957). Narodila se v Minneapolis. Kytaru studovala u Jeffreyho Vana. Její otec, profesor minnesotské univerzity byl zrovna na studijním pobytu v Itálii, když ve svých devíti letech započala svá studia u Oscara Ghilii a Andrés Segovii. Ve svých čtrnácti letech vyhrála soutěž, díky které vystoupila s minnesotským orchestrem. Následovaly soutěžní úspěchy v Torontu, Mnichově, Madridu (Queen Sophia Competiton, 1979). V sedmdesátých letech se věnovala studiu na mnoha

¹⁷³ HECK, Thomas F. *Grove Music Online - Artzt, Alice.*

místech: Banff Music Festival (Alírio Díaz, 1972), Aspen Music School (1971-1975). Deset let spolupracovala se specialistkou na barokní hudbu Rosalyn Tureck, aby se připravila na nahrávku kompletních loutnových suit J. S. Bacha. Na univerzitě Yale získala magisterský titul v roce 1979. Od svých sedmnácti let vedla pravidelné každoroční turné po Evropě. V rámci svých mezinárodních koncertních turné odehrála až 60 koncertů ročně napříč severní a jižní Amerikou, Japonskem, orientem, Novým Zélandem, Austrálií a Izraelem. Na více než dvaceti CD nahrála hudbu barokní, latinsko-americkou, soudobou, i žánrů crossover a jazz fusion. Vystupovala s jazzovým saxofonistou z Nové Anglie —Paulem Winterem, a brazilským kytaristou Thiagem de Mello. Za svůj život si objednala mnoho sólových, komorních, ale koncertních skladeb s orchestrem. Patří mezi ně například *Troubadours* (1993) Johna Corigliana nebo *Concert de Gaudí* Christophera Rouse (2000). Sharon Isbin v letech 1979-1989 vyučovala na *Manhattan School of Music*. V současnosti vyučuje na hudebním festivalu v Aspenu a je ředitelkou kytarového oddělení na Juilliardu, které založila v roce 1989. Tím přilákala studentky z více než patnácti světových zemí.¹⁷⁴ Výjimečné jsou zejména kytarové koncerty, které jí byly věnovány (Corigliano, Lukas Foss, Joseph Schwanter). Isbin se věnuje i psaní novinových článků o kytaře.¹⁷⁵

Kanada

Kanadských kytaristek jsem vypátrala výrazně méně než amerických. Kytaristka *Liona* (*Maria Carolynne*) *Boyd* (*1949) se sice narodila v Londýně, ale svou rodinou se odstěhovala do Kanady ve svých šesti letech. V dospívání studovala kytaru u Eli Kassner. Univerzitu v Torontu absolvovala v roce 1972 a následující dva roky studovala u Alexandra Lagoyi v Paříži. Liona Boyd spojuje klasický žánr s popovým. Věnuje se i jazzové a latinsko-americké hudbě. Ke kytaře se sice dostala až ve svých čtrnácti letech, ale zato brala soukromé hodiny u věhlasných jmen. Jejími učiteli byli Andrés Segovia, Alírio Díaz, Narciso Yepes nebo Julian Bream. Po návratu do severní Ameriky, nahrála své první album a absolvovala svůj první koncertní debut v Carnegie Hall (1975). Vystupovala s orchestry a na festivalech po celém světě od Nového Dillí, přes Istanbul, Edinburg, Soul a Tokio. Mimo svět klasické kytary se zúčastnila turné s Gordon Lightfoot a Tracy Chapman. Pravidelně byla zvána do televizních show. Byla první sólistkou, která vystoupila v nové budově pařížské opery.¹⁷⁶

Na jejích více než třiceti nahrávkách je zachycen repertoár obrovské šíře. Její četné hudební nahrávky pokrývají repertoár od barokní hudby, přes vánoční alba po novodobé popové projekty s velkými muzikanty jako Eric Clapton nebo Yo-Yo Ma. Album *Dancing on the Edge* kombinuje neoflamenco, jazz a moderní hudbu. Liona Boyd na svých koncertech hraje často vlastní hudbu.¹⁷⁷

¹⁷⁴ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 529.

¹⁷⁵ HECK, T. *Grove Music Online*. - *Isbin, Sharon*.

¹⁷⁶ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 528.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 529.



Liona Boyd (obr. č. 12)

Boyd, která často vystupuje na podporu charitativních projektů, měla možnost vystoupit na mnoha soukromých koncertech pro světové lidry. Hrála pro britskou královskou rodinu, krále a královnu Španělska, německého kancléře, kanadského i britského premiéra, amerického a mexického prezidenta, Fidela Castra; a na kremelském novoročním gala večeru nedlouho před rozpadem Sovětského svazu. Získala mnoho čestných titulů a ocenění, například *Juno Awards* pro instrumentalistu roku. Byla také zahrnuta do *Galerie velikánů* časopisem *Guitar Player Magazine*. Získala také prestižní *Order of Canada*.¹⁷⁸ Boyd postihla na přelomu tisíciletí fokální dystonie, která ji několik let znemožnila veřejně vystupovat a nahrávat. V tomto období se realizovala jako zpěvačka a skladatelka.¹⁷⁹

Další známou kanadskou kytaristkou je *Dale Kavanagh* (*1958). V letech 1956-1958 získala mnoho prestižních ocenění na mezinárodních soutěžích. Studovala na univerzitách Acadia, Dalhousie, v Torontu a v kanadském Banff centru. Svá studia zakončila diplomem v oboru sólového hraní na městské hudební akademii ve švýcarském Baselu u Oscara Ghilii. Dale vystupuje jako sólistka, občas s orchestrem za zády. Společně s kytaristou Thomasem Kirchhoffem tvoří Amadeus Guitar Duo.



Dale Kavanagh (obr. č. 13)

¹⁷⁸ GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music*, s. 529.

¹⁷⁹ HELHERT, L. *Grove Music Online*. - *Boyd, Liona*.

Má za sebou více ja tisíc recitálů ve více než čtyřiceti zemích. Vedle masterclass na kytarových festivalech vyučuje na Musikhochschule v německém Detmoldu. Dale se také věnuje nahrávání. Mnoho skladatelů jí věnovalo své kompozice.¹⁸⁰

Brazílie

V Brazílii jsem našla na deset kytaristek narozených v průběh 20. století. Se Segoviou se v roce 1944 setkala zpěvačka a kytaristka *Olga (Praguer) Coelho* (1909-2008).¹⁸¹ Značkou Savarez je zastoupena kytaristka *Azuma Cristina* (*1964).

Rio de la Plata (Argentina a Uruguay)

Stříbrná řeka (Rio de la Plata) je oblast, kde se do moře vlévá argentinská řeka Paraná a Uruguayská řeka Uruguay. Na konci 19. století se tu narodily tři kytaristky: *Ana Schneider de Cabrera* (1897-1970), *Adela del Valle* (1897-?) a *Victoria M. Testuri* (1897-?).

Vydavatelství DOREMI vydalo dvanáctidílnou sérii CD s názvem *Andres Segovia and his contemporaries*. Jedenáctý díl, který byl vydán v roce 2009 zachycuje na unikátních zvukových nahrávkách umělce z Argentiny a Uruguaye. Autor projektu Jack Silver v příloženém bookletu ve zkratce popisuje, jak se klasická kytara do těchto zemí dostala. Na CD jsou zvukově zaznamenány čtyři legendární kytaristky — *Nelly Ezcaray*, *Maria Luisa Anido*, *Maria Angelica Funes*, *Lalyta Almiron*.

Vyčerpávající publikace Ricarda Munozze *Historia de la Guitarra* (Buenos Aires, 1930) bez nadsázky tvrdí, že Argentina (a region Rio de la Plata) byla „první baštou“ klasické kytarové činnosti v prvních desetiletích dvacátého století. Níže je uveden krátký nástin jejího vývoje. Klasická kytara se šesti strunami byla navázána na Argentinu začátkem devatenáctého století. Italský kytarista Esteban Massini (1778-1838) přijel do Argentiny v roce 1822. O osm let později se básník Esteban Echeverria vrátil ze svých evropských studií a přinesl s sebou učení Sora a Aguada. Následovalo mnoho dalších, včetně takových stěžejních postav, jako jsou Gaspar Sagreras (1838-1901) v roce 1860, Carlos Garcia Tolsa (1858-1905) v roce 1885 a Antonio Jimenez Manjon (1866-1919) v roce 1893. V důsledku toho začaly také vzkvétat místní kytaristé. Mezi nimi vynikal Juan Alais (1844-1914). Nakonec dorazili i žáci Francisco Tárregy, otce moderní klasické kytary: Miguel Llobet (v roce 1910), Emilio Pujol a Josefina Robledo přijeli na delší dobu, aby koncertovali a učili. Jiní se trvale usadili v Buenos Aires, včetně Domingo Pratse (první návštěva v roce 1908), a Hilarion Leloupa (1876-1939) v roce 1912, a zakládali školy a akademie, které poskytovaly výuku více než pěti tisícům studentů a umožnily získání zázemí pro výchovu mnoha mladých virtuosů.¹⁸²

¹⁸⁰ Dale Kavanagh: About [online]. In: . [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <http://kavanagh.de>

¹⁸¹ HERRERA, Francisco. Enciclopedia de la Guitarra, s. 400.

¹⁸² SILVER, J. *Andres Segovia and his contemporaries (vol. 11)* [CD], s. 2-4.

Vzestup klasické kytary v Uruguayi probíhal paralelně. Antonio Saenz ze Sevilly zde začal vyučovat v roce 1829. Z Buenos Aires emigrovala řada kytaristů, aby unikli diktatuře Juana Manuela de Rosase, a jiní se vydali do Argentiny, aby studovali u Massiniho. Samozřejmě sem přijížděli koncertovat i Tárregovi žáci, a další, jako byl Conrado Koch, se usadili jako učitelé. Důsledky pro Montevideo byly v těsném souladu s důsledky pro Buenos Aires - vývoj pevného jádra skvělých mladých umělců, od Isaiase Savia a Julia Martineze Oyangurena po Abela Carlevara. Nebylo divu, že Andres Segovia, hledající útočiště před nepříjemnými zvraty osudu v Evropě, žil v Montevideu v roce 1937.¹⁸³

V době, kdy Munoz publikoval svou *Historia de la Guitarra*, se Rio de la Plata stala ústřední osou pro klasickou kytarovou aktivitu. Kytare byly věnovány časopisy, zejména *La Guitarra* Juana Carlose Anida v roce 1923 a v roce 1924 *Revista Musical Ilustrada Tarrega*. Časopis *Antigua Casa Nunez* vydavatele Francisco Nuneze vydal v roce 1931 *Nuevo Catalogo de Metodos y Obras Musicales* o 108 stranách. Vedle toho byly importovány Torresovy kytary a nástroje jeho následovníků, včetně Enriqua Garcii a Francisco Simplicia. Také místní kytaraři, jakým byl Rudolfo Camacho Viera (1887-1973), konstruovali působivé nástroje.¹⁸⁴

Rio de la Plata je i nadále baštou klasické kytary. Důkazem jsou někteří současní přední umělci a skladatelé: Jorge Morel, Eduardo Fernandez, Jorge Cardoso, Cacho Tirao, Alvaro Pierri.¹⁸⁵

Nelly Ezcaray (1920-?) byla jednou z nejlepších kytaristek své doby. Jejím prvním učitelem byl Bautista Almiron (otec Lalyty Almiron). Následně studovala v Buenos Aires s Domingo Pratem - učitelem mnoha velkých talentů. První recitál odehrála v roce 1937 v Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres. Ve 40. letech nahrála několik desek pro vydavatelství Victor. Její repertoár sestával ze směsi evropské (Sor, Tarrega, Malats) a jihoamerické tradice (Pinero, Villagfane, Ross). Její hra bývá charakterizována jako vášnivě rytmická, nádherně znějící s výjimečným smyslem pro melodii.¹⁸⁶



Nelly Ezcaray (obr. č. 14)

Argentinská kytaristka *María Luisa Anido* (1907-1996) je jednou ze tří kytarových *grandes dames* (vedle Luise Walker a Idy Presti). Maria začala hrát na tento nástroj na popud svého otce, který vydával kytarový magazín. Studovala u Domingo Prata a Miguela Llobeta Solese. Mezinárodně debutovala v roce 1918 a po mnoho let zažila úspěšnou kariéru. Jádro jejího repertoáru tvořila hudba romantismu, zejména Francisco Tárregy a jeho následovníků (jakým

¹⁸³ SILVER, J. *Andres Segovia and his contemporaries (vol. 11)* [CD], s. 2-4.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 2-4.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 2-4.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 5-6.



María Luisa Anido (obr. č. 15)

byl i Miguel Llobet). Mnoho let působila jako pedagožka na konzervatoři v Buenos Aires, kde vchovala generace úspěšných kytaristů, a na Kubě.¹⁸⁷

Čelní argentinská klasická kytaristka 20. století, *María Luisa Anido*, prožila dlouhou a úspěšnou kariéru. Tu historici dělí do tří částí - zázračné dítě; období po smrti jejího otce kdy učila v Buenos Aires; pozoruhodná mezinárodní kariéra, počínající smrtí její matky v roce 1950, která trvala následující dekády napříč Evropou, Japonskem a Sovětským svazem. Na sklonku života žila na Kubě a pak v Barceloně, kde zemřela v roce 1996. Její žákyní byla Maria Isabel Siewers.¹⁸⁸

Maria Angelica Funes (1916-1998) začala hrát na kytaru v osmi letech. Jejím prvním učitelem byl Pedro Antonio Iparraguirre. Jako mnoho jiných pokračovala u Domingo Prata. Už jako náctiletá pravidelně vystupovala v rádiu a na koncertech. Nahrávat začala na konci 40. let. Torroba jí věnoval mnoho skladeb¹⁸⁹

Lalyta Almiron (1914-1997) se začala učit na kytaru u svého otce Bautisty (1979-1932). Sám byl studentem Prata. Její hudební pokrok byl enormně rychlý. Už v sedmi letech odehrála svůj první recitál. Barrios, přítel Bautisty, se na nic přijel podívat v roce 1923. Dal jí několik lekcí a naučil ji několik svých skladeb. Takto charakterizoval její hru: „Skladby, které s obtížemi

¹⁸⁷ DUARTE, J. *Grove Music Online - Anido, María Luisa*.

¹⁸⁸ SILVER, J. *Andres Segovia and his contemporaries (vol. 11)* [CD], s. 7.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 7.

zahrají i největší mistři, doslova pod jejími prsty explodují. V záplavě průzračných not vypadají její mrštné prsty jako kolibříci vznášející se nad strunami.“ Po dlouhou dobu byla jedna z mála kytaristů, kdo pravidelně uváděl Barriosovy skladby. V deseti letech odehrála dva recitály s velice náročným repertoárem v Salonu La Argentina. V roce 1931 vycestovala do Španělska a odehrála několik recitálů v Barceloně a Madridu. V této době nahrála pět desek. V roce 1950 zahrála jako jedna z prvních Rodrigovo *Concierto de Aranjuez*. Ve stejném roce byla jednou z organizátorů *Asociación Guitarrística de Rosario*, společně s Nelly Ezcaray a dalšími dvanácti lidmi. Lalyta vystupovala do poloviny 80. let a zemřela v Rosariu v roce 1997.



Lalyta Almiron (obr. č. 16)

Ostatní země střední a jižní Ameriky

V Kolumbii se na konci 19. století narodila kytaristka *Eusebio Delfin* (1893-1956), která se nakonec usadila v Havaně. Kubánská rodačka *Clara Romero* (1888-1951) je vnímána jako zakladatelka moderní kubánské kytarové školy. V Mexiku působila kytaristka *Matilde Serrano Serrano* (1882-1964), která později odešla do Španělska.

2.3. Východní Asie

V zemích jako je Jižní Korea, Japonsko a Čína je klasická kytara velice oblíbeným nástrojem, stejně jako následování evropské hudební tradice. Systém místního hudebního vzdělávání se vyznačuje obrovským tlakem na výkon u dětí ve velice útlém věku. Výsledkem jsou občas až nepřirozeně virtuózní děti. V posledních desetiletích mnoho Asiátů studuje nebo žije v evropských zemích (Francie, Německo nebo Rakousko), kde patří často k nejlepším žákům.

Ve své tabulce uvádím sedm jihokorejských kytaristek. *Jiyeon Kim*, přezdívaná *Jiji*, hraje na akustickou i elektrickou kytaru. Věnuje se hudbě tradiční, klasické i improvizované. Je pravidelným hostem různých televizních stanic. Pravidelně je zvána na mezinárodní festivaly a vystupuje na významných koncertních pódíích.¹⁹⁰ Její vrstevnice *Bokyung Byun* žije v USA. Mezi její pedagogy patřil Scott Tennant, William Kanengiser, Chen Zhi i Sharon Isbin.¹⁹¹



Jiji (obr. č. 17)

¹⁹⁰ Player Spotlight: Jiji. Guitar Salon [online]. 26. července 2019 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www.guitarsalon.com/blog/?p=24928>

¹⁹¹ Bokyung Byun: Biography [online]. 2020 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www.bokyungbyun.com/biography.html>

Japonka *Ami Inoi* (*1993) začala hrát na kytaru ve čtyřech letech pod vedením svého otce. Je zastupována firmou Savarez. Duo s kytaristou Henri Dorignym tvořila *Ako Ito* (*1942).

Na deset kytaristek jsem vystopovala v Číně. *Su Meng* (*1988) začala kytaru studovat v devíti letech pod vedením významného čínského pedagoga Chen Zhi. S kytaristkou *Wang Yameng* (*1981) tvoří *Beijing Guitar Duo*. *Xuefei Yang* (*1977) byla první Číňankou, která dosáhla mezinárodního věhlasu v oboru klasická kytara. Na koncertním debutu v Madridu seděl v publiku Joaquín Rodrigo. Když ji uslyšel John Williams, věnoval jí a její domovské škole v Pekingu dvě své kytary.¹⁹²



Xuefei Yang (obr. č. 18)

¹⁹² Xuefei Yang: Biography [online]. 2020 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <http://www.xuefeiyang.com/bio.html>

3. Ženy ve světě klasické kytary dnes

V předešlé kapitole jsem se detailně nevěnovala mnoha kytaristkám narozeným ve 20. století a zcela jsem vynechala generaci narozenou ve století 21. Jak vyplývá z první kapitoly, v průběhu 20. století zaznamenala emancipace žen turbulentní změny vymezené třemi výraznými vlnami feminismu. Výběr žijících a koncertně aktivních kytaristek současnosti není úplný. Atraktivita umělců je mnohdy determinovaná tím, jak dobře se prezentují na internetu. Kvalitní webové stránky může mít kdokoli, kdo si to zaplatí. Naopak mnoho špičkových umělců pokulhává v sebezprezentaci. Je těžké definovat klíč, podle kterého bych zařazovala kytaristky na svůj seznam spravedlivě. V této kapitole se zamýšlím nad současnou situací kytaristek, nad jejich vlivem na kulturní život společnosti a nad tím, jak je jim společnost otevřena.

3.1. Kultura v rukou žen

Když jsem začala s rešerší pro tuto diplomovou práci, jeden z prvních zdrojů, který mi ukázal směr, byla práce německé kytaristky Heike Matthiesen. Nejen, že se věnuje hře kytarových skladeb ženských autorek, ale podniká v tomto oboru i poctivou rešerší. Na jejím Facebooku¹⁹³, Instagramu¹⁹⁴, Twitteru¹⁹⁵ i webu¹⁹⁶ lze najít mnoho zajímavých informací o ženských kytaristkách a skladatelkách písničích pro kytaru. Všechny informace Heike Matthiesen shromažďuje informace na webových stránkách *Women of the Classical Guitar*,¹⁹⁷ k nimž odkazuje i její další stejnojmenný účet na Twitteru¹⁹⁸ a Facebooku¹⁹⁹. Velice bohatým zdrojem ženských jmen je překvapivě i Wikipedie²⁰⁰. (Další zajímavé zdroje uvádím v seznamu literatury.)

Díky ženám jako je Heike Matthiesen lze dohledat mnoho překvapivých informací o ženských kytaristkách a bořit tak mýtus, že ženy začaly vládnout klasické kytarě teprve nedávno. V této podkapitole bych chtěla zmínit několik osobností a aktivit, kterým se podařilo ve smyslu feminismu něco průlomového. Zasvěcené kytaristy nepřekvapí, že jako první mi přišla na mysl Sharon Isbin.

Americká kytaristka Sharon Isbin (*1957), o níž jsem psala ve druhé kapitole, založila v roce 1989 kytarové oddělení na Juilliardu, které dodnes vede. Vyučuje zde sólovou kytaru a komorní hru. „Kromě zvládnutí technických a hudebních dovedností doufám, že moji

¹⁹³ <https://www.facebook.com/heikematthiesen/>

¹⁹⁴ <https://www.instagram.com/gitarrra/>

¹⁹⁵ <https://twitter.com/gitarra/>

¹⁹⁶ <https://heikematthiesen.com/author/heikematthiesen/>

¹⁹⁷ <https://womenoftheclassicalguitar.wordpress.com> nebo <https://womenoftheclassicalguitar.weebly.com>

¹⁹⁸ <https://www.instagram.com/womenoftheclassicalguitar/>

¹⁹⁹ <https://www.facebook.com/womenoftheclassicalguitar/>

²⁰⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_women_classical_guitarists nebo https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Women_classical_guitarists

studenti budou i nadále naslouchat a schopni hodnotit své hraní s nekončící touhou pro sebezdokonalení, aby se i nadále vyvíjeli a dospěli. Také je povzbuzují, aby vytvářeli nové kreativní vize, směry, partnerství, komunitní kontakty, aranžovali a komponovali hudbu. Aby přispívali společnosti celým svým potenciálem. Cítím se tak hrdá, když to tak dělají,“²⁰¹ řekla v rozhovoru Isbin. Vedle úspěšné koncertní kariéry se jí daří kontinuálně propagovat klasickou kytaru jak na světových pódii, tak mezi vlivnými lidmi. V roce 2009 vystoupila v Bílém domě, za vlády Obamy. Zároveň podněcuje zájem mladých skladatelů psát pro kytaru. Sama také píše novinové příspěvky s kytarovou tematikou.

San Diego Guitar Festival v dubnu roku 2019 zasvětil svou dramaturgii ženám, Pozval tři výrazné současné kytaristky: Bokyung Byun, Jiyeon „Jiji“ Kim a Alexandru Iranfar.²⁰² Za krátkou několikaletou existenci festivalu byla v programu zařazena vždy minimálně jedna umělkyně. Ačkoliv byl letošní program odsunut na rok příští, organizátoři na svých webových stránkách uveřejnili sváteční prohlášení k mezinárodnímu dni žen: „Ve slavnostní mezinárodní den žen, bychom se rádi ohlédli za pětiletou historií našeho festivalu. Zažili jsme krásné časy, slyšeli jsme úžasné vystoupení a uspořádali jsme neocenitelné masterclass — a to vše s některými z nejinspirativnějších žen kytarového světa. Zastáváme se kulturní a umělecké diverzity, v níž náš festival věří. Jako první kytaristka u nás vystoupila Irina Kulikova. Následovaly ji Andrea Gonzalez Caballero, Gohar Vardanyan, Meng Su, Yameng Wang, Bokyung Byun, Jiji a Alexandra Iranfar. Navíc, jsme přivítali i další umělkyně: flétnistku Ginu Luciani, sopranistku Jennifer Ellis Kampani a hráčku na guzheng jménem Jing Xia.“²⁰³ Podobný přístup je mezi kytarovými organizátory výjimečný.

Významnou osobností pro americkou kytarovou společnost byla Vahdah Olcott-Bickford (1885-1980).²⁰⁴ Vedle koncertování, výuky a publikování, se věnovala osvětě. V roce 1923 založila Americkou kytarovou společnost (American Guitar Society). Na základě jejího hudebního archivu shromážděném na Kalifornské státní univerzitě, byla v roce 1980 založena instituce IGRA (International Guitar Research Archives) profesorem Ronaldem C. Purcellem.²⁰⁵

²⁰¹ AMORIELLO, Thomas. A Cultural Treasure: Interview with Sharon Isbin, Juilliard Classical Guitar Program Founder. In: Www.nafme.org [online]. 6. února 2020 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://nafme.org/a-cultural-treasure-interview-with-sharon-isbin/>

²⁰² San Diego Guitar Festival celebrates women of guitar beginning Thursday at Balboa Park. In: Www.sandiegouniontribune.com [online]. 18. dubna 2019 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www.sandiegouniontribune.com/entertainment/music/story/2019-04-16/san-diego-guitar-festival-celebrates-women-of-guitar-beginning-thursday-at-balboa-park>

²⁰³ San Diego Guitar Festival. In: Www.sdguitarfest.org [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://sdguitarfest.org/blog/2020/3/8/iwd2020>

²⁰⁴ viz profil Vahdah Olcott-Bickford na s. 46 této práce

²⁰⁵ HECK, Thomas F. *Grove Music Online - Bickford (Revere), Vahdah Olcott.* a <https://library.csun.edu/SCA/IGRA> a <http://www.americanguitarsociety.org/history.html.php>

3.2. Kytarové festivaly v Česku

Na příkladě tří českých festivalů (křivoklátský Open Guitar Festival, mikulovských Guitar Mikulov a Kytarový festival Brno) zasvěcených klasické kytare ukáží statistické zastoupení žen v jejich dramaturgii za posledních pět let.

Open Guitar Festival²⁰⁶

Nebýt koronaviru, Open Guitar Festival se na hradě Křivoklát koná letos po sedmnácté. Tento festival dlouhodobě dává ve své dramaturgii přednost hlavně mužům. Zatímco v letech 2015-2018 se mezi pozvanými umělci objevila vždy jedna kytaristka, na posledním ročníku ženy absolutně chyběly. Kytaristky tak za posledních pět let tvoří v dramaturgii Open Guitar festivalu pouhou desetinu.

V roce 2015 vystoupilo a vyučovalo na festivalu 10 umělců (Štěpán Rak, Tilmann Hoppstock, Reentko Dirks, Daniel Wirtz, Jan Hron, John Mills, Milan Zelenka, Pavel Steidl, Ozren Mutak), z toho jedna žena — *Anna Hronová* — která přijela koncertovat s Janem Hronem jako *Duo Cantique*.

Následující ročník byl, co se týče poměru zastoupení žen a mužů, v podstatě identický. Vedle devíti kytaristů (Darko Petrinjak, Christian Gruber, Peter Maklar, Istvan Römer, Goran Listeš, Andrea de Vitis, Patrik Vacík, Matěj Freml a Milan Zelenka) byla pozvána kytaristka *Dale Kavanagh*, ale i jedna zpěvačka — Barbora Martínková-Polášková, která vystoupila po boku dvou kytaristů.

V roce 2017 vystoupila na festivalu kytaristka *Věra Danilina*. Z celkových šesti pozvaných hostů bylo pět mužských (Thomas Fellow, Stephan Bormann, Carlo Domeniconi, Stefano Viola a muzikolog Miloš Pokora) Na festivalu vystoupila také zpěvačka Ivana Bilej Brouková.

V roce 2018 bylo pozváno jedenáct kytaristů, z toho jedna žena: Edin Karamazov, Michael Koschorreck, Pavel Steidl, Marco de Biasi, Bratislavské kytarové kvarteto — Miloš Slobodník, Miloš Tomašovič, *Radka Krajčová* a Martin Krajčo, Jozef Zsapka, Cyprien N'Tsai a Ozren Mutak. Zatím poslední ročník festivalu se obešel úplně bez žen: Soenke Meinen, Ozren Mutak, Michal Nagy, Petr Saidl, Martin Schwarz, Pavel Steidl a Martin Wesely.

Guitar Mikulov²⁰⁷

Kytarový festival Mikulov by se letos, nebýt koronaviru, konal počtyřiatřicáté. Festival každoročně nabízí vedle odpoledních a večerních koncertů přednášky, semináře, výstavy a výuku v mistrovských třídách. „Na festival každoročně přijíždí kolem 120 aktivních účastníků

²⁰⁶ <http://openguitar.cz>

²⁰⁷ <http://www.gfmikulov.com/en/>

především z řad posluchačů konzervatoří, vysokých hudebních škol a univerzit, jsou mezi nimi ale také učitelé základních uměleckých škol a konzervatoří či amatérští zájemci z ČR i ze zahraničí. Celkový součet návštěvníků koncertů, kteří se do Mikulova sjíždějí z celé republiky, dosahuje cca 2000 osob.²⁰⁸ Počet pozvaných umělců dalece přesahuje čísla křivoklátského festivalu. Navíc, ne všichni vyučující kytaristé také koncertují. Následující statistiky vycházejí z celkového počtu všech pozvaných umělců. Za posledních pět let tvořily kytaristky v dramaturgii festivalu necelých pět procent pozvaných hostů.

V roce 2015 přijelo do Mikulova 24 umělců, přednášejících a vystavujících (Tilman Hoppstock, Darmstädter Gitarrentrio: Sergio Bermudez, Eugen Drabynka, Marcos Flavio; Štěpán Rak, Andrea de Vitis, Gabriel Bianco, Gismo Graf Trio: Gismo Graf, Joschi Graf, Joel Locher; Rafael Aguirre, Adriano del Sal, Duo Melis: *Susana Prieto* a Alexis Muzurakis; Thomas Offermann, Petr Saidl, Adriano del Sal, Jens Wagner, Rostislav Coufal, Zdeněk Dvořák, Stanislav Juřica, Gabriele Lodi, Michael Parkinson a Martin Šuk). Z celkového počtu 24 hostů byla pozvána jen jedna žena.

Před čtyřmi lety bylo na festival pozváno 20 hostů (Duo Assad — Odair Assad a Sergio Assad, *Hedvika Švendová*, Gerhard Reichenbach, Duo Martin Schwarz & Alexander Swete, Tomás Gubitsch Trio: Juanjo Mosalini, Éric Chalan, Tomás Gubitsch; Zoran Dukić, Ricardo Gallén, Adriano Del Sal, soubor Barocco sempre giovane (jednotlivé členy do statistiky nepočítám), Thomas Offermann, Petr Saidl, Jens Wagner, Zdeněk Dvořák, Josué Gutierrez, Stanislav Juřica, Michael Macmeeken a Michael Parkinson). Z celkového počtu 20 umělců byla zastoupena opět jen jedna žena.

V roce 2017 se v Mikulově představilo 24 umělců (Zoran Dukić, Antoine Moriniere, Guitar4mation: Martin Schwarz, Michal Nagy, Petr Saidl, Martin Wesely; Leonora Spangenberger, Gabriel Bianco & Michaela Hrabánková, Carlos Martin y sus Caballeros, Nikolas Göhl, Pablo Márquez & María Cristina Kiehr, Omán Kaminsky, Marco Socías, Massimo Felici, Oman Kaminsky, Thomas Offermann, Stefan Schmidt, Tatiana Stachak, Jens Wagner, Nikolas Göhl, Stanislav Juřica a Michael Parkinson). Z celkového počtu 24 hostů byly pozvány dvě umělkyně, z toho ani jedna kytaristka.

Následující rok přijelo do Mikulova 20 umělců (Joaquín Clerch, Artis Gitarrenduo: *Julia* a Christian *Żelinski*; Rolf Lislevand, Yamandu Costa, András Csaki, You Wu, Duo Siempre Nuevo — Patrick Vacík, Matěj Freml — & Epoque Quartet, Thomas Offermann, Petr Saidl, Martin Schwarz, Jens Wagner, Rostislav Coufal, Massimo Felici, Michael Parkinson). Z celkového počtu 20 umělců byla pouze jedna žena.

Zatím poslední ročník festivalu v Mikulově představil divákům 16 hostů (Zoran Dukić, Cyprien N'tsai, Lukasz Kuropaczewski, Reentko Dirks, *Margarita Escarpa*, Leoš Čepický, Bandini-Chiacchiaretta Duo — Giampaolo Bandini & Cesare Chiacchiaretta, Thomas

²⁰⁸ Guitar Mikulov: Úvod [online]. [cit. 2020-06-22]. Dostupné z: <http://www.gfmikulov.com/>

Offermann, Petr Saidl, Martin Schwarz, Jens Wagner, Reentko Dirks, Libor Fišer, Michael Parkinson, Ladislav Pazdera a *Helen Sanderson*). Z celkového počtu 16 umělců přijely do Mikulova dvě ženy.

K vystoupení v roce 2020 byli pozváni: Duo Siqueira-Lima (*Cecilia Siqueira* a Fernando de Lima), Zoran Dukić & Petrit Ceku, Maroje Brčić & Tvrtko Sarić, Judicael Perroy, Francois Xavier Dangremont, Campbell Diamond, Štěpán Rak, Sönke Meinen & Bjarke Falgren, Carlo Marchione. Organizátoři odsunuli letošní festival na rok 2021.

Kytarový festival Brno²⁰⁹

Brněnskou kytarovou kulturu významně ovlivnil kytarista a pedagog Vladislav Bláha. Stál na počátku výuky klasické kytary na JAMU. Mimo jiné je předsedou České kytarové společnosti, pedagogem brněnské konzervatoře, ale zejména spoluzakladatelem místního Mezinárodního kytarového festivalu spojeného s kytarovou soutěží Guitartalent. Festival se bude letos konat po devětadvacáté. Internetová prezentace festivalu je velice nesourodá. Hosté ročníku 2015-2017 nejsou nikde k dohledání na přehledném seznamu. Údaje z let 2018 a 2019 zahrnují i vyučující a přednášející. Celkem tvořily kytaristky v dramaturgii festivalu v letech 2015-2019 necelou desetinu pozvaných umělců.

Na rozdíl od krivoklátského a brněnského festivalu se organizátoři rozhodli ten brněnský v roce 2020 nezrušit. (Následující statistické údaje vycházejí z informací na Facebooku²¹⁰ a dvou webů, které jsou s festivalem spojeny. Umělci, které zde uvádím, vystoupili na některém z koncertů pořádaném v rámci festivalu.)

V roce 2015 bylo do Brna pozváno čtrnáct umělců (Raúl Mannola, Alfredo Lagos, Eleonora Bayaz – tanec, Enrique Bermúdez „Piculable” – zpěv, El Guille – perkusé; *Irina Kірcher* a Alfonso Montes, Francisco Bernier, Amadeus Duo: Thomas Kirchhof a *Dale Kavanagh*, Koncert kytarového orchestru a účastníků festivalu, Dirigent Vladimír Novotný, Štěpán Rak, Iva Bittová & Vladislav Bláha). Z celkového počtu 14 umělců vystoupily čtyři umělkyně, z toho dvě kytaristky.

Následující ročník v Brně přivítal jedenáct umělců (Gerard Nuñez, Carmen Cortes — tanec, Los Angeles Guitar Quartet: John Dearman, William Kanengiser, Matthew Greif, Scott Tennant; Newman & Oltman Guitar Duo: Michael Newman a *Laura Oltman*; Eduardo Pascual Díez, Paco Seco; Roberto Fabbri.) Z celkového počtu 11 hostů vystoupila jedna kytaristka.

V roce 2017 do Brna přijelo dvanáct umělců (José Carlos Gómez s doprovodem kapely z Andaluzie: Manuel Peralta - kytara a zpěv, Cepillo a Poti Trujillo - rytmika, Susana Casas a El Junca — tanec; *Muriel Anderson*; Gabriel Guillén; Masayuki Kato; Nigel North; Andrea

²⁰⁹ <https://guitar.cz/en/news-2/> a <https://kytarovyfestival.cz>

²¹⁰ <https://www.facebook.com/kytarovyfestival/>

Vettoretti; Marcin Dylla. Z celkového počtu 12 umělců byla pozvána jedna kytaristka a jedna tanečnice.

Před dvěma lety bylo na festival pozváno dvacet pět umělců (Tom Kerstens, Costas Cotsiolis, René Izquierdo, Jakub Bokun & Jakub Kosciuzsko, Javier Conde (program nazvaný "Flamenco and its vibrant world" nabízí přední flamencový kytarista s doprovodem kapely: Zaira Santos — tanec, Ismael Solomando — zpěv, Luis De Jerez — bicí, Jose Conde — kytara; Nikita Koshkin, Costas Cotsiolis, René Izquierdo, Luciano Tortorelli, Krzysztof Nieborak, Tom Kerstens, Igor Shoshin, Vladislav Bláha, Milan Tesař, Zdeněk Dvořák, Jan Čížmář, Michele Greci, Krzysztof Nieborak, Bruno Madeira a Milan Černý. celkového počtu 25 hostů vystoupila na festivalu jediná žena — flamencová tanečnice.

V roce 2019 na festival přijelo dvacet osm umělců (David Carmona Y Grupo De Flamenco De Andalucia: Ana Latorre — tanec, Carmen Molina — zpěv, Miguel "El Cheyenne" — perkuse; Marco Battaglia, *Bianka Szalaty* & Ewelina Koniec — zpěv; Duo Assad Brothers, Duo Nikita Koškin & *Marina Krupkina*, Paul Galbraith; Pedro Navarro Trio: Pedro Navarro – kytara, Kevin Muñoz – doprovodná kytara, Luís Castany – zpěv, cajón; Paul Galbraith, *Maria Linnemann*, Pedro Navarro, Marco Battaglia, Masayuki Kato, Luciano Tortorelli, Igor Shoshin, Milan Tesař, Zdeněk Dvořák, Vladislav Bláha, Brad Conroy, Nieborak Duo — Krzysztof a Hanna Nirborak (kytara a cello). Z celkového počtu 28 kytarových hostů tvořily ženské umělkyně překvapivý poměr jedné čtvrtiny, z toho tři byly kytaristky.

V srpnu letošního roku by se festival, podle prohlášení organizátorů, měl konat podle plánů. U některých umělců není ještě jisté, zda se jim podaří dostat se ze své zahraniční lokace do České republiky.²¹¹ Pozváni jsou tito umělci: Marcyn Dylla, Ensueño flamenco de Andalusia (Raul Mannola - kytara, Aylin Eleonora & José Carmona "rapico" - tanec, Enrique Bermudez "piculabe" - zpěv – cante jondo, Joni Jiménez – kytara), Zoran Dukič, Duo Guirimbadu (Eudoro Grade - kytara, Vasco Ramalho - marimba), *Tali Roth*, Štěpán Rak, Matěj Rak, Vladislav Bláha.²¹² Mezi účinkujícími, pokud nepočítám kytarový orchestr, vystoupí pouze jedna žena.

²¹¹ Facebook. International Guitar Festival BRNO - Mezinárodní kytarový festival BRNO [online]. 1. 5. 2018 [cit. 2020-06-22]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/kytarovyfestival/posts/2407429425949889/>

²¹² 29. MEZINÁRODNÍ KYTAROVÝ FESTIVAL BRNO 1.8 - 7.8 2020: koncerty [online]. [cit. 2020-06-22]. Dostupné z: <https://guitarcz.com>

Závěr

V rámci přípravy na tuto diplomovou práci se mi podařilo nalézt třicet kytaristek narozených v průběhu 19. století a tři sta sedmdesát narozených ve století následujícím. Informace jsem čerpala z odborné literatury zabývající se historií ženského hudebního umění a na internetu. Velice často jsem se setkávala s problémem, že získanou informaci nebylo kde ověřit, a tak u mnoha jmen v mé tabulce chybí data a místa narození, příp. úmrtí. Raději než uvést nepravdivou informaci, jsem se rozhodla neuvádět žádnou.

Je zřejmé, že kytara zaznamenala ve 20. století „boom“ spojený s uvolňováním společenských konvencí. Kytara historicky byla celkem žádoucím hudebním nástrojem u žen, na rozdíl od dechových nástrojů, které byly ženám dlouhá století zapovězeny. Kytara se v minulých několika stoletích považovala za dostatečně femininní nástroj, a tak když přišly první dvě vlny feministického hnutí, kytara byla jeden z prvních nástrojů, kterých se ženy hromadně ujaly.

V Česku byla tato tendence poněkud opožděna, jak to tak u nás s mnohým bývá. Aktivních a úspěšných kytaristek u nás bylo v minulých desetiletích zoufale málo. S příchodem 21. století se situace mění. Ve třetí kapitole této práce jsem zkoumala, jaký podíl v dramaturgii největších českých kytarových festivalů je kytaristkám věnován. Procentuální počet pozvaných kytaristek v letech 2015-2019 je srovnatelný u křivoklátského a brněnského festivalu, kde ženy tvoří v dramaturgii hostů necelou desetinu. Na mikulovském festivalu každoročně v pětiletém průměru vystoupí jen 5 % žen, ale musíme brát v potaz, že celkový počet pozvaných umělců převyšuje jak brněnský, tak křivoklátský festival. Když zprůměruji počet hostů, tak nejpříznivější prostředí pro ženské kytaristky vytváří kytarový festival v Brně, za ním se o půl procentního bodu nachází mikulovský festival a těsně za ním křivoklátský.

Ačkoliv mnozí považují aktivity feministického hnutí za zbytečné, jelikož se zdá, že rovnosti bylo dosaženo, mýlí se. Jen málo festivalů a koncertních pořadatelů dbá na vyvážený počet hudebníků a hudebnic, natož kytaristů a kytaristek. Ve třetí kapitole jsem však uvedla příklady první „vlastovek“, které snad otevřou oči pořadatelům. Ve světě je mnoho skvělých kytaristek, které by měly dostat šanci zazářit stejně jako muži.

Soupis pramenů a literatury

prameny

SILVER, Jack. *Andres Segovia and his contemporaries, Guitarists of the Rio de la Plata*, vol. 11 [CD]. DOREMI, 2009.

SILVER, Jack. *Andres Segovia and his contemporaries, Tárrega, his disciples & their students*, vol. 12 [CD]. DOREMI, 2013.

literatura

knihy:

BAILEY, Candace. *Music and the southern belle. Music and the southern belle: From accomplished lady to Confederate composer*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010, tiráž. ISBN 0809385570;

BLÁHA, Vladislav. *Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-80-7460-020-3;

BRISCOE, James — *Historical Anthology of Music by Women nebo Contemporary Anthology of Music by Women*;

DRINKER, Sophie — *Music and Women: The Story of Women and Their Relation to Music*;

FRIEDAN, Betty — *The Feminine Mystique*;

GILLET, Paula. *Musical women in England, 1870-1914: "encroaching on all man's privileges"*. New York: St. Martin's Press, 2000. ISBN 0312121563;

GRAY, Anne K. *The World of Women in Classical Music, USA*, San Diego: Word World Publishing, 2007, s. 13, ISBN-10 1599753200. <https://www.amazon.com/World-Women-Classical-Music/dp/1599753200>

HERRERA, Francisco. *Enciclopedia de la Guitarra*. VP Music Media, 2001, s. 400. ISBN 978-84-95026-80-4;

NEULS-BATES, Carol. *Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*. Boston: Northeastern University Press, 1996, s. xi (předmluva). ISBN 1555532403;

PENDLE, Karin — *Women and Music: A History*;

PENDLE, Karin a Melinda BOYD. Women in music: a research and information guide. 2nd ed. New York: Routledge, 2010. ISBN 9780203891209;

WOOLFOVÁ, Virginia a Martin POKORNÝ. Vlastní pokoj. Praha: M. Chřibková, 1998, s. 5. ISBN 80-902443-3-5.

webové stránky:

Petra Poláčková: Biography [online]. In: . 2008 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <http://www.petrapolackova.com/en/biography/>

Dale Kavanagh: About [online]. In: . [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <http://kavanagh.de>

CRUZADO, Ángelez. Matilde Cuervas [online]. In: . 16.8.2013 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/LaBibliotecaDiMariaRitaBrondi/posts/332994643436717>

Gaelle Solal [online]. In: . [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <http://www.gaelle-solal.com>

San Diego Guitar Festival celebrates women of guitar beginning Thursday at Balboa Park. In: Www.sandiegouniontribune.com [online]. 18. dubna 2019 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www.sandiegouniontribune.com/entertainment/music/story/2019-04-16/san-diego-guitar-festival-celebrates-women-of-guitar-beginning-thursday-at-balboa-park>

AMORIELLO, Thomas. A Cultural Treasure: Interview with Sharon Isbin, Juilliard Classical Guitar Program Founder. In: Www.nafme.org [online]. 6. února 2020 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://nafme.org/a-cultural-treasure-interview-with-sharon-isbin/>

Guitar Mikulov: Úvod [online]. [cit. 2020-06-22]. Dostupné z: <http://www.gfmikulov.com/>

San Diego Guitar Festival. In: Www.sdguitarfest.org [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://sdguitarfest.org/blog/2020/3/8/iwd2020>

FACEBOOK. International Guitar Festival BRNO - Mezinárodní kytarový festival BRNO [online]. 1. 5. 2018 [cit. 2020-06-22]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/kytarovyfestival/posts/2407429425949889/>

Player Spotlight: Jiji. Guitar Salon [online]. 26. července 2019 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www.guitarsalon.com/blog/?p=24928>

Xuefei Yang: Biography [online]. 2020 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <http://www.xuefeiyang.com/bio.html>

Bokyung Byun: Biography [online]. 2020 [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www.bokyungbyun.com/biography.html>

elektronická hudební encyklopedie *Grove Music Online*:

DUARTE, J. (2001). Presti, Ida. Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043119>.

DUARTE, J. "Walker, Luise." Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043602>.

DUARTE, J. "Anido, María Luisa." Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043600>.

DUARTE, J. "Presti, Ida." Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043119>.

FORBES, E. "Lind [Lind-Goldschmidt], Jenny." Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016676>.

HECK, Thomas F. and Peter Danner. "Bickford (Revere), Vahdah Olcott." Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002084859>.

HECK, Thomas F., Harvey Turnbull, Paul Sparks, James Tyler, Tony Bacon, Oleg V. Timofeyev, and Gerhard Kubik. "Guitar." Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043006>.

HECK, Thomas F., and Jörg Jewanski. "Artzt, Alice." Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002227333>.

HECK, Thomas F. "Isbin, Sharon." Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043130>.

KALLBERG, J. Gender and Music. Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041235>

HELGERT, L. "Boyd, Liona." Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002248466>.

SAKALLIEROS, G. "Zōē [Zoe, Zoi], Liza." Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002271382>.

SOLIE, Ruth A. Feminism. Grove Music Online [online]. [online]. [cit. 2020-06-21].
Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041237>

TICK, J., ERICSON, M., & KOSKOFF, E. Women in Music - Historiography. Grove Music Online. [online]. [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052554>

webové stránky zabývající se kytaristkami:

<https://woman-guitarist.bura2.net/index.html>

<https://womenoftheclassicalguitar.wordpress.com/women-luthiers/>

<https://womenoftheclassicalguitar.weebly.com/luthieres-composers.html>

<https://womenoftheclassicalguitar.wordpress.com/women-classical-guitar-performers/>

<http://www.doremi.com/segovia.html>

<https://madame-sidney-pratten.jimdosite.com>

<https://rmclassicalguitar.com/players/comment-page-1/>

<https://library.csun.edu/SCA/Peek-in-the-Stacks/womenclassicalguitar>

<https://guitarsbyemily.wordpress.com/2017/02/02/female-classical-guitar-composers-part-1/>

<https://www.archiv-frau-musik.de/en/>

<https://www.facebook.com/feclaguitarists/>

<https://www.houstonpublicmedia.org/articles/arts-culture/2015/03/09/58494/classical-classroom-episode-79-the-women-of-classical-guitar-with-valerie-hartzell/>

<https://classicalclassroomshow.com/classical-classroom-episode-79-the-women-of-classical-guitar-with-valerie-hartzell-rerun/>

<https://www.guitarplayer.com/players/50-sensational-female-guitarists>

<https://classicalguitarmagazine.com/the-recent-rise-of-female-flamenco-guitarists/>

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-10-01-va-40868-story.html>

<https://www.stlmag.com/events/ana-vidovic-celebrating-women-classical-guitar/>

<https://www.afar.com/magazine/meet-the-revolutionary-women-strumming-their-way-into-the-world-of-flamenco>

https://sites.wustl.edu/wgssblog/calendar_event/celebrating-women-of-classical-guitar-concert-series-2019-2020/

<https://www.stlclassicalguitar.org>

<https://www.alhambrasl.com/en/blog/190/the-role-of-women-in-the-world-of-guitar.html>

<http://www.burgun-guitares.fr/dotclear/index.php?post/Women-of-the-classical-guitar>
.....
<https://racstl.org/event/ana-vidovic-in-celebrating-women-of-classical-guitar/>
.....
<http://www.conniesheu.com/music>
.....
<https://www.guitarsint.com/artists>
.....
<https://medium.com/tonebase/diversity-representation-why-is-it-so-important-ft-rosie-bennet-181bef417e39>
.....
<https://twitter.com/wotcguitar/status/935819374555992064>
.....
<https://iawm.org>
.....
<http://www.imc-cim.org>
.....
<https://europeanagendaformusic.eu/why/#read-online>
.....
<https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/the-society-of-women-musicians>
.....
https://en.wikipedia.org/wiki/Women_in_classical_music
.....
<https://www.archiv-frau-musik.de/en/repertoire-listen>
.....
<http://www.drama-musica.com/LeDonneeLaChitarra.html>
.....
<https://www.facebook.com/heikematthiesen/>
.....
<http://www.deirdregribbin.com/about/index.htm>
.....
<https://www.amazon.com/Female-Writing-Guitar-Nikos-Zarkos/dp/B00DGI1JJ4>
.....
<https://searchworks.stanford.edu/view/10774186>
.....
https://books.google.cz/books/about/Guitar_Music_by_Women_Composers.html?id=HZsJAQAAMAAJ&redir_esc=y
.....
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLI7sqnuBtWjniSXuQfEp1rQkbemMzdbwo>
.....
<https://guitarsbyemily.wordpress.com/category/music/women-and-the-guitar/>
.....
<https://guitarconsortium.wordpress.com/2019/11/27/new-book-on-tarrega-and-walter-leckie/>
.....
<http://www.drama-musica.com/TheBigList.html>
.....
<http://www.gitarre-archiv.at/bildarchiv/luise-walker/>
.....

Přílohy

příloha č. 1: tabulka kytaristek, autorka: Nikola Prokopcová (vysvětlivky: ²¹³?, ²¹⁴x)

Kytaristky narozené v 19. století

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Bischoff-Henning	Meta	1867, Chicago, USA	?
Brondi	Maria Rita	1889, Rimini, Itálie	1941, Řím, Itálie
Cabrera	Ana Schneider de	1897, Simica/Tucumán, Argentina	1970, Buenos Aires
Calace	Maria	1892, Neapol, Itálie	1934, Neapol, Itálie
Cuervas	Matilde	1888, Sevilla, Španělsko	1956, Barcelona, Španělsko
Delfin	Eusebio	1893, Palmira, Kolumbie	1956, Havana
Del Valle	Adela	1897, Buenos Aires, Argentina	?
Durkee	Jennie Mercedes	1877, USA, Chicago	?
Giuliani-Guglielmi	Emilia	1813, Vídeň (italský původ)	1845 (Budapešť)
Huerta (Madame)	Angelina Panormo	1811, Francie/Anglie?	1900
Lind	Jenny	1820, Švédsko	1887
Lynch	Dominga I.	USA	?
Miller	Ema	USA, Winsconsin	?
Miller	Gertrude	1879, USA, Vinton, Iowa	?
Mingo Bas	Elvira	1876, Španělsko?	1975
Moreno	Josefa (la Antequerana)	1889, Antequera/Málaga	1965, Madrid
Mounsey	Elizabeth	1819, 8. října, Anglie	1905, 3. října
Olcott-Bickford	Vahdah (Ethel Lucretia)	1885, 17. října, Norwalk, OH, USA	1980, 18. května, Los Angeles, CA, USA
Paulian	Athénais	1802, Alsace, Německo	1875

²¹³ ? otazník značí nejasnou, neověřitelnou nebo nedohledatelnou informaci

²¹⁴ x křížek značí, že daná kytaristka stále žije

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Pelzer	Julia	1837, Německo	Londýn
Pratten (roz. Pelzer)	Catharina Josepha (Madame Sydney)	1821, Německo, Mülheim	1895, Londýn
Robledo Gallego	Josephina	1897, Valencie, Španělsko	1972, Godella/Valencie
Roca	Pepita	1897, Valencie, Španělsko	1956, Valencie, Španělsko
Rogatis	Teresa de	1893, Neapol, Itálie	1979, Neapol, Itálie
Romero	Clara	1888, Havana, Kuba	1951, Havana, Kuba
Serrano Serrano	Matilde	1882, Chiloeches/ Guadalajara, Mexiko	1964, Madrid
Testuri	Victoria M.	1897, Buenos Aires, Argentina	?
Tooker	Elsie	1879, USA, San José - California	1934
Valler	Ana	1859, Utrera/Sevilla, Španělsko	1879, Sevilla
Wolzogen	Elsa Laura von	1876, Dresden, německo	1938

Kytaristky narozené ve 20. století

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Abad	María Ángeles	1951, Valencia	?
Abbonizio	Isabella	Itálie	x
Afshar	Lily	1960, 9. března, Írán, Teherán	x
Agut Font	Maria Isabel	1965, Almazora/Castellón	?
Albarran	María	1958, narodila se ve Španělsku, Los Angeles, California, USA	?
Alexandra	Marina	Ukrajina	x
Alfonso	Ilse	1933, 15. února, Antverpy, Belgie	?
Almerich	Laura	1940, Barcelona, Španělsko	2018
Almiron Venecia	Lalyta Delfina	1914, Junín, Buenos Aires, Argentina	1997
Amelkina-Vera	Olga	Bělorusko	x
América	Pilar	?	x

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Ami	Inoi	1993, Japonsko, Osaka	x
Anderson	Muriel	1960, USA, Downers Grove, Illinois	x
Andresier	Rose	1942, Londýn	?
Anido	María Luisa	1907, Moron, Buenos Aires, Argentina	1996, Tarragona
Archilés Valls	Ana María	1970, Španělsko, Almazora (Catellón)	x
Arlotti	Renata	Itálie	x
Artzt	Alice	1943, 16. března, Philadelphia, PA, USA	x
Arutyunyan	Iren	USA	x
Asanidze	Tamar	Gruzie	x
Assad	Badi	1966, 23. prosince, São João da Boa Vista, Brazílie	x
Azpiazu	Lupe de	1943, Oñate/Guipúzcoa	?
Azuma	Cristina	1964, Brazílie, São Paulo	x
Ballaré	Giulia	1987, Itálie, Novara	x
Baran	Ceren	1985, Izmir, Turecko	x
Bardina	Anastasia	1962, 14. února, Moskva, Rusko	x
Baulch	Rebecca	Anglie, Londýn	x
Baüml-Klasinc	Marga	1916, Rakousko	?
Becerra	Carmen	Španělsko, Tarragona (věk asi 30 let)	x
Bedaque	Ana Maria	1964, Brazílie	x
Bedkowska	Beata	1967, Sosnowiec, Polsko	x
Beisteiner	Johanna	1976, 20. února, Rakousko	x
Bello	María	1941, Buenos Aires, Argentina	?
Beneke	Eva	Německo	x
Benito Serrano	María Luisa	1959, Madrid	x
Bennet	Rosie	1996, Londýn	x
Bernard	Clotilde	Francie	x
Bertrand	Delphine	Francie	x
Besic	Radmila	1980, Chorvatsko	x

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Betaneli	Gvaneta	Tbilisi, Gruzie	x
Bissinger	Eda	1961, Scheibbs, Rakousko	?
Bloor	Yvonne	UK, Leicester	x
Bommer	Gertraud	1941, Miesbach/Pbb., Německo	?
Borislova	Nadia	1969, Rusko, Moskva	x
Boros	Zsófia	1980, Československo	x
Borras	Teresa	1923, 30. července, Manresa/Barcelona, Španělsko	2010, 18. července, Mataró
Bouny	Elodie	1982, Francie	x
Boyd	Liona	London, England, July 11, 1949	x
Brandon	Amy	Kanada	x
Bukvic	Ljubica	Srbsko, Novi Sad	x
Buschmann	Nora	Německo, Berlín	x
Byrenheid (roz. Bergemann)	Juliane	Německo	x
Byun	Bokyoung	Jižní Korea, Soul	x
Caballero	Andrea Gonzalez	Španělsko, Éibar	x
Campese	Clara	1964, Neapol, Itálie	x
Canta	Federica	1991, Miláno, Itálie	x
Carrillo	Antonia	1962, Vélez/Almería	?
Carrington	Eliza	USA, Los Angeles	x
Casano	Menecha	1949, Buenos Aires, Argentina	?
Casoli	Elena	Itálie,	x
Castañón	Margarita	1953, Mexiko	?
Castellani	Joanne	1952, Buffalo/New York	x
Cazenave	Graciela	1946, Córdoba, Argentina	x
Coelho	Olga Prager	1909, Brazílie, Manaus	2008, 25. února, Rio de Janeiro, Brazílie
Cohen	Liat	1971, 17. října, Izrael, Tel Aviv	x
Collver-Jacobson	Glorianne	1950, San Rafael/California	x
Condamín	Agnès	Francie	x
Coneh	Shiri	Izrael	x

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Cook	Amanda	UK	x
Costanzo	Irma	1937, Buenos Aires, Argentina	?
Criswick	Mary	1945, Southend on Sea, Anglie	2004
Cruzado	Josefina	1905, Vall de Uxo/Castellón	?
Cumming	Danielle	Kanada	x
Davison	Tara Rose	USA	x
Decamp	Nelly	Francie	x
Degenhardt	Annette	Německo, Mainz, 1965	?
Duhagon	Magdalena	Uruguay	x
Duchateau	Valérie	Francie, Céret	x
Duymelinck	Nadine	1951, Sint Niklaas, Belgie	?
Egger	Lucia	1962, Dachau, Německo	?
Endrikat	Katrin	1989, Německo	x
Eres	Veronica	USA, Knoxville, Tennessee	x
Erhan	Begül	Turecko, Ankara	x
Escarpa	Margarita	1964, Španělsko	x
Escurra	Edith	1910, Buenos Aires, Argentina	1933, Švýcarsko
Estrada	Delia	1957, Buenos Aires	?
Ezcaray	Nelly	1920	1999
Faustenhammer	Alexandra	1956, Vídeň, Rakousko	?
Fessler	Ingrid Elisabeth	1942, Norimberk, Německo	1987
Fitzgerald	Melissa	Austrálie	x
Florid	Marylise	Francie	x
Font	Merce	Španělsko, Barcelona	x
Fourie-Gouws	Nina	Jihoafrická republika, Pretoria	x
Funes	Maria Angelica	1916	1998
Gabrielle	Christine	1954, Zurich, Švýcarsko	x
Galimova	Valeriya	Rusko	x
Gandrabur	Ioana	Rumunsko, Bukurešť	x
Garcia Herranz	Teresa	Španělsko	x
Gauthey	Pauline	1993, Francie, Lyon	x

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Gerber	Nadia	1972, Francie	x
Ghirardi	Marie-Thérèse	1954, Corcega, Francie	?
Gianfelici	Sara	Itálie	x
Gil	Maria Rosa	1930, Valencie, Španělsko	?
Gille	Ida	1910, Colonia, Německo	?
Gillet	Véronique	1957, Belgie	x
Gimeno	Magdalena	1950, Montevideo, Uruguay	?
Gleeson	Sofia	USA, Chicago	x
Godoy	Sila	1921, Paraguay	?
Goldschmidt	Gusta	1913, Amsterdam, Holandsko	?
Gomez	Irene	Kolumbie	?
Gómez	Mariana	Mexiko	?
Gonella	Lola	1919, Rocha, Uruguay	?
Góni	Antigóni	1969, Řecko, Athény	x
Gonzalez Caballero	Andrea Gonzalez	Španělsko	?
Gould	Alison	1948, Birmingham, Velká Británie	?
Gregoriadou	Smaro	Řecko, Athény	x
Guégamian	Lilith	1971, Arménie	x
Gutiérrez	Silvia	1964, Bilbao, Španělsko	?
Guzmán	Carmen Eduardina	1925, 13. října, Argentina, Mendoza	2012, 17. května
Guzmán	Mária Esther	1968, Sevilla, Španělsko	?
Habibi	Negin	1982, Teherán, Írán	x
Hall	Nicola	1969, Anglie	?
Han	Eun	Korea	?
Harting-Ware	Lynn	Kanada	x
Hartzel	Valerie	USA	?
Haslinger	Antonia	Rakousko	?
Henke	Franziska	Německo	x
Hennerfeind	Barbara	Německo	x
Heo	Yulim	Korea	x

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Hernández	Maribel Alcolea	Španělsko	?
Heroux	Isabelle	Kanada	?
Hogg	Liz	USA	?
Hurlong	Lisa	1946, Wilmington, Severní Karolina, USA	?
Husbands	Laura	UK	x
Hutschreuter	Anika	Německo	?
Chagnot	Tania	Francie	?
Chagnot	Tania	1962, Antony, Francie	?
Chanut	Geneviève	1947, Suresnes, Francie	?
Charnasse	Hélène	1926, Le Mans, Francie	?
Chekan	Elina	Bělorusko/USA	?
Chiang	Olivia	1999, Monterey, California, USA	x
Iranfar	Alexandra	USA, San Francisco	x
Isbin	Sharon	1956, 7. srpna, Minneapolis, USA	x
Ito	Ako	1942, Sapporo, Japonsko	?
Jablczynska	Ewa	Polsko, Koszalin	x
Jie	Li	1981, Čína	x
Jiji		USA	x
Jones	Stephanie	Austrálie	x
Juusela	Arto	1939, Helsinky, Finsko	?
Kaiser	Jessica	Německo	x
Kaltcheva	Magdalena	Bulharsko	x
Kämmerling	Maria	1946, Německo, Leverkusen	x
Kaplan	Deniz	Austrálie	?
Kapor	Ema	Srbsko	x
Karioti	Katerina	Řecko	x
Kato	Saki	Japonsko	?
Kavanagh	Dale	1958, Kanada	x
Kelly	Eleanor	UK	x
Kertész	Annamária	1962, Budapešť, Maďarsko	?

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Khoury	Alberta	Austrálie, Sydney	x
Kim	Jiji (Jiyeon)	Jižní Korea, Soul	x
Kim	Jennifer	1998	x
Kingsley	Victoria	1901, Anglie	?
Kircher	Irina	1966, Německo, Stuttgart	x
Klaverenga	Chaconne	USA	?
Klemke	Laura	Německo	?
Koca	Aysegul	1989, Anakara, Turecko	x
Koltai	Katalin	Maďarsko, Budapešť	x
Kossinskaja	Nadja	Ukrajina	x
Kotzia	Eleftheria	1954, Alexandroupolis, Řecko	x
Kralj	Maja	Srbsko	x
Kramer	Adele	1900, Vídeň, Rakousko	?
Kruisbrink	Annette	1958, Nizozemsko, Amsterdam	x
Kukoč	Tatjana	1964, Split, Chorvatsko	?
Kulikova	Irina	1983, 30. dubna, Rusko, Chelyabinsk	x
Labadie	Patricia	1958, Buenos Aires	?
Laforest	Maud	Francie	x
Lachance	Nathalie	Kanada	x
Lázaro	Alicia	1952, Jaca/Huesca, Španělsko	?
Le	Thu	Vietnam	x
Lee	Yenne	Jižní Korea	x
Leite	Gabriele	Brazílie, Cerquillo	x
Lenzi Mozzani	Carmen	1923, Ferrara, Itálie	1969, Pesaro
Leroux-Obradovic	Maya	Švýcarsko	x
Likhacheva	Anna	1993, 13. listopadu, Rusko, Rostov-on-Don	x
Linnemann	Maria Catharina	1947, Nizozemsko, Amsterdam	x
Lipnitskaya	Natalia	Bělorusko	x
Lo	Tina Karen	Hong Kong, Čína	x
Lonskaya	Yuliyia	Bělorusko	x

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Lucero	Ashley	USA	?
Luque	Virginia	1964, Algecira/Cádiz, Španělsko	x
Madiedo Cabello	Teresa Cristina	1952, Havana, Kuba	?
Magnant	Fabienne	Francie	x
Maier	Rosa Franziska	Graz, Rakousko	x
Mäntylä	Mari	Finsko	?
Marconi	Adriana	Itálie	?
Mardiyán	Lilit	Arménie	x
Marín	María	Španělsko	?
Marina	Carmen	1942, Santander, Španělsko	?
Makovskaya	Nataly	1989, Rusko	x
Mariotti	Deborah	1959, Zurich, Švýcarsko	?
Marlow	Janet	1950, Londýn, Anglie	?
Martin	Cassie	Francie	x
Martínez	Isabel Maria	Španělsko	?
Martínez Serrano	América	1922, Madrid, Španělsko	2010
Martínez Serrano	España	1920, Madrid, Španělsko	?
Masters	Martha	1972, 23. září, USA, Ohio, Fairborn	x
Matamoros	Ximena	1958, Santiago, Chile	?
Mateos	Gema	Španělsko	?
Matos	Iliana	Španělsko/Kuba	x
Matthiesen	Heike	1964, 24 června, Německo	x
Maufroy	Laurence	1981, Francie, Paříž	x
Mayorga	Katty	USA	x
McClelland	Vincea	Montreal, Kanada	?
McDonald	Susan	USA	x
McGrath	Lynn	USA	x
Mebes	Suzanne (Susanne)	1960, Essen, Německo	?
Meinel	Ulrike	1952, Markneukircher, Německo	?
Meneses	Zaira	Mexiko	?

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Meng	Su	1988, Čína, Qingdao, Shandong	x
Mermikides	Bridget	UK	x
Meuleman	Miren	Belgie	?
Mihailovic	Sofija	Srbsko, Bělehrad	x
Milani	Cinzia	Itálie	x
Millán	Mabel	1993, Cordoue, Španělsko	x
Monden	Godelieve	1949, Anvers, Belgie	?
Montesinos	Anabel	1984, Španělsko	x
Moretti	Filomena	1973, Itálie, Sardinie	x
Mowbray	Candice	USA	x
Muir	Samantha	Anglie	x
Muraji	Kaori	1978, 14. dubna, Japonsko, Tokyo	x
Murphy	Hannah	USA	x
Murray	Kathrin	USA	x
Nogales Barrios	Silvia	Španělsko	x
Nuñez Lacret	Leopoldina	1911 Santiago, Kuba	?
O'Mara	Krystin	USA	x
Ogrizovic	Vera	1961, Bělehrad, Srbsko	?
Okano	Satoko	Japonsko	?
Okhotina	Maria	Rusko	x
Oliveira	Rebeca	Portugalsko, Madeira	x
Oppizzi	Matilde	Itálie	x
Oskian	Karine	Francie	?
Ossareh	Bahar	Írán	x
Otero	Corazón	1944, Mexico City, Mexiko	?
Padovani	Elena	1923, Parma, Italia	?
Panasevych	Dariya	1989, Khabarovsk, Rusko	x
Paolini	Monica	Itálie	x
Papandreou	Elena	1966, Atény, Řecko	?
Papkoff	Jessica	USA	x

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Park	Kyuhee	1985, Jižní Korea, Incheon	x
Perlak	Kim	USA	x
Pesutic	Morana	Chorvatsko	x
Petkovic	Milena	Srbsko, Prizren	?
Pierri	Olga	1924, Montevideo, Uruguay	?
Pietrzak	Anna	Polsko	x
Plohl	Sanja	Slovinsko	x
Poláčková	Petra	16. ledna, Česká republika	x
Pomponio	Graciela	1926, Mago, Argentina	?
Poplyanova	Elena	1961, Rusko	?
Prestí	Ida	1924, 31. května, Paříž	1967, 24. dubna, Rochester, NY, USA
Prieto	Susana	Španělsko	x
Priskin	Zsuzanna	Maďarsko	x
Probst-Polášek (Effenberger)	Barbara	1939, Německo	2019
Proulx	Sylvie	Kanada	x
Prunnbauer	Sonja	1948, Hamburg, Německo	?
Pushkarenko	Ekaterina	1984, Rusko	x
Radovanlija	Maja	USA/Srbsko	x
Randolph	Laurie	1950, Winston-Salem, Severní Karolina, USA	?
Rašić	Marija	Srbsko	?
Raus	Lore	Belgie	x
Requena	Paola	1982, Španělsko, Cartagena	x
Renno	Mariam	1961, Savigny-sur-Orge/ Essone, Francie	?
Ribouillault	Danielle	1952, Paříž, Francie	?
Riegebauer	Sigrid	1961, Rakousko	x
Richter	Sigrun	1953, Marburg/Lahn, Německo	?
Rius Fortea	Pilar	Španělsko	?
Riva	Francesca	1994, Itálie	x
Rodes (Rodés)	Rosita (Rosa)	1906, Španělsko, Barcelona	1975

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Rodríguez	Eugenia	Chile	?
Rojas	Berta	1966, Paraguay, 23. září	x
Ros	Carmen María	1963, Murcia, Španělsko	?
Rosado	Ana María	1954, Santurce, Porto Rico	?
Rossi	Daniela	Argentina	x
Rost	Monika	1943, 21. února, Drážďany, Německo	x
Roth	Tali	Izrael	x
Rubino	Afra	Švédsko	x
Rush	Emma	Kanada	x
Ryzhkova	Tatyana	1986, Bělorusko, Minsk	x
Saab	Lucila	1945, Buenos Aires, Argentina	?
Saloni	Serena	Itálie	x
Sananikone	Claire	Francie	x
Sanderson	Helene	UK	x
Sandsengen	Christina	1987, Norsko	x
Sánchez Benimelli	Mariángeles	1942, Valencia, Španělsko	?
Sánchez Cortes	María Asunción	1949, Madrid, Španělsko	?
Santisteban	Ana	1990, Cuenca, Španělsko	x
São Marcos	Maria Livia	1945, San Pablo, Brazílie	?
Segovia y Corral-Sancho	Emilia de	Madrid	?
Selder	Isabella	Německo	x
Selyutina	Asya	Rusko	x
Seres	Borbála	Maďarsko	x
Shaw	Emily	Kanada, Ottawa	x
Sheu	Connie	USA	x
Schaupp	Isolde	Německo	?
Schaupp	Karin	1972, Německo	x
Schibeloske	Jacquelin	Brazílie	?
Schiff	Rachel	USA	x
Schoenhals	Karen	USA	x

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Scholl-Kremmel	Ingel	1939, Vídeň	?
Schönfeld	Evelyne	1946, Berlín	?
Schulz	Zdenka	1944, Praha	?
Siewers de Pazur	Maria Isabel	1950, 22. října, Argentina	x
Silva	Camilla	Brazílie	x
Simmonds	Joana	1957, Essex	?
Siqueira	Cecilia	1982, Uruguay, Paysandú	x
Smith	Tracy Anne	Kanada	?
Smits	Raphaella	1957, Mortsel/Amberes, Belgie	?
Smolarek	Katarzyna	Polsko	x
Snowden	Laura	Anglie	x
Sobczak	Justyna	1988, Szczecin, Polsko	x
Solal	Gaëlle	1978, 21. září, Francie, Marseille	x
Steindl	Roswitha	1971, Rakousko	x
Steinhaus	Marijke	Německo, Essen	x
Stendler	Karmen	Německo, Slovinsko	x
Strádalová	Klára	1957, Nové Zámky	?
Struys	Catherine	Belgie	x
Stubbe	Alicia	Francie	x
Supervielle Brouqués	Sara	1920, Buenos Aires	?
Szubelak	Wiktoria	Polsko	x
Švendová	Hedvika	1996, 23. května, Česká republika	x
Taboada	Raquel	1927, Buenos Aires	?
Tagore	Eli	1930, Genova, Itálie	?
Tarragó Fàbregas	Renata	1927, 23. října, Španělsko, Barcelona	2005, 2. srpna, Španělsko, Mataró
Thomé	Ines	Německo	x
Tjahjaputra	Intan Mayadewi	Indonésie	?
Tomei	Marina	Itálie	x
Trintschuk	Julia	Německo	x
Urquiza	Nilda	1948, Córdoba, Argentina	?

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Van Duurling	Véronique	Belgie	x
Vandendriessche	Sarah	Belgie	x
Vardanyan	Gohar	Arménie	x
Vårlid	Kristina	1994, Norsko, Stavanger	x
Velasco	Victoria	Španělsko	x
Verdugo del Rey	Laura	Španělsko	x
Vernigora	Galina	1970, Charkov, Ukrajina	?
Vidović	Ana	1980, 8. listopadu, Chorvatsko, Karlovac	x
Villanueva	Gloria	Španělsko, Barcelona	x
Vlasovskikh	Veronica	Rusko	x
Vlaškalčić	Sabrina	1989, 18. ledna, Srbsko	2019, 17. ledna, Nizozemsko
Walker	Luise	1916, 9. září, Vídeň, Rakousko	1998, 30. ledna, Vídeň, Rakousko
Waltner	Angela	1970, Německo, Oberstaufen	x
Westermeier	Ingrid	1954, Mnichov, Německo	?
Wężyk	Zuzanna	Polsko	x
Whittingham	Alexandra	1997, 15. května, Manchester, Velká Británie	x
Wu	Manni	1992, 4. května, Čína	x
Xuanxuan	Sun	Čína, Qingdao	x
Yamashita	Kanahi	1997, Japonsko, Nagasaki	x
Yameng	Wang	1981, Čína, Qingdao, Shandong	x
Yang	Xuefei	1977, 15. března, Čína, Peking	x
Yep	Virginia	1960, Lima, Peru	?
Young	Laura	1962, Toronto, Kanada	x
Zaczek	Brigitte	1943, Vídeň, Rakousko	x
Zárate	Cristina	1950, Montevideo, Uruguay	?
Záyitseva	Ekaterina	Rusko	x
Zehner	Yvonne	Německo	x
Zhu	Liyang	Čína, Kunming, Yunnan	x
Zielinski	Julia	1987, Německo	x

Příjmení	Jméno	Datum a místo narození	Datum a místo úmrtí
Ziw-Wexler	Nirit	Izrael	?
Zōē	Liza	1940, 8. srpna	x
Zoff	Jutta	1928, Bautzen, Německo	?

Obrazové přílohy v textu diplomové práce

obr. č. 1

.....
 Women of the Classical Guitar. [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/womenoftheclassicalguitar/photos/a.1360085347394721/1360085350728054/?type=1&theater>

obr. č. 2

.....
 HEINRICH, Franz Johann. Emilia Giuliani [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/FranzNadorp/en/PartFNadorp0004.html>

obr. č. 3

.....
 Josefina Robledo [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Josefina_Robledo.jpg

obr. č. 4

.....
 Rosita Rodes [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <http://blog-imgs-47.fc2.com/m/i/t/mitoguitar/20130730104536229.jpg>

obr. č. 5

.....
 Alexandre Lagoya et Ida Presti [online]. In: . 25. 1. 2017 [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: https://fr.wikipedia.org/wiki/Ida_Presti#/media/Fichier:Alexandre_Lagoya+Ida_Presti_001.jpg

obr. č. 6

.....
 Gitarre-Archiv Österreich [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <http://www.gitarre-archiv.at/bildarchiv/luise-walker/>

obr. č. 7

.....
 Evangelos & Liza: Classical Guitar Duo from Greece [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <http://www.evangelos-liza.com/biography.htm>

obr. č. 8

.....
Ana Vidović [online]. In: . 26. 4. 2020 [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/ana.vidovic.virtuosa/photos/rpp.59163056613/10158649127686614/?type=3&theater>
.....

obr. č. 9

.....
Vahdah Olcott-Bickford [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Vahdah_Olcott-Bickford#/media/File:Vahdah_Olcott-Bickford.jpg
.....

obr. č. 10

.....
Bach Cantatas Website: Alice Artzt [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Artzt-Alice.htm>
.....

obr. č. 11

.....
Baltimore Classical Guitar Society: Sharon Isbin [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://www.bcgs.org/event/sharon-isbin/>
.....

obr. č. 12

.....
Liona Boyd [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://lionaboyn.com/photos/>
.....

obr. č. 13

.....
Dale Kavanagh: Photos [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <http://kavanagh.de/downloads/>
.....

obr. č. 14

.....
Golden Era 65 Classical Guitar Concert Artists: Nelly Ezcaray [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: http://finefretted.org/html/golden_era_cds_for_sale_g_e_65.html
.....

obr. č. 15

.....
Kulturebite: Maria Luisa Anido & her 1864 Antonio de Torres guitar [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://kulturebite.wordpress.com/2017/05/21/maria-luisa-anido-her-1864-antonio-de-torres-guitar/>
.....

obr. č. 16 Lalyta Amirón [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/pages/category/Musician-Band/Lalyta-Almirón-574170132702227/>
.....

obr. č. 17

.....
JJJI, Guitar: Bio [online]. In: . [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <http://jjjiguitar.com/bio>
.....

obr. č. 18

.....
Classical Guitar: Xuefei Yang Rediscovered Her Roots: An Interview and Videos [online]. In: . 27.9.2018 [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://classicalguitarmagazine.com/xuefei-yang-rediscovered-her-roots-an-interview-and-videos/>
.....