

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

**HUDEBNÍ UMĚNÍ
KYTARA**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**SROVNÁNÍ KYTAROVÝCH METOD DIONISIA AGUADA
A FERNANDA SORA**

Martin Cába

Vedoucí práce: Mgr. Pavel Steidl

Oponent práce: doc. MgA. Petr Saidl

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Guitar

DIPLOMA THESIS

**COMPARISON GUITAR METHODS OF DIONISIO AGUADO
AND FERNANDO SOR**

Martin Cába

Thesis Supervisor: Mgr. Pavel Steidl

Thesis Opponent: doc. MgA. Petr Saidl

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem **magisterskou** práci na téma

Srovnání kytarových metod Dionisia Aguada a Fernanda Sora

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 se zabývám popisem a srovnáním dvou nejvýznamnějších klasických kytarových metod 19. století. Jedná se o „*Nuevo Método para Guitarra*“ od Dionisia Aguada a „*Méthode pour la Guitare*“ od Fernanda Sora. Obě knihy se snažím nejprve představit a poté popisuji jejich složení, jednotlivé části a kapitoly. U Aguadovy knihy se nachází celkem šest částí rozdělených do teoretických nebo praktických kapitol. U Sorovy knihy pouze části tři. Závěrem a hlavním tématem mé práce je následně z těchto informací vytvořit srovnání obou metodických knih a jejich využití při výuce klasické kytary.

Pro tuto diplomovou práci jsem použil mimo jiné zdroje, především anglické překlady z obou učebnic. Musel jsem tak učinit, a to především z důvodu toho, že originály existují pouze ve španělštině nebo francouzštině. Pro Aguadovy knihu jsem vycházel z anglického překladu od Louise Bigwooda v úpravě Briana Jefferyho z roku 1981. Pro překlad Sorovy učebnice jsem zvolil publikaci od A. Merricka z roku 1832, také vycházející z originální předlohy.

Téma mé práce jsem si vybral na základě mého zájmu o poznávání metodických učebnic významných kytaristů minulých století. Po rozboru tohoto tématu, jsem zjistil, že se jedná o dvě největší metodická díla 19. století pro kytaru, která položila základy moderního pojetí hry. Z důvodu chybějící práce v českém jazyce jsem se následně toto téma rozhodl zpracovat do podoby diplomové práce.

Klíčová slova: Aguado, Sor, kytarová metoda, posed, techniky levé a pravé ruky, tvoření tónu

Abstract

In my master thesis I deal with description and comparison two one of the most important classical guitar methods of the 19th century. It is about „*Nuevo Método para Guitarra*“ from Dionisio Aguado and „*Méthode pour la Guitare*“ from Fernando Sor. First of all I try to introduce both of the books, than describe the content, each parts and chapters. In Aguado's book, there are six parts divided in to theoretical or practical chapters. Sor's book contain only three parts. Main theme and also the end of my thesis is from this information of both of the books make comparison and their usage during my teaching classical guitar.

For my master thesis I use among other sources mainly english translations of both books. I need to do that especially because originals only exist in spanish and french. For Aguado's book I came out with the english translation made by Louise Bigwood in edition of Brian Jeffery from 1981. For translation Sor's book I chose publication by A. Merrick from 1832, also came out from original.

I chose this theme on my interest of cognition different methodical guitar books by famous guitarists of last centuries. After an analysis of this theme, I found out that this is the biggest methodical works for classical guitar of the 19th century, which gave a fundamentals to modern conception of guitar playing. I decided to proces this thesis after I found out that, there is no czech work written for this topic.

Key words: Aguado, Sor, guitar method, posture, techniques of right and left hand, tone production

Obsah

Abstrakt	5
Seznam příloh.....	10
Úvod	11
1. Historie a vývoj kytarových metod Dionise Aguada.....	13
1.1 The Escuela de Guitarra	13
1.2 The Nouvelle Méthode de Guitare op. 6	14
1.3 Nuevo Método para Guitarra.....	15
2. Nuevo Método para Guitarra.....	17
2.1 První část	17
2.1.1 Koncept nástroje.....	17
2.1.2 Zvuková rozmanitost kytary	18
2.1.3 Názvy některých částí kytary.....	19
2.1.4 Tripod	20
2.1.5 Podmínky pro správnou hru na kytaru.....	21
2.1.6 Podmínky správného a kvalitního nástroje	22
2.1.7 Podmínky pro koncertního hráče a základní principy	23
2.1.8 Význam zkratk, návod, jak naladit kytaru a vybrat odpovídající struny	24
2.2 Nuevo Método para Guitarra – druhá část	25
2.2.1 Nastavení Tripodu, pozice hráče a nástroje	26
2.2.2 Úhoz palce pravé ruky	27
2.2.3 Mačkání strun prsty levé ruky	27
2.2.4 Půltóny se všemi prsty levé ruky	27
2.2.5 Levá ruka a její vliv na výsledný zvuk.....	28
2.2.6 Brnkání palce společně s ostatními prsty.....	28
2.2.7 Tvorba akordů, hraní tří současných not za pomoci prstů pravé ruky	28
2.2.8 Čtení a hra dvojhlasu.....	29
2.2.9 Poznání a využití stejných zvuků	29
2.2.10 Spojení prostředníčku a ukazováčku společně s prsty levé ruky	29
2.2.11 Legato stoupající a klesající	30
2.2.12 Jednoduchá, dvojitá stoupající a klesající appoggiatura	30
2.2.13 Jednoduchý, dvojitý mordent a barré	31
2.2.14 Arrastre	32
2.2.15 Trylky	32
2.2.16 Intervaly a akordy.....	32
2.2.17 Flažolety	33
2.2.18 Vibrato.....	34
2.2.19 Zvuky strun bez použití pravé ruky.....	35
2.2.20 Tlumení	35
2.2.21 Stejně efekty jako housle, viola a violoncello.....	35
2.2.22 Různé kvality stejného zvuku na jedné struně	36
2.2.23 Campanelas	36
2.2.24 Využití palce a ukazováčku v pravé ruce při akordech	36
2.2.25 Imitace různých nástrojů na kytarě.....	37
2.3 Nuevo Método para Guitarra – třetí část	38
2.4 Nuevo Método para Guitarra – čtvrtá část	38
2.5 Nuevo Método para Guitarra – pátá část	38
2.6 Nuevo Método para Guitarra – šestá část	39

2.7 Apendix	39
3. Méthode pour la Guitare – Fernando Sor	40
3.1 První část	40
3.1.1 Nástroj	40
3.1.2 Pozice nástroje	42
3.1.3 Pravá ruka	43
3.1.4 Levá ruka	43
3.1.5 Způsob rozvibrování strun	44
3.1.6 Kvalita tónu	45
3.2 Druhá část	47
3.2.1 Znalost hmatníku	47
3.2.2 Prstoklady po celé délce struny	48
3.2.3 Použití prstů pravé ruky	48
3.2.4 Prstoklady v obou rukách	48
3.2.5 Loket	49
3.3 Část třetí	50
3.3.1 Tercie, jejich přirozenost a prstoklad	50
3.3.2 Sexty	51
3.3.3 Prstoklad levé ruky v kontextu melodie	52
3.3.4 Prstoklad pro pravou ruku	52
3.3.5 Flažolety	53
3.3.6 Doprovody	53
3.3.7 Prstoklad s použitím prsteníčku	54
3.3.8 Závěr	55
4. Srovnání metod Dionisia Aguada a Fernanda Sora	56
4.1. Obecné informace a rozdíly	56
4.2 Nástroj	56
4.3 Pozice a posed u nástroje	58
4.4 Podmínky pro správnou hru a výběr kvalitního nástroje	59
4.5 Podmínky pro hráče a prostředí, kde hraje	60
4.6 Význam některých kytarových zkratek, ladění kytary a výběr strun	60
4.7 Pravá ruka	62
4.8 Levá ruka	62
4.9 Rozvibrování strun, kvalita tónu, různé druhy zvuku a imitace různých nástrojů	63
4.10 Techniky pravé ruky	68
4.11 Techniky levé ruky	70
4.12 Techniky obou rukou	72
4.13 Další části učebnic, technická cvičení a etudy	75
5. Aplikace kytarových metod Dionisia Aguada a Fernanda Sora při praktické výuce	78
Závěr	82
Seznam použité literatury	83
Příloha č. 1	85
Příloha č. 2	86

Příloha č. 3	87
Příloha č. 4	88
Příloha č. 5	89

Seznam příloh

1. Příloha – Aguado a jeho posed u nástroje
2. Příloha – Aguadův Tripod a kompletní přehled postavení rukou při hře
3. Příloha – Tripod a pozice Aguadových rukou při hře (detailní pohled)
4. Příloha – Sor a jeho posed u nástroje
5. Příloha – Postavení levé a pravé ruky

Úvod

Téma pro mou diplomovou práci jsem si vybral z mnoha důvodů. Tím hlavním však bylo zjištění hlavních odlišností metodického přístupu obou autorů. Jelikož se sám věnuji vyučování klasické kytary, téma mé práce mě ve spoustě informací velmi obohatilo. Popisuji Aguadovy a Sorovy základní principy usazení hráče za nástroj, funkce a techniky, pravé, levé a obou rukou. Na závěr uvádím dvě nejzásadnější kapitoly, a tím je srovnání obou metod a má aplikace poznatků z obou knih v praktické výuce hry na kytaru. Věřím, že právě z tohoto pohledu bude má práce přínosná i ostatním čtenářům a kytaristům.

Mou diplomovou práci jsem rozdělil celkem do pěti kapitol. V první kapitole se věnuji historii a vývoji kytarových metod Dionisia Aguada s přihlédnutím k poslední, nejdůležitější metodě. V další kapitole popisuji poslední a nejdůležitější metodu Dionisia Aguada. Následné podkapitoly uvádí její rozdělení do sedmi částí. První podkapitola se věnuje obecnému pojednání o nástroji, názvech částí, Tripodu, různých podmínkách pro hráče a jeho nástroj a kytarovému názvosloví. V druhé se věnuji popisu posedu u nástroje, úpravě pravé a levé ruky a různým technikám pro ně. Třetí obsahuje technická cvičení pro pravou a levou ruku. Téma další podkapitoly jsou etudy a drobné skladby se zaměřením na určité techniky hry. Následující dvě se věnují teoretickému pojednání. První z nich je zaměřena na shrnutí tempového a přednesového označení, druhá pak na intervaly, akordy, jejich rozdělení, charakteristiku a způsoby použití. Na závěr uvádím shrnutí Aguadova Apendixu.

Třetí kapitola je o jediné metodické knize Fernanda Sora. Zabývá se jejím rozdělením, popsáním jednotlivých částí knihy a problematice a řešení různých technických problémů. V první části se podobně jako u Aguada věnuji nástroji, pozice a posedu u něj, pravé a levé ruky, způsobu vibrace strun a tvoření a kvalitě tónu. Druhá část je zaměřena na znalost hmatníku, prstoklady levé a pravé ruky a použití a význam lokte levé ruky. Poslední část se věnuje intervalům tercií a sext, jejich významu a technice provedení. Dále jsem zde uvedl kapitoly o prstokladu levé a pravé ruky, flažoletech a pojednání o tvorbě a užití kytarových doprovodů. Stejně jako v případě Aguada na konec této kapitoly uvádím shrnutí závěru jeho knihy.

Čtvrtá a pátá kapitola jsou nejdůležitější části mé práce. Obsahují totiž srovnání většiny částí obou metod a mé následné využití při výuce klasické kytary.

1. Historie a vývoj kytarových metod Dionise Aguada

1.1 The Escuela de Guitarra

Pedagogické začátky Aguada byly sepsány v 19. století v jeho první kytarové škole s názvem *Escuela de Guitarra*, která byla vydána roku 1825 v Madridu. Vzniklo několik dohadů ohledně roku vydání, mezi další patřily například 1819 nebo 1820. Dochovaly se tři kopie, a to v knihovnách *London British Library*, *Biblioteca Nacional Madrid* a *Newberry Chicago Library*. Tato metodická kniha představovala naprosto odlišný pohled na klasickou kytaru. Aguado již v úvodu popisuje, že se styl hraní na kytaru v průběhu posledních let 19. století velmi změnil. Cílem této knihy bylo ucelené seznámení a pojetí nového stylu. Změnily se některé metodické postupy, ale také kytara jako nástroj, od barokní kytary z období 18. století s pěti sborovými strunami až po nástroj z doby 19. století se šesti jednoduchými strunami.

Aguadova metodická kniha pro klasickou kytaru se stala první komplexní učebnicí 19. století, a to zejména v přístupu jejího moderního pojetí způsobu hry. Popisuje problémy, se kterými se setkáváme dodnes, jako například rozdíly ve zvuku stejných tónů hraných na dvou odlišných strunách. V jeho knize se tato technika nazývá *equísonos*. Dále Aguado pokládá otázku, zda hrát na kytaru s nehty nebo bez nich, řeší úhoz a úhel pravé i levé ruky. Na těchto příkladech můžeme pozorovat, jak pokroková tato učebnice klasické kytary v 19. století byla. Nevycházel ale pouze ze svých nápadů. Inspirací se mu stala například kniha, která byla napsána o několik let dříve, a to roku 1799 skladatelem Fernandem Ferandierem.

Escuela de Guitara obsahuje 146 stran a 441 paragrafů textu. Je zde 131 lekcí a každá z nich zahrnuje text společně s hudebním úryvkem. Dále obsahuje 14 cvičení zaměřených na lepší pohyblivost a koordinaci pravé a levé ruky. V závěru uvádí 30 etud. Šestnáct z těchto etud byly později použity i v novější učebnici z roku 1843.¹

¹ Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

Z první části s názvem *Prológo* vyplývá, že kniha byla nejdříve sepsána jako kolekce etud, a to kolem roku 1819-1820. Aguado po vydání zjistil, že tyto etudy jsou pro většinu hráčů obtížné nejen technicky, ale také teoreticky. Z toho důvodu se rozhodl knihu rozšířit. Kopie sbírky těchto etud se bohužel nedochovala.

Aguado se po smrti své matky vydal roku 1826 na cestu do Francie, kde se znovu potkal s Fernandem Sorem. Jejich první setkání proběhlo již kolem roku 1813 ve Španělsku. Díky Sorovi, který byl ve Francii velmi známý, dokázal svou kytarovou učebnici lépe zpopularizovat. Ve Francii zůstal následujících 11 let a kromě kompozice se věnoval také veřejnému koncertování. Roku 1826 vyšlo druhé vydání jeho *Escuely*, nicméně bylo v původním jazyce a beze změn. Objevila se také francouzská verze této knihy, a to pod názvem *Méthode Compléte pour la Guitare*. O překlad se postaral Aguadův přítel a kytarový příznivec Francois de Fossa. Překlad zanechal stejný, pouze do závěru knihy dopsal Apendix, ve kterém zpracoval téma umění modulace v klasické kytáře. Ve druhé edici byl dále rozšířen. Odhaduje se, že právě tento francouzský překlad Aguada proslavil, jelikož právě francouzsky psané kytarové metody byly v Paříži velice oblíbené.²

1.2 The Nouvelle Méthode de Guitare op. 6

Přesná datace této učebnice není jasná. Mezi nejčastěji uváděný rok patří 1834 a jedná se o naprosto odlišnou knihu, než je *Escuela*. Byla publikována samotným Aguadem v Paříži ve francouzštině. Tato učebnice není tak komplikovaná a je zpracována jako krátký návod pro amatérského kytaristu. Cílem je naučit studenta v co nejkratším čase hrát jednoduché kytarové skladby. Sám Aguado uvádí, že je možné zvládnout celou učebnici během 6 měsíců, nicméně pro takto krátkou dobu doporučuje dohled pedagoga.³

² Jeffery B.: *The complete introduction to Aguado's New Guitar Method by Brian Jeffery (1981)*, 1981

³ Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

Kniha obsahuje 64 stran a 172 paragrafů textu. V první části Aguado vysvětluje využití Tripodu, které se práce bude věnovat později. Dále navazuje na 28 lekcí, kde se každá zaměřuje na určitý technický problém. Následuje 34 cvičení, které se mají hrát současně s lekcemi a jsou rozděleny na 12 pro pravou ruku, 12 pro levou ruku a 10 pro obě ruce.

Celkem se dochovaly tři různé verze této učebnice. První z nich, již jmenovaná *Nouvelle Méthode de Guitare op. 6* z roku 1834 či dříve. Dále dvě španělské verze té samé knihy. První se stejným názvem z roku 1840, druhá nazvaná *Nuevo Método de Guitarra Obra 6*, vydáno nakladatelstvím Schonenberger v Paříži roku 1844-1845. Současně se v tomto období objevily ještě další dvě sbírky od Dionisia Aguada. První z nich roku 1837 s názvem *Valses características de complément á la Nouvelle Méthode*. Tato kniha obsahuje 38 jednoduchých skladeb v tempu waltz. Druhá kniha, která vznikla v tomto období nese název „*La Guitare Enseignée par une Méthode Simple ou Traité des principes élémentaires, Pour jouer de cet instrument d'une manière agréable en peu de tems par D. Aguado*“. Po úvodu zde následuje sled 22 cvičení, z nichž každá obsahuje valčík na jedné straně, teoretickou část k různým technikám hry a 6 drobných cvičení na straně druhé. Hudební kvalita tohoto díla je však v porovnání s ostatními metodami horší.⁴

1.3 Nuevo Método para Guitarra

Tato metodická škola je autorova nejrozsáhlejší a nejpokročilejší učebnice. Jako jediná byla přeložena do angličtiny. Předešlé dvě existují pouze ve španělštině a francouzštině.

Aguadova poslední kytarová škola byla napsána po jeho návratu do Španělska roku 1843. Všechny jeho školy představovaly velký pokrok kytarové techniky v moderním pojetí. Tato metoda, kterou napsal až ke konci života, však byla nejvýznamnější, a to díky syntéze mezi dlouholetým učením, poznáváním, komponováním pro kytaru a koncertní praxí.⁵

4 Jeffery B.: *The complete introduction to Aguado's New Guitar Method by Brian Jeffery (1981)*, 1981

5 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

Kniha nese název „*Nuevo Método para Guitarra pro D. Dionisio Aguado*“. Dochovaly se dvě verze. První z nich je vydána v roce 1843 v Madridu s názvem „*Nuevo Método para Guitarra*“. Druhá verze o rok později se stejným názvem i jazykem ve vydavatelství Schonenberger v Paříži. Existuje ještě jeden dotisk z roku 1880 se zjednodušeným názvem „*Método para Guitarra*“ od vydavatele Lemione. U některých kopií z roku 1843 se také objevuje 16stránkový Apendix, který byl pravděpodobně v tisku při Aguadově smrti během přelomu let 1849 a 1850.⁶

Obsahuje některé myšlenky a vzpomínky. Celý název zní: „*Apéndice al Nuevo Método para Guitarra que en 1843 publicó Don Dionisio Aguado. Madrid. Por Aguado, Impresor de Cámara de S M y de su Real Casa. 1849*“.

Aguado věnoval celý svůj život kytáře a tvorbě pro ni. Nejen koncertní praxe, ale také celoživotní pedagogická činnost byla pro jeho vývoj velmi důležitá. Již první sbírkou etud odstartovala cesta k tvorbě své první školy hry na kytaru „*Escuela de Guitarra*“. Později k jednodušší učebnici pro amatérské kytaristy „*Nouvelle Méthode de Guitare op. 6*“. Až následně pár let před svou smrtí vypracoval syntézu svých celoživotních zkušeností společně s informacemi z obou předchozích učebnic do svého největšího díla s názvem „*Nuevo Método para Guitarra*“. Tyto 3 metody se společně s „*Méthode pour la Guitare*“ od skladatele Fernanda Sora řadí mezi jedny z nejdůležitějších a nejstarších metodických děl 19. století. Důležitým bodem ale je, že i z pohledu moderního pojetí hry na klasickou kytaru mají stále tyto metody co nabídnout a jsou velmi populární.⁷

6 Jeffery B.: *The complete introduction to Aguado's New Guitar Method by Brian Jeffery (1981)*, 1981

7 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2. Nuevo Método para Guitarra

2.1 První část

Pro porovnání pedagogického díla dvou nejvýznamnějších kytaristů Španělska 19. století použiji dvě metodické knihy „*Nuevo Método para Guitarra*“ od Dionisia Aguada a „*Méthode pour la Guitare*“ od Fernanda Sora. Jako první se budu věnovat metodě od Dionisia Aguada. Pochází z roku 1843 a je rozdělená do pěti částí.

2.1.1 Koncept nástroje

Kytara není pro veřejnost příliš známým nástrojem, ovšem díky efektům, které na ni můžeme vytvořit, se připodobňuje celému orchestru. Kromě vyjádření hudebních myšlenek, které skladatel zapsal do not, je kytara také nástrojem vhodným pro improvizaci. Mezi největší nevýhody tohoto nástroje patří délka strun společně s technikou brnknutí. Tím se jeho zvuk zdá být slabší, než je tomu například u klavíru, či harfy. Jestliže však někdo zná a ví, jak postupovat při tvorbě správného tónu na kytáře je zvuk o poznání silnější, než se očekává.

Slabé ale dobře vytrénované prsty dokážou vytvořit milé a akceptovatelné efekty, avšak silné a dobře trénované ruce dokážou mimo toto také vyrobít obdivuhodnou sílu zvuku.

K rozeznění celé kytary lze využít nejen strun, ale také tělo nástroje. Posed u nástroje se ve většině kytarových knih doposud napsaných řeší tak, že je kytara opřena buď o stehno, případně o židli, tím se však dotýká o tělo a ruce hráče a zabraňuje rezonanci určitých částí korpusu kytary. Energie potřebná pro stabilitu a upevnění nástroje zabraňuje plnému soustředění pouze na prsty pravé a levé ruky, které vytvářejí jednotlivé efekty, rezonanci a celkový zvuk nástroje.⁸

⁸ Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

Osm let před vydáním metodické učebnice vzniklo několik počátečních úvah o upevnění kytary do stabilní polohy. Aguado uskutečnil několik různých pokusů, až došel k jednomu, který ho natolik zaujal, až ho začal soustavně používat. Tento vynález se nazývá Tripod, neboli „Tripode ó Máquina de Aguado“. Tripod je lehký, jednoduchý a vhodný pro všechny typy nástroje a možnosti jeho držení. Aguado zmiňuje, že veškeré kytarové techniky, které v učebnici zmiňuje, lze použít při držení kytary s Tripodem, ale také pro jakékoliv jiné. (viz příloha č. 1)

2.1.2 Zvuková rozmanitost kytary

Každá struna se odlišuje primárně svou tloušťkou. Například tón f lze zahrát na první struně v prvním políčku, na druhé struně v šestém políčku, na třetí struně v desátém políčku a na čtvrté struně v patnáctém políčku. I když se jedná o stejný tón, jeho charakter je díky tloušťce a použitým materiálům odlišný ve všech čtyřech případech. V rámci stejného zvuku máme nekonečné možnosti dynamického rozpětí. Od nejjemnějšího pianissima až do velmi hlasitého fortissima. Záleží především na tom, jak vytrénovanou máme ruku při brknutí. Čím silnější a vytrénovanější ruka je, tím bude úhoz a následný tón silnější. Zvuk kytary dokáže změnit nejen dynamika, ale také samotná barva nástroje. Při hře u kobylky dosáhneme jiného zvukového efektu než při hře nad ozvučným otvorem.

V určitém bodu jedné struny se nachází velké množství různých odstínů a kvality zvuku. Nicméně záleží na tom, jak strunu rozezní jednotlivé prsty. Při použití nehtů se opět tato škála o něco rozšíří. Rozdíly lze pozorovat již při zahrání jedné struny nejdříve palce a poté jedním z ostatních prstů. Docílí se stejného tónu, avšak zvuk bude v obou případech značně odlišný. Při kombinaci střevových a basových strun se různorodost zvuku dále rozšíří.⁹

⁹ Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.1.3 Názvy některých částí kytary

Hlavní části kytary lze pozorovat na první pohled. Jedná se o duté tělo s ozvučným otvorem uprostřed. Tělo kytary je konstruováno ze čtyř hlavních částí. První část tvoří plochá vrchní deska s ozvučným otvorem uprostřed. Na většině nástrojů byl ozvučný otvor jeden a většinou kulatý. Existují však výrobci nástrojů s několika otvory buď kulatými nebo oválnými. Dále se na vrchní desce nachází kobylka. Jedná se o plátek dřeva, na kterém jsou upevněny struny. Třetí částí jsou tzv. luby vytvořené z prohnutého dřeva. Nacházejí se na bocích kytary a spojují vrchní a spodní desku celého korpusu. Skládají se ze dvou konvexních částí a jedné vyduté části. Poslední je již výše zmiňovaná zadní ozvučná deska.

Na krku kytary se nachází čtyři části. První z nich lze nalézt na samotném vrchu krku nástroje, nazývá se hlavice a bývá v jiném úhlu než hmatník. Obsahuje 6 děr, které jsou vyplněny kolíčky. Ty jsou buď dřevěné nebo na novějších nástrojích již železné, či plastové. Další částí je samotný krk. Poslední část se nachází mezi koncem hlavice a začátkem krku s pražci. Nazývá se nultý pražec a bývá vyroben z malého kousku dřeva nebo slonovinové kosti. Do něj je vyřezáno 6 vrubů. V každém leží jedna struna. Díky této malé části jsou zachovány přirozené vzdálenosti mezi jednotlivými strunami. Patří mezi body, které drží napětí všech strun.

Vrchní dřevěná část krku kytary se nazývá hmatník. Na hmatníku se nachází pražce, kterých je dohromady 19. Bývají vyrobené buď z kovu, anebo se dříve používaly střevové proužky, které byly zapuštěné do hmatníku a dělily ho tak na jednotlivá políčka.

Políčka se počítají od nultého pražce směrem k ozvučnému otvoru. Vzdálenost a šířka těchto políček se mezi nultým pražcem a ozvučnou dírou přiměřeně zmenšuje. Tento jev se nazývá notační dosah.¹⁰

10 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

Struny jsou natažené od kobylinky přes nultý pražec a utažené kolíky v hlavici nástroje. Kytara má šest strun a počítány jsou tak, že pokud si kytaru chytíme směrem proti sobě první struna se nachází vpravo. První tři struny jsou označeny většinou jako melodické, zatímco poslední tři jsou nazývány jako basové.

V minulosti se struny používaly ve sborech, neboli „*courses*“. Jednotlivé struny se zdvojovaly a byly laděny buď na stejný tón, nebo v oktávě. Kromě šestistrunných kytar existovaly také nástroje s jiným počtem strun. Pokud zdvojení strun kytara obsahovala, říkalo se jí „*double*“. Dnešní nástroje používají většinou struny jednoduché „*sencilos*“. Počet strun se ustálil na šesti a žádná struna není zdvojena.

2.1.4 Tripod

Tripod je kytarová pomůcka určena primárně k držení kytary ve fixované poloze pro snadné hraní a zvýšení hlasitosti nástroje. Obsahuje dvě hlavní části. Horní část je vyrobena z kovu. Na spodní část lze použít stejný nebo jiný materiál. Díky třem nohám, na kterých celá pomůcka stojí, vymyslel Aguado právě tento název, který pochází z řečtiny. Mezi výhody této pomůcky se řadí jeho praktické přenášení, neboť ho lze rozložit a pohodlně přenést. (viz příloha č. 2)

Pod bodem A se ukrývá čep, který drží obě části dohromady a zároveň díky němu můžeme nastavit výšku celého Tripodu. Bod B označuje umístění kolíku, který se nasazuje do nástroje. Podobně je tomu u bodu C, který značí místo uchycení kolíkem do krku. Správnou polohu uchycení krku lze poznat tak, že dlouhá vrchní část Tripodu nepřesahuje krk, případně se ho nedotýká. Bod D a E znázorňuje utahovací šrouby, kterým se celé umístění nástroje napevno utáhne. Díky šroubům se v bodech F, I a O prodlužuje vrchní díl Tripodu tak, aby byl uzpůsoben všem typům a druhům kytar. Stejně tak je tomu v případě bodu V.¹¹

11 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

Bod V upravuje délku vrchního dílu tak, aby bylo možné zafixovat šroub z bodu C. Bod S značí zakřivení dolního dílu, do kterého je umístěna spodní část nástroje. Posledním bodem R je malý kovový disk, který rozpíná tři spodní nohy tak, aby nedocházelo k jejich deformaci a následnému pádu celého Tripodu. (viz příloha č.3)

Mezi hlavní výhody využití Tripodu patří kompletně izolovaná a fixovaná pozice kytary, a to pouze ve dvou nejsilnějších bodech. Jedná se o tělo a krk nástroje. Výsledkem toho je, že nástroj může volně rezonovat, a kromě rukou není nikde vázán na hráče. V důsledku toho má hráč kontrolu nad oběma rukama a veškerou energii soustředí pouze do nich. Díky tomu se zvyšuje znělost a hlasitost nástroje. Postoj a pozice u kytary jsou daleko přirozenější a lehčí. Další důležitou výhodou je i to, pokud by se zpěvák chtěl sám doprovodit na kytaru. Zde se naplno projeví výhoda postoje u Tripodu, namísto sezení na židli. Navíc jsou veškeré flažolety a jejich čistota neporovnatelně lepší s užitím právě této pomůcky stejně tak, jako viditelnost hmatníku a všech políček na něm.

2.1.5 Podmínky pro správnou hru na kytaru

Prvním krokem pro správnou hru je znalost všech strun nástroje a jak s nimi správně pracovat. V pravé ruce je potřeba brnkat na struny s určitou silou a bříšky prstů, které mají podporu pouze díky zápěstí. Nepoužívá se proto ke hraní celá paže. Mezi další důležité aspekty patří jistota a přesnost prstů na strunách, a to především při častých přesunech pravé ruky. Jemnost a volnost levé ruky lze docílit tím, že prsty jsou při hraní kolmo k hmatníku. Prsty na sobě nejsou závislé a s energií při zmáčknutí jakéhokoli tónu je potřeba šetřit. Tím lze docílit větší volnosti při pohybu pravé i levé ruky. Nebudou na sebe vázané a každá z nich funguje samostatně.¹²

12 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.1.6 Podmínky správného a kvalitního nástroje

Kytara by měla být dobře konstruována a kvalitně opražcována, díky čemuž může lépe rezonovat a docílit tak co nejlepšího zvuku. Je však velmi důležité, aby kytara zněla vyrovnaně. To znamená, že hlasitost vrchních strun by měla být rovnocenná s hlasitostí basových strun.

Nemělo by docházet k tomu, aby byly basové struny hlasitější při stejné síle zvuku a naopak. Aguado se nějaký čas věnoval samotné konstrukci a snažil se ji vyladit. Mezi základní principy správné konstrukce patřila šířka lubů. Ta by se měla pohybovat o velikosti tří palců a směrem ke krku by se měly lehce rozšiřovat. Další důležitou součástí kvalitní konstrukce je kobylka. Rozdělil ji do dvou částí, přední a zadní. Dělí ji podlouhlý hluboký řez, do kterého je zapuštěna slonovinová kost.

Aguado roku 1824 vynalezl nový systém upnutí strun a byl přijat na všechny novodobé kvalitní nástroje. Hlavním principem bylo usazení strun na kobylce. Struny upevnil od zadní části kobylky a poté pokračují přes přední část, na které leží.

Důležitým bodem pro správnou rezonanci strun je úhel, který svírá kobylku s nultým pražcem. Pokud je úhel tupý, struna nebude mít dostatečnou podporu od nultého pražce a z toho důvodu nebude schopná volně vibrovat. Výsledný zvuk bude kvůli vibracím a jejich přenosu na ozvučnou desku nejasný. Stejně je tomu i v opačném efektu a to, pokud bude úhel příliš ostrý.

Především u první a šesté struny je důležité, aby byla ve správné vzdálenosti od hran krku. Za žádných okolností nesmí dojít k tomu, aby hráč jakýmkoli pohybem mohl stáhnout strunu mimo hmatník.

Dále doporučuje využívat typ kolíků šroubovacích. Výhodou je snadná manipulace a pokud se při veřejném vystoupení struna rozladí, naladí ji pouze pomocí levé ruky. Jiné druhy kolíků vyžadují při ladění obě ruce.¹³

13 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.1.7 Podmínky pro koncertního hráče a základní principy

Nejlepší akustika pro kytaru je místo, které nejvíce rezonuje. Například středně velká obdélníková místnost s malým množstvím nábytku je ideální ke správné rezonanci. Na rozdíl od divadla, které není pro kytaru ideální. Důležitou součástí je také odstup od první řady publika, tak aby měl hráč dostatečný prostor kolem sebe.

Kytarista by měl být mistrem zvuku své kytary. Nedílnou součástí je proto výběr strun. S tím souvisí správné seřízení celého nástroje.

Například aby struny nebyly příliš vysoko a nedocházelo tak k pocitu, že některé hmaty budou obtížnější, než doopravdy jsou. Struny by se nad prvním pražcem měly skoro dotýkat hmatníku, ne však tak, aby při větší síle stisku drnčely.

Pozice při hraní na nástroj by měla být co nejvíce přirozená. Krk s hmatníkem kytary by měl být skoro až v horizontálním úhlu. Levá ruka se nachází v protilehlé pozici proti krku a prsty se pohybují v paralelním úhlu vůči políčkům. Pro začátek Aguado doporučuje tuto polohu pro uvolnění celé ruky. Úhel nástroje se však postupem času může změnit podle potřeb hráče. Většinou se ustálí kolem 20–25 stupňů.

Pro zkušeného hráče Aguado doporučuje dva nástroje. Při začátcích radí nástroj, který má větší odpor vůči hráčovým prstům. Interpret si postupem času vybuduje větší sílu v prstech a tím i výsledný zvuk při nadcházejících vystoupeních.

Pravá ruka může brknout na struny dvěma způsoby. První z nich je vrchní částí bříška bez nehtů a druhým je bříškem s nehty. Tento rozdílný způsob však zapříčiní i různé postavení ruky a prstů. Při hře bez nehtů doporučuje mít ruku a prsty ohnuté. Zatímco s nehty mohou být prsty uvolněnější. Hlavní princip hry s nehty závisí na kombinaci bříška s nehtem, kdy se první dotkne struny bříško, které vzápětí následuje nehet. Docílí tak sametového tónu s přiměřenou hlasitostí.¹⁴

14 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

Nejdříve Aguado používal nehty na všech prstech. Po vyslechnutí svého přítele Fernanda Sora však přestal používat nehet na palci. Byl přesvědčen, že dokáže vytvořit na strunách daleko barevnější, silnější a basově odpovídající zvuk. Na ostatních prstech nehty ponechal. Nehty by neměly být moc tvrdé a měly by se pilovat do oválného tvaru. Jejich ideální délka přesahuje o malý kousek bříško. Pokud by nehty byly příliš dlouhé budou vytvářet odpor a hbitost prstů bude velmi omezena. S dobře upravenými nehty se stane hra pasáží a rychlých běhů snadnější a čistší.

Někteří hráči nechávají malíček pravé ruky při hře ležet na vrchní desce především z důvodu posedu hráče. Při využití Tripodu není potřeba malíček opírat. Hlavní oporou se stane předloktí a zápěstí, díky kterým může být ruka naprosto uvolněná. Opora malíčku však způsobuje nevýhodu v redukci vibrací vrchní desky.

2.1.8 Význam zkratk, návod, jak naladit kytaru a vybrat odpovídající struny

V kytarové literatuře se může nacházet několik slovních spojení pro levou a pravou ruku. Například slovo „*stop*“ znamená utlumení strun levou rukou na hmatníku. „*Brnknutí*“ je úhoz pravou rukou do strun. „*Prstokladování*“ doporučuje tvorbu pořadí jednotlivých prstů obou rukou. Především se využívá v případě levé ruky. „*Pohyb nahoru*“ značí pohyb levé ruky směrem od nultého pražce ke kobylce. „*Pohyb dolů*“ má opačný význam. Od toho se odvíjí další dvě označení. „*Nahoře*“ znamená přiblížit se ke kobylce, „*dole*“ k nultému pražci. „*RH*“ - „*Right Hand*“ značí pravou ruku naopak „*LH*“ - „*Left Hand*“ levou ruku. Dále se také vytvořily názvy pro jednotlivé prsty: „*p*“ - palec, „*i*“ - ukazováček, „*m*“ - prostředníček, „*a*“ - prsteníček.

Kytara by se před začátkem každé hodiny měla správně naladit. Aguado pro to vytvořil jednoduchý návod. Z jedné struny určil díky správné dávce napětí tón, který bude výchozí pro naladění ostatních strun. Sám vybral šestou strunu. Před samotným laděním je potřeba strunu povolit tak, aby nevydávala žádný zvuk a poté ji hráč zvolna dotahuje na přesně určenou tónovou výšku.¹⁵

15 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

Po naladění šesté struny zmáčkne a zahraje tón na pátém políčku. Podle znějícího tónu doladíme pátou strunu do unisona. Takto postupuje následně na dalších strunách. Čtvrtou strunu doladí podle struny páté a tak dále. Výjimku tvoří třetí struna, kdy se nejedná o páté, ale o čtvrté políčko.

Kytaru, která nemá mechanické ladící kolíky, musíme naladit pomocí pravé i levé ruky. Pravá je položena na nultý pražec nástroje a chová se jako podpora pro levou ruku, pro kterou se ladění stane jednodušší. Dalším krokem pro zvládnutí správného ladění je kontrola, kterou lze provést pomocí znějících oktáv. V tomto případě se začne u třetí struny. Zmáčkne se ve druhém políčku, a přitom zkontrolujeme prázdnou pátou strunu. Při správném naladění by měla znít oktáva. Stejným postupem se pokračuje u dalších strun, avšak v jiných políčkách. Pátou strunu ve druhém políčku společně s prázdnou druhou strunou. Druhou strunu ve třetím políčku společně s prázdnou čtvrtou strunou. Čtvrtou strunu ve druhém políčku, současně s prázdnou první strunou a podobně s prázdnou šestou strunou. Pro ladění ve standartním klíči je důležité použít ladičku. Rozezní se o tvrdý objekt a podle následného zvuku se doladí pátá struna kytary.

Předtím, než si interpret vybere příslušné střevové struny je důležité, aby on sám věděl, jestli právě pro něj budou vhodné. Při výběru je zapotřebí dbát na jejich kvalitu. Aguado nyní popisuje stručný návod, jak kvalitu strun poznat. Strunu vezměte mezi dva prsty obou rukou a napněte ji, namiřte ji proti světlu, vezměte prostředníček pravé ruky a strunu brnknutím rozvibrujte. Pokud bude struna po celou dobu vibrací proti světlu čirá, máte jistotu, že struna je kvalitní. Pokud se ve struně během vibrací objeví skrze čirost pruhy, struna je nekvalitní. Před každým upevněním strun do kobyly je potřeba struny očistit od oleje, ve kterém jsou zakryty.

2.2 Nuevo Método para Guitarra – druhá část

Druhou část knihy rozdělil celkem na dvě sekce. První obsahuje soubor 50 cvičení. Každé z nich je zaměřeno na jiný výrazový a hudební problém. Druhá sekce se soustředí na technickou stránku pravé a levé ruky.¹⁶

16 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.2.1 Nastavení Tripodu, pozice hráče a nástroje

Tripod se upevňuje pomocí utahovaných šroubů podle potřeby každého hráče. Je důležité, aby při manipulování chytil nástroj dvěma prsty pravé ruky za ozvučný otvor mezi struny a levou rukou za krk. Uchycení do Tripodu probíhá jemně a opatrně. Po dotažení všech šroubů do nástroje je vše připraveno ke hře. Kytara by měla být podle správného držení v úhlu zhruba 25 stupňů. Po uchycení do Tripodu by však neměla být v rovném úhlu se zemí, pouze její horní polovina by měla být lehce naklopena směrem k hráči. Při správném úhlu neuvidí hráč struny. Měl by je naopak hledat a cvičit, aby je na dotyk cítil a poznal. Měl by sedět rovně a nedotýkat se hrudníkem zadní ozvučné desky. Posed by měl být přirozený a uvolněný. Tělo by se nemělo naklánět ani na jednu stranu. Pokud však nějaké naklonění je, mělo by být na pravou stranu, aby dodalo podporu a sílu pravé ruce. Výška židle je taková, aby za Tripodem byla vidět hrud' hráče.

Aguado vycházel ze dvou základních pravidel. Krk kytary by měl být více do levé strany, než je střed těla tak, aby ruka dosáhla na všechny pražce bez použití větší síly, než je nutné. Úhel hmatníku by měl odpovídal uvolněné levé ruce tak, aby mohla ovládat všechny políčka bez větší námahy. Pokud hráč nevyužívá Tripod, leží spodní část kytary buď na levém nebo pravém stehnu. Aguado doporučuje levé, jelikož pravá ruka bude daleko uvolněnější než v opačném případě. Pro muže je výhodnější hrát s kytarou opřenu na levém stehnu, pro ženy na pravém.¹⁷

17 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.2.2 Úhoz palce pravé ruky

Po usazení položí hráč pravou ruku přes horní část kytary na struny. Zápěstí by nemělo být extrémně vyboulené, avšak nesmí ležet na desce nástroje. Prsty se srovnají do roviny s celým předloktím. Pravá ruka se v ideálním případě dotýká strun zhruba šest palců směrem od kobylky. Při hře na basových strunách se palec ohne v kloubu do polohy tak, aby se zbytek ruky nehýbal. Při hraní palcem se stává, že se kytara při každém úhozu pohne směrem dozadu. Především tomu tak, že položíme palec levé ruky zezadu na hmatník k prvním políčkům a tím vyrovnáme sílu vytvořenou při úhozu. Ostatní prsty levé ruky zůstávají ve vzduchu. Palec se stejně tak jako v pravé ruce v posledním kloubu prohne, aby ležel na celé ploše bříška. Trénink palce bez hýbání ruky je důležitý pro stabilitu, kontrolu a sílu úhozu. Tuto metodu je možné aplikovat později také na ukazováček a prostředníček.

2.2.3 Mačkání strun prsty levé ruky

Pro zvládnutí této techniky je potřeba, aby byl žák seznámen s problematikou chromatické stupnice a značení prstů levé ruky. Označují se číslicemi od 1 do 4, to znamená ukazováček 1, prostředníček 2, prsteníček 3 a malíček 4. Důležitým aspektem pro čistotu tónu je správná poloha prstu. Měl by být položený těsně před pražcem a při hraní stupnic jsou prsty co nejbližší hmatníku. Při mačkání tónů by prsty levé ruky měly být vždy kolmo k hmatníku a neprohýbat se. Stejně tak je tomu při tlumení strun. Hráč by měl vycházet z představy, že jeho ruka funguje jako ruka pianisty. Prsty levé ruky by proto měly na struny dopadat stejně tak jako prsty na klaviaturu.

2.2.4 Půltóny se všemi prsty levé ruky

Sousední políčka na kytáře tvoří půltón, a proto je pro vytvoření celého tónu na jedné struně potřeba vynechat jedno políčko. Pro lepší orientaci doporučuje Aguado nácvik bez pohledu na hmatník. Prsty by měly být pokládány ihned za pražce s lehkostí a bez zbytečně velké síly. Pokud tón nezazní čistě, je potřeba prst posunout opět do přesné polohy, nicméně opět bez dívání se na hmatník.¹⁸

18 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.2.5 Levá ruka a její vliv na výsledný zvuk

Na výsledný zvuk kytary nemá vliv pouze tvoření tónu v pravé ruce, podílí se na něm i levá ruka. V této kapitole se Aguado zaměřuje právě na ni. Hlavní podíl na tom má palec levé ruky, který by neměl tlačit do hmatníku více, než je potřeba. Docházelo by pak k blokacím vibrací. Pro tvorbu silného zvuku jsou důležité dva pohyby. První z nich tvoří tlak na struny z prstů a druhý způsobuje opačný tlak na palec. Při zvládnutí těchto pohybů umožní hráč svému nástroji lepší kvalitu zvuku.

2.2.6 Brnkání palce společně s ostatními prsty

Při hře více tónů dohromady je potřeba věnovat pozornost pozici pravé ruky. Palec by měl být nad ukazováčkem či prostředníčkem. Dohromady tvoří kříž. Zároveň ale nikdy nesmí být přímo naproti sobě. Opět by se metoda měla cvičit nejdříve s díváním se na prsty, poté už bez něj.

2.2.7 Tvorba akordů, hraní tří současných not za pomoci prstů pravé ruky

V pravé ruce se akord tvoří třemi prsty, a to v pořadí palec, ukazováček a prostředníček. Tyto prsty jsou vertikálně seřazeny nad sebou a hrají současně. Pravá ruka by se při hraní akordů neměla hýbat, v žádném případě pak zvedat. Pohyb ruky vychází z posledního kloubu palce a u ostatních dvou prstů ze dvou posledních. Z těchto prstů je zvukově nejslabší prostředníček, tím více by se však měl žák zaměřit na jeho individuální trénink. Aguado doporučuje věnovat speciální pozornost synchronizaci pravé a levé ruky tak, aby nedocházelo k tomu, že pravá ruka bude hrát dříve, než levá ruka bude připravena a naopak.¹⁹

¹⁹ Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.2.8 Čtení a hra dvojhlasu

Kytara patří mezi nástroje harmonické, to znamená, že jsou dva a více současných hlasů zapsány v rozdílných hodnotách. Je proto velice důležité vytvořit správný prstoklad v levé ruce tak, aby byly všechny noty a jejich hodnoty zahrány správně. Například pokud ve vrchním hlase budou osminové noty a v basovém hlase čtvrté, musí být prsty u horní hlasu zvednuty o poloviční čas dříve, než je tomu v basu.

2.2.9 Poznání a využití stejných zvuků

Tyto zvuky jsou známé již z kapitoly o ladění nástroje. Tvoří se například na šesté struně, kde se zmáčkne páté políčko a zvuk, který se ozve, by měl znít stejně jako sousední vyšší prázdná struna, struna pátá. Tímto způsobem lze postupovat až do druhé struny. Jedinou výjimku tvoří třetí struna, u které mačkáme čtvrté políčko. Tyto zvuky, které v různých bodech tvoří stejné tóny, pojmenoval Aguado jako ekvivalentní tóny tzv. „*equísonos*“. Kromě prázdných strun existují tyto tóny po celé šířce hmatníku. Pokud je zapotřebí hrát dva různě vysoké tóny současně, případně po sobě, je důležité nejdříve zanalyzovat hlas vrchní, a poté hledat ke druhému tónu jeho ekvivalent ve vyšší poloze na jiné hlubší struně. Pro ekvivalentní tóny použil Aguado v učebnici z roku 1820 také označení číslicemi. Pro zjednodušení a zpřehlednění však začal psát vpravo u noty malý kroužek, který označuje pozici struny.

2.2.10 Spojení prostředníčku a ukazováčku společně s prsty levé ruky

Hlavním problémem při tvorbě akordu je, že jednotlivé prsty levé ruky se ihned po zaznění tónu zvedají jako je tomu při jednohlasu. Avšak při tvoření akordu s rozloženými tóny je potřeba prsty ponechat na hmatníku po celou dobu hry a vyměnit je až s novou harmonií. Mohlo by se tak stát to, že by do nového akordu zněly tóny toho předešlého. Každý hráč by měl věnovat pozornost při výměně prstů levé ruky a také jejich koordinaci s prsty ruky pravé.²⁰

²⁰ Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

Aguado se také věnuje problematice síly při zmáčknutí jednoho či více tónů. Toho by hráč měl docílit tak, že dá jeden nebo více prstů na hmatník a bez síly zkusí zahrát pravou rukou tón. Nejprve se ale neozve, ale s postupným přidáváním síly zjistí, kolik energie potřebuje použít. Prsty musí být co nejvíce kolmo k hmatníku. Hráč se tímto vyvaruje při zvedání prstů zbytečného šumu, nečistot a bude používat přesné množství síly při stisku.

Naproti tomu palec pravé ruky leží ke strunám ve skoro paralelním úhlu, který není pro kytaristu ideální. Proto by měl zvětšit ke strunám svůj úhel tak, aby pozice zápěstí byla v mírném oblouku.

2.2.11 Legato stoupající a klesající

Legato je technika založená na hře levé ruky buď dvou, tří nebo čtyř not, nicméně pravá ruka zahraje pouze notu první. Legato v notách graficky označujeme jako oblouček mezi dvěma notami. Pokud se jedná o vzestupné legato, zmáčkne se například ve třetím políčku prvním prstem na první struně tón G. Ten se zahraje současně pravou rukou a poté již pouze levá ruka přiklepe a zmáčkne tón A v pátém políčku. Při dostatečné síle zazní silný tón. Při sestupném legatu drží prsty obě noty a až po zahrání vyššího tónu se daný prst levé ruky uvolní. Tento pohyb směrem z hmatníku dolů vytvoří tón, který stále drží první prst. Do této techniky se zapojí pouze prsty a využívají se všechny čtyři v libovolné kombinaci.

2.2.12 Jednoduchá, dvojitá stoupající a klesající appoggiatura

Appoggiatura se graficky značí jako menší nota připojená k notě hlavní. U jednoduché se jedná o notu s drobnou hodnotou. Měla by být zahrána velice rychle a ve formě legata, při které je použita stejná technika.

U dvojitě appoggiatury se k hlavní notě připojují další dvě drobné noty. Při vzestupné dvojitě appoggiatuře zahrajeme první drobnou notu, poté opět příklepným legatem zahrajeme druhou drobnou notu a následně notu hlavní.²¹

21 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

U sestupné dvojité leží všechny tři prsty na hmatníku a pravá ruka zahraje pouze první drobnou notu.

Dále následuje sestupným legatem další drobná nota, a nakonec nota hlavní. Oba druhy legata by měly být hrány srozumitelně a svižně. Prsty jsou pokládány těsně za pražce, aby byl zvuk čistý a jasný. Všechny druhy appoggiatury se zásadně hrají pouze na jedné struně.

2.2.13 Jednoduchý, dvojitý mordent a barré

Technika jednoduchého mordentu je velice podobná dvojité appoggiatuře. Liší se pouze v pořadí legat. Mordent se skládá ze dvou drobných not vzestupných, jedné sestupné, a nakonec hlavní noty. Technika provedení je podobná jako v předchozích případech. Zahraje se pouze první nota a ostatní jsou hrány za pomoci legata. Prsty jsou položeny na správných tónech. Aguado doporučuje nacvičovat mordent v pomalém tempu, aby byly všechny tóny jasně a zřetelně slyšet.

Dvojitý mordent je na rozdíl od jednoduchého rozšířen ještě o jednu drobnou notu. Skládá se tedy ze čtyř drobných not připojených k notě hlavní. Při provedení zahrajeme první notu a poté následuje jedno legato stoupající, dvě klesající a na závěr legato stoupající k hlavní notě. Všechny noty by měly být hrány lehce, bez zbytečně velké síly s maximální přesností a čistotou. Důraz by měl být opět kladen na pozici prstů kolmo k hmatníku kytary.

V některých případech je potřeba zmáčknout v levé ruce v jednom políčku více tónů najednou a následně je zahrát, používáme k tomu techniku hry zvanou barré. Barré vytvoříme položením ukazováčku přes dvě a více strun ve stejném políčku. Správnou polohu si musí každý hráč najít sám a zkoušet, kolik síly je potřeba.²²

22 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.2.14 Arrastre

Technika arrastre spočívá v legatovém pohybu přes dva tóny, který se zahraje pouze jedním prstem v levé ruce. Stejně jako u legata existují dva typy – vzestupné a sestupné. Prst levé ruky se od úvodního tónu rychle přesune na tón cílový jedním legatovým pohybem. Jednodušší z těchto dvou variant je vzestupné, jelikož pohyb levé ruky jde přirozeně směrem k hráči. V opačném případě ruka musí následovat strunu a jít směrem k hlavici kytary. Pozice prstů by od úvodního do cílovém tónu měla být vždy co nejvíce kolmá k hmatníku.

2.2.15 Trylky

Trylek využívá kombinaci rychlých legat na dvou tónech. Ve většině případech se jedná buď o intervaly celého tónu nebo půltónu. Hraje se v jednohlase i dvojhase s několika možnostmi opakování. Zahraje se pouze první tón, ostatní zazní pomocí legat. V notách je lze nalézt pod označením „tr“. Provedení spočívá v prstu levé ruky, který je pevně umístěn na spodní notě trylku. Další prst zahraje vzestupným legatem o políčko či dvě výše (podle toho, jestli jde o půltón nebo celý tón) a prst na spodní notě zůstává pořád položen. Poté je sestupným legatem horní nota uvolněna a rozezní se opět držený spodní tón. Existuje také varianta opačného trylku. Ten je tvořen podobným způsobem, pouze se začíná od horní noty sestupným legatem. Tím se rozezní držená spodní nota trylku a opět se příklepným legatem vrátí prst zpět na notu vrchní. Spodní nota je samozřejmě opět po celou dobu držena. Trylek je možné hrát i ve vícehlasu.

2.2.16 Intervaly a akordy

Jakmile žák porozumí teoretické části k tvorbě intervalů, lze přejít k praktickému použití na nástroji. Orientace v intervalových postupech na hmatníku kytary je velice snadná. Intervaly jsou v každé jedné poloze na hmatníku identické. To hráči práci s orientací velmi ulehčuje. Výjimku tvoří pouze druhá a třetí struna. Tyto dvě struny totiž svírají v základním prázdném znění jiný interval než kvartu a kvintu.²³

23 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

Tento systém jde využít také při hře akordů, kde jde o kombinaci několika intervalů dohromady. Kytara je nástroj akordický, proto se akordy zapisují do tří jednotlivých hlasů pod sebou. Každá nota má však svůj vlastní postup do dalšího akordu. Všechny hlasy nemusí být vždy zapsány ve stejných rytmických hodnotách. Akordy lze hrát buď všemi prsty současně, nebo každou notu postupně. Tato technika se nazývá „*arpeggio*“.

2.2.17 Flažolety

Technika provedení flažoletů spočívá v umístění prstů levé ruky přímo na dané body. Nejedná se však o klasické zmáčknutí, pouze o přiložení vrchní části bříška nad pražce v určitých polohách. Zejména se jedná o 12., 7., 5. a 3. polohu. Poté, co je prst nad určitý pražec umístěn, ihned po zaznění flažoletu uvolníme levou ruku, čímž se přeruší kontakt prstu se strunou. Flažolet tak může plně rezonovat a znít.

Při tvorbě flažoletů vzniká problém, že některé flažolety zní lépe a některé hůře. Konkrétně se jedná o flažolety na basových strunách ve vyšších polohách, které zní a rezonují kvalitněji, než ty na vyšších strunách a nižších polohách. U obrázku v příloze č. 3 si lze u čísel prstů povšimnout malé vodorovné čárky. Ta je umístěna buď pod prstem, nebo nad prstem a označuje polohu prstu nad pražcem. Pokud je čárka nad číslem, měla by pozice prstu být lehce před daným pražcem, kde se nachází flažolet. Na rozdíl u čárky pod číslem, kde je tomu naopak. Pro grafické označení flažoletů do not, existují dva způsoby. Tím prvním je napsání aktuálně hraných not s přídavkem dvou čísel. Jedno z nich v kroužku jako označení struny a druhé jako označení políčka. Druhá možnost je napsání rovnou prázdné struny, na které má flažolet znít a poté jedno číslo symbolizující políčko.²⁴

24 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

Existuje také způsob, jak hrát flažolety i v jiných polohách, ale je k tomu použita rozdílná technika. Důležité je si uvědomit, že prázdná struna ve 12. políčku tvoří oktávu. Tím je struna rozdělena na dvě stejné části. Pokud chceme utvořit flažolet od prvního políčka na struně, bude jeho flažolet znít nad 13. políčkem, ve druhém políčku nad 14. Od klasického flažoletu se liší provedením. Levou rukou se zmáčkne dané políčko na hmatníku, poté je pravou rukou ukazováčkem přidržen 13. nebo 14. pražec a prsteníčkem výsledný flažolet brknut. Výhodou oproti klasickému flažoletu je, že lze vytvořit daný oktávový flažolet, který zní čistě a jasně.

2.2.18 Vibrato

Mezi dalších techniky levé ruky patří vibrato. Využívá se především k prodloužení jednotlivých tónů. Po zaznění daného tónu se levá ruka začne pravidelně pohybovat v políčku z jedné strany na druhou. Tím se vibrace daného tónu zvýší a tón se prodlouží. Prst by se měl začít pohybovat ihned po zaznění tónu tak, aby hráč nepřišel o úvodní nejsilnější vibrace. Pohyby by však neměly být příliš výrazné a vycházet by měly ze zápěstí. Někteří hráči hrají vibrato dokonce bez palce levé ruky. Aguado tuto možnost nedoporučuje, protože palec by se měl podílet na úpravě síly potřebné k provedení.

Úspěšnost vibrata není v jeho síle, ale v postavení prstů. Poslední článek prstu by měl opět směřovat kolmo k hmatníku. To zajistí maximální možnou efektivitu váhy ruky na bříško prstů při tvorbě vibrata. Vibrato lze nejlépe provést na basových strunách. Pravá ruka může výsledný zvuk podpořit správným rejstříkem. Při hře na basových strunách by se mělo hrát u kobyly, naopak na strunách melodických, více u otvoru. Vibrato se používá zejména na nejdelších notách ve skladbě. Graficky se označuje buď značkou, nebo slovní zkratkou *vib.*²⁵

25 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.2.19 Zvuky strun bez použití pravé ruky

Struny nástroje lze rozeznít také bez pomoci pravé ruky. Stejně jako při vzestupném legatu může levá ruka přiklepnout následný tón a tím vytvoří jednotlivé tóny samostatně. Pro tuto techniku je opět důležité mít prsty v zakulacené poloze a všechna síla musí být soustředěna do posledních dvou kloubů prstů. Prázdné struny lze rozeznít pomocí ekvivalentních tónů na jiných strunách.

2.2.20 Tlumení

Existuje několik způsobů tlumení tónu. Pokud je potřeba zahráný tón v levé ruce ztlumit, jednoduše se daný prst pouze zvedne. Při tlumení prázdné struny se prst pravé ruky vrátí na strunu. Třetí možností je, že znějící tón v levé ruce nahradí další tón a předchozí ztlumí buď prsty levé, nebo pravé ruky.

Poslední metoda se používá při hře akordů nebo krácení not. Při hře zmáčknutého tónu je také častým jevem to, že znějí i jiné struny a tóny než právě hrané. Většinou se jedná o tercie, kvinty nebo oktávy. Je dobré se snažit tyto zvuky cíleně tlumit, aby nedocházelo ke zbytečným vibracím nechtěných tónů.

2.2.21 Stejně efekty jako housle, viola a violoncello

Díky různé tloušťce strun se Aguado zamýšlel nad tím, že struny mohou znít jako kombinace houslí, violy a violoncella. Vrchní jedna či dvě struny mohou symbolizovat housle jako sopránový nástroj. Druhá, třetí a někdy i čtvrtá struna tenor, nebo také violu. A poslední dvě, tedy pátá a šestá struna basového hlasu violoncello nebo kontrabas. Domnívám se, že šlo především o rozdělení jednotlivých strun na hlasy a také o Aguadovu zvukovou představivost o imitaci různých nástrojů.²⁶

26 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.2.22 Různé kvality stejného zvuku na jedné struně

Na jedné struně lze vytvořit hned několik odlišných zvuků na různých místech. Důležitým faktorem při tvorbě tónu je také to, jestli hráč ke hře používá nehty, či ne. Pomocí nehtů a kombinaci bříška s nehtem lze vytvořit mnohem více druhů tónu a jejich síly. Hra pouze nehty, nebo nehty s bříškou, proto přináší různou variabilitu a kombinaci zvuků.

2.2.23 Campanelas

Při této technice lze docílit speciálního efektu při zahrání jedné nebo dvou prázdných strun, které zní ve spojení dalších tónů akordu. Aguado je pro jejich hru doporučuje hrát s umístěním pravé ruky u kobylky nástroje. Z důvodu ostrého tónu, který hra u kobylky vytváří, jsou někdy označovány jako „zvuky zvonů“ („*campanelas*“).

2.2.24 Využití palce a ukazováčku v pravé ruce při akordech

Místo použití čtyř prstů pravé ruky pro hru akordů na čtyřech strunách jdoucích po sobě, lze využít tři prsty a palec, který je pevně usazen na nejspodnější notu a poté se velice rychle přesune na strunu další.

Celý přesun spočívá v jeho rychlosti provedení. Palec by měl být při pohybu uvolněný a ohnutý do přirozeného úhlu. Stejnou techniku lze aplikovat na ukazováček, který místo posledních dvou strun, může hrát například souzvuky intervalů prvních dvou strun. Aguado doporučuje hrát tyto techniky s použitím nehtů.²⁷

²⁷ Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.2.25 Imitace různých nástrojů na kytare

Buben

Imitaci bubnu lze vytvořit rychlým hraním akordu u kobylky. Buď tento zvuk hrajeme prostředníčkem, či palcem pravé ruky. Nicméně zápěstí musí být velice flexibilní, jelikož úhel úhozu se mění podle prstů. Pro hru prostředníčkem Aguado doporučuje hrát s rovným zápěstím, při hře palce je zápěstí ve velkém oblouku. Někteří kytaristé také tvořili buben s hodně hlubokým zvukem. Využití našel ve vojenské hudbě. Tento zvuk vytvořili společným bouchnutím ukazováčku a prostředníčku pravé ruky do kobylky kytary. Prsty by měly být při úhozu správně natažené, zatímco levá ruka drží hraný akord.

Trubka

Při této technice je potřeba si lehce upravit mačkání prstů levé ruky. Prst nebudeme mačkat těsně před následujícím pražcem, ale necháme ho ležet uprostřed nebo dokonce na začátku políčka. Tím přestane tón vibrovat a vytvoří se hrubý zvuk, který připomíná charakter zvuku trubky.

Harfa

Imitace harfy mění obvyklou polohu pravé ruky, která bude ležet nad posledními pražci kytary. Úhel ruky se také změní a bude namířený směrem k tělu hráče. Levá ruka hraje většinou tóny ve vyšší polohách, čímž se zkrátí jak vzdálenost levé a pravé ruky, tak i poměr brnkuté struny, a to až o třetinu. K dosažení úplného efektu harfy je dobré použít arpeggio v kombinaci hry bez nehtů.²⁸

28 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.3 Nuevo Método para Guitarra – třetí část

V první kapitole třetí části Aguado představuje technická cvičení pro pravou ruku. Konkrétně se nejdříve zaměří na palec, ukazováček a prostředníček. Až v následující kapitole zapojuje také prsteníček pravé ruky.

V druhé kapitole se věnuje technickým cvičením pro levou ruku. Začíná hrou jednooktávových a dvouoktávových stupnic na jedné struně. Dále pokračuje ve cvičeních na dvou strunách. S tím souvisí hra intervalů, od tercií přes sexty, oktávy až k decimám. V následující části Aguado zpracovává sérii cvičení, které je dobré hrát každý den. Dále se věnuje drobným skladbám pro hru levé ruky ve vysokých polohách a skladbám na procvičení barré. Celou kapitolu zakončuje drobnými preludii, kde nabídl několik způsobů hry. Buď mění harmonii z dur na moll upravením specifických tónů, nebo metrum celé skladby.

2.4 Nuevo Método para Guitarra – čtvrtá část

V této části Aguado zapracoval všechna předešlá technická cvičení do kapitoly plné rozsáhlejších etud. Nalezneme zde různé druhy etud, například arpeggiové, etudy s doprovodem v různých hlasech nebo etudy pro zapojení různého počtu prstů pravé ruky. Tato kapitola jich obsahuje celkem 27.²⁹

2.5 Nuevo Método para Guitarra – pátá část

Pátá část představuje základní shrnutí přednesového a tempového značení. Aguado popisuje jejich vysvětlení, význam a grafické značky. Kromě těchto hlavních myšlenek řeší také rozdělení a důležitost melodie oproti jiným hlasům. Dále se zabývá melodickými ozdobami a jejich důležitostí. V závěru části se věnuje osobnímu rozvoji a vlastní kreativě.³⁰

29 Jooste R.: *Method: A Lesson on Synchronization Using Aguado's 'Estudio No. 16*, 2017

30 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

2.6 Nuevo Método para Guitarra – šestá část

V první kapitole poslední části představuje tematiku intervalů, jejich teorii a tvorbu inverzí. V další kapitole intervaly rozšíří na tvorbu akordů.

Součástí jsou opět inverze akordů, seznámení s tvorbou akordů v různých tóninách a některé formy praktického nácviku. Poslední kapitola rozšiřuje akordy o tvorbu nejvíce užívaných disonančních akordů. S tím souvisí také další témata v kapitole, mezi které patří například tvorba akordu na dominantní septimě. Na závěr kapitoly Aguado vysvětluje problémy, do kterých se žák při nácviku akordů může dostat.

2.7 Apendix

Apendix této knihy byl v tisku v době, kdy Aguado umíral. Obsahuje shrnutí všech kapitol a zároveň se věnuje základnímu pozorování dispozic pro hru na kytaru a rozebírá kytarovou pomůcku Tripod, její výhody použití a názor Fernanda Sora. Dále poskytuje shrnutí praktických základů celé knihy, jakými jsou například pravidla při hře obou rukou nebo síla mačkání prstů. Poslední část se zabývá několika přidanými tématy, které autor vyzkoušel během psaní této kytarové učebnice.³¹

31 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981

3. Méthode pour la Guitare – Fernando Sor

Tato kytarová učebnice byla vydána roku 1830 a jedná se o jediný dochovaný metodický materiál od Fernanda Sora. Kniha byla v průběhu 19. století vytištěna hned v několika verzích. Německá a italská verze v Paříži a Bonnu roku 1831, následována anglickou verzí z roku 1832 z Londýna. V originálu je rozdělena do tří částí, ale překlad z roku 1832, který je pro diplomovou práci použit, však toto rozdělení neobsahuje.³²

3.1 První část

V první části obsahuje několik kapitol o samotném nástroji a posedu u něj. Dále se zabývá pravou a levou rukou a v závěru pojednává o kvalitě tónu.

3.1.1 Nástroj

Pro to, aby byla ozvučná deska dostatečně rozvibrována a správně spolupracovala s kmitající strunou, je potřeba, aby byla vyhotovena z lehkého a tenkého dřeva. V důsledku toho je také dost křehká. Ozvučná deska musí snášet velkou váhu kobyly, která je kvůli tlaku strunám tlačena směrem do kytary.

Z toho důvodu výrobci kytar umísťují výztuhy ve formě žeber či tyček tak, aby se deska nepoškodila a unesla větší váhu. Pokud tyto výztuhy udrží sílu, která se rovná síle přenášené vibrací strun, prstů pravé ruky a váhy kobyly, mají velký význam při bránění vibrací nástroje. Na druhou stranu, pokud jsou příliš slabé, nedokážou tuto váhu udržet a vrchní deska se zlomí.

Na konstrukci nástroje byl vždy pro Sora důležitý krk, jeho směr, umístění a forma. Sám hrál na nástroje s menší zvukovostí a krkem umístěným podle jeho přání, nebo na nástroje s větším zvukem a krkem umístěným neobvykle. V prvním případě dokázal díky ohebnosti a poddajnosti dostat z nástroje více zvuku, ve druhém případě již tolik se zvukem pracovat nedovedl.³³

32 Duarte J. W.: *19th century guitar favourites*, 1994

33 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

K větší flexibilitě prstů levé ruky je potřeba, aby se postupně k nultému pražci zmenšovala vzdálenost strun a hmatníku. Díky tomu docílil stejného odporu na všech místech a také možnosti hrát stejný poměr síly včetně basových strun, které se málokdy zapojují do rychlých pasáží. Linie kobylinky, na které všech šest strun leží, by neměla být paralelní k vrchní desce, ale měla by se postupně zvedat na straně basových strun. Pokud je kobylnka příliš nízko, zabraňuje prstům utvořit požadovaný tón. Pokud je moc vysoko, zabraňuje struně, aby byla paralelní k hmatníku, a proto ztrácí svoji sílu a kulatost zvuku.

Prohnutí krku by nemělo přesahovat 18 stupňů. Zadní část by měla být ve tvaru půlkruhu. Přední část, kde jsou umístěny pražce, by měla být rovná, této problematice se dále Sor věnuje v kapitole o levé ruce. Hlavice, na které jsou umístěny kolíky, by měla být buď rovnoměrně s hmatníkem, nebo ve větším, či menším úhlu směrem dozadu od hmatníku. Tento úhel by neměl přesahovat 24-26 stupňů.

Sor zmiňuje řadu výborných výrobců kytar, například z Neapole, Německa, či Francie. Pokud by si však on měl sám zvolit, vybral by si kytaru buď z dílny „*M. Josepha Martineza*“ z Malagy, nebo „*M. Lacoteho*“ z Francie. Kromě těchto dvou výrobců měl také osvědčené kytary z dílen „*Alonza*“ z Madridu, „*Pagés a Benediz*“ z Cádizu.

Chyby, které shledával u některých kytar nepřisuzuje ani výrobcí ani kytaraře samotné. Tvrdil, že každý hráč by měl jako první hledat chybu u sebe. Především on by se měl svou hrou přizpůsobit nástroji. Například pokud je slyšet, že struna špatně zní, je potřeba přijít na to proč. Zprvė to může být špatným tvarem nástroje, nebo také špatným zacházením s ním. Zadruhé se může jednat o špatný směr prstů pravé ruky, které na strunu brnkají, nebo také intenzitu síly palce a prstů levé ruky.³⁴

34 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

3.1.2 Pozice nástroje

Nejdříve se Sor zajímal, jak na tento problém nahlíží mistři jiných nástrojů. Zjistil, že klavíristé doporučují sedět u klavíru tak, aby byl hráč uprostřed horizontální linie klaviatury. V důsledku toho mají obě ruce stejný prostor pro své pohyby. Tento postup se snažil přenést i na kytaru. Proto jako vhodnou část k určení středu použil 12. pražec. Ten by měl být umístěn uprostřed těla kytaristy.

První způsob posedu je využití levého a pravého stehna. Na levé stehno umístil kytaru a pravým vyzdvihl její spodní část do požadované polohy tak, aby byl krk ve správné výšce. Druhý způsob posedu zahrnuje využití stolu namísto levého stehna. Umístil ho naproti 12. pražci kytary a pod tímto bodem podepřel kytaru. Pomocí pravého stehna dokončil úplnou fixaci posedu kytary. Díky druhé pozici se dokázal lépe pohybovat levou rukou na hmatníku, jelikož je kytara pomocí rohu stolu a pravé ruky zafixována. V učebnici zmiňuje italskou a francouzskou kytarovou školu, kde kytaru drží prvním uvedeným příkladem, který uvádí. Mezi hlavní nevýhody tohoto způsobu patří pozice pravé ruky, která podpírá celou pozici nástroje, a proto se její prsty nemohou volně pohybovat. Někdy může způsobovat i bolest. První způsob lze připodobnit ke klavíristovi, který by hrál dlouhou dobu ve vysokých polohách. Jeho levá ruka by byla nepřírozeně natažena a cirkulace krve a pohyb prstů by byly výrazně omezeny.³⁵ (viz příloha č. 4)

35 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

3.1.3 Pravá ruka

Struny klávesového nástroje lze rozeznít pouze pokud jsou v rovném postavení ke klávesám. Z toho si Sor odvodil, že je tomu stejně tak i u prstů pravé ruky. Jejich konečky by proto také měly být v rovné linii ke strunám. V rovině můžou být pouze tři prsty. Pokud by hráč chtěl umístit čtvrtý prst, musel by některý z předchozích ohnout a tím by ruku dostal do nepřirozené polohy. Oproti prstům jde palec v opačném směru pohybu. Kromě možnosti tlačit strunu do kytary, je u palce možné ho velice rychle a lehce přemístit přes více strun. Tím docílí hry přes více následných basových strun, a přitom zanechá ruku v klidu. Z toho důvodu Sor ve většině svých prstokladů pro pravou ruku používá kombinaci prvních tří prstů. Čtvrtý prst používá pouze při hře čtyřhlasých akordů. Při úhozu do strun by se ruka neměla pohybovat více než tak, že by se její prsty měly natahovat směrem ven z dlaně a do dlaně. Palec by se nikdy neměl pohybovat směrem do kytary, ale naopak by se měl přibližovat směrem k prvnímu prstu a vytvořit s ním pomyslný kříž. (viz příloha č. 5)

3.1.4 Levá ruka

Levá ruka představuje více problémů než ruka pravá. Někteří kytaristé používají pro hru na hmatníku pouze polovinu levé ruky, protože palec levé ruky je umístěn přes vrchní část hmatníku. Kvůli této pozici byla ruka nucena hrát kolmo pouze při tónu na první struně. Pokud chtěl hráč zahrát jiné tóny na jiných strunách, musel vynaložit zbytečně velké úsilí. Při posunu již o půltón nebo tón musel také přesouvat celé předloktí. Pokud by tak neučinil, ztrácel by kontrolu nad levou rukou.

Tyto zásadní problémy Sora vedly ke změně způsobu hry levé ruky. Nedokázal pochopit, proč se palec levé ruky aktivně nepodílí na hře. Někdy samozřejmě nastane přirozená situace, kdy palec z určitého důvodu zapojit nelze.³⁶

36 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

Nejprve zkusil palec umístit níž naproti prstům na hmatníku. Docílil toho, že palec tlačil opačným směrem než prsty. Z toho vyplývá, že krk kytary nemusí být prohnutý. Díky tomuto postavení ruky hráč může pohodlně ovládat hmatník jak na vrchní struně, tak i na poslední. Palec funguje například u klavíristy, kde je podporou pro celou ruku. Po konzultaci s dalšími významnými kytaristy usoudil, že pozice levé ruky by měla spočívat v palci, který bude buď naproti prstům, nebo mírně níž než prsty levé ruky. Proti palci by v přirozené pozici měl být druhý prst. (viz příloha č. 5)

Při technice hry barré doporučuje umístit palec níže tak, aby prst držící barré byl v rovině a sílu stisku tak mohl rozložit po celé délce prstu. (viz příloha č. 5)

3.1.5 Způsob rozvibrování strun

Prsty pravé ruky by měl interpret chápat jako spouštěče vibrací strun. Ta na ně následně sama svým pohybem reaguje. Pro rozvibrování lze použít dva způsoby. Tím prvním je vytvořit z hrajícího prstu tvar připomínající hák. Prst, který strunu zahraje, jde poté směrem nahoru, dovnitř do dlaně. Reakce a vibrace struny není však pravidelná a naráží o hmatník a pražce. Tento úhoz není vhodný, protože blokuje strunu a její možnost plně vibrovat a dlouze znít. Druhá možnost je naprostý opak. Při druhém způsobu by prsty pravé ruky měly být svým tvarem co nejméně zaoblené. Pokud takto rozeznáme strunu, bude znít paralelně jak k rovině ozvučné desky, tak k hmatníku. Vzdálenost bude tedy ve všech těchto směrech zachována.

Je pravdou, že pokud je konec prstu zakulacen, objevuje se větší pravděpodobnost, že při rozeznění struny zavadí prst o překážku. Pokud je konec prstu méně zakulacený, jako ve druhém případě, tak se tato šance minimalizuje. Výsledkem bude čistý a jasný zvuk bez žádných překážek.³⁷

37 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

3.1.6 Kvalita tónu

Každý nástroj vyžaduje správné struny určené přímo pro něj, které musejí být v určitém ladění a musí mít specifické rozměry daného nástroje. Tyto myšlenky potvrdil také kytarář Manuel Martinez z Malagy. On sám nebyl s některými nástroji nejprve spokojen, ale když je ostrunil správnými strunami pro dané rozměry, jejich zvuk ho velmi překvapil. Produkce tónu je velice závislá na úhozu a vibraci strun. Natažená struna nabízí více či méně odporu vůči prstům podle toho, jak moc daleko či blízko jsou ke kobylce. Přirozený úhoz se podle Sora nachází v jedné desetíně délky struny od kobylky. V tomto místě zazní jasný a dlouhý tón. Pokud by hráč chtěl z nástroje dostat velice jemný a trvalý zvuk, musí pro úhoz použít strunu v bodě jedné osminy délky struny, opět od směru kobylky. Tvar prstu by při tomto úhozu měl být rovný, především kvůli jemnosti.

Pro velmi hlasitý zvuk je potřeba hrát co nejbližší kobylce, s použitím větší síly než u obou předchozích případů. Pro vytvoření akordu přes všech šest strun se palec pohybuje jedním směrem přes několik strun, a to především z důvodu jeho rychlosti. V tomto případě vše závisí na tlaku palce proti strunám. Do celého procesu se zapojí spíše zápěstí, nikoliv celá paže.

Pro imitaci různých nástrojů je potřeba využít různých technik. Například k napodobení trubky se hraje pravou rukou spíše u kobylky. Levá ruka by měla na hmatníku mačkat krátké tóny uprostřed políček. Tím se vytvoří krátký, drsný a nepříjemný zvuk, který napodobuje trubku. Pro napodobení zvuku hoboje se opět pravá ruka přiblíží ke kobylce. Prsty budou zakulacené a při použití nehtů se lze ještě více přiblížit požadovanému zvuku. Jedná se však o jediný případ, kdy Sor využil použití nehtů. Tvrdil, že nehty mohou poskytovat pouze malé gradace ve kvalitě zvuku. V této souvislosti zmiňuje Dionise Aguada, který nehty využíval. Přiznal, že jeho hra byla díky nehtům hbitější. Aguadův učitel hrál také s použitím nehtů. V té době se od kytaristů vyžadovala především virtuozita.³⁸

38 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

Sor dále popisuje Aguadovu hru. Od doby, kdy se Aguado začal samostatně vzdělávat, se jeho hudební vkus změnil. Oproti jiným kytaristům více inklinoval k větší hudebnosti.

V této době se s ním také Sor seznámil. Aguado si dokonce poslechl některé jeho skladby osobně a sám se chtěl dozvědět Sorův názor na jeho hru. Sor však z respektu k Aguadovi jeho hru odmítl hodnotit. Přesto se pozastavil nad tématem hry s nehty. Kvůli tomu Aguado vyčlenil jeden svůj prst, kterým zkoušel hrát bez nehtu. Když se společně po několika letech potkali, Aguado uznal, že pokud by s kytarou znovu začínal, hrál by již bez nehtů.

Pro imitaci flétny ne vždy dobře fungují flažolety, a to především z důvodu, že flétna nemůže produkovat tóny v takové hloubce jako kytara. Pro napodobení určitého nástroje jiným nástrojem je potřeba, aby oba byly ve stejné výšce. V tomto ohledu by se dalo použít přirovnání k muži imitujícího ženský hlas. Ten by pro dokonalené napodobení musel zpívat falzetem, jinak by oba hlasy byly od sebe rozděleny oktávou.

Tlumené zvuky neboli „*sons étouffés*“ se příliš nepoužívaly. Sor se zejména snažil přijít na to, jak u nástroje zvuk zvýšit, než aby přemýšlel nad jeho snižováním. Jestliže jsou však tyto zvuky správně použity, mohou dodat velice dobré efekty. Tlumený zvuk je vytvořený cíleně při samotném pohybu struny. K tlumení strun nikdy nepoužíval pravou ruku. Veškeré tlumení provedl pouze levou rukou a to tak, že daný tón stiskl s menší silou, aby tón nezazněl. Pro tento způsob hraní je důležitá přesnost ve vzdálenostech, avšak výsledný zvuk zní opravdu tlumeně. U tvoření staccato tónů opět nepoužíval pravou ruku. Tyto tóny tvoří zvedáním levé ruky ihned poté, co je zahrána. Do hry nezapojuje celou ruku, ale pouze palec. Ten vyvíjí nepatrný tlak proti pohybům prstů.³⁹

39 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

Poslední imitaci věnoval harfě. Pro ni je potřeba sestrojít na kytáře akord s velkým rozpětím, nebo intervalem v levé ruce. Brnkuté struny by se neměly tlumit. Struny se hrají v polovině jejich délky od 12. pražce a dál směrem ke kobylce. Jednotlivé prsty by měly být důkladně stlačeny a položeny na strunách tak, aby tóny byly zahrány rychle a dosáhly silného zvuku.

3.2 Druhá část

3.2.1 Znalost hmatníku

Sor v této kapitole nejprve rozděluje dva typy muzikantů. První z nich představuje opravdového hudebníka, který se především zabývá vědou o zvucích. Příkladá velký důraz na názvy jednotlivých not a snaží se jim porozumět v průběhu poznávání harmonie. Druhý typem je hráč not, který považuje noty za konvenční znaky pro vyjádření hudby. Ten uspěje pouze na základě praxe ve čtení a znalostí jednotlivých not bez porozumění harmonie.

Po krátkém úvodu se Sor zaměřuje na hmatník, jeho rozdělení pražci, tvoření tónů a půltónů a orientaci na něm.

Pražce jsou malé dráty, které v pravidelných částech rozdělují hmatník. Pokud je struna zkrácena o sedmnáctinu její délky, zvuk je zvýšen o půltón.

Každý pražec označuje jeden půltón. Aby se vytvořil celý tón, musí se zkrátit struna o dva pražce. Například pokud se stiskne struna v prvním políčku a následně chceme vytvořit celý tón, bude potřeba stisknout třetí políčko. Při půltónu se jedná pouze o sousední pražec. Mezi základní znalosti v hudbě patří stupnice, která slouží pro pochopení celé harmonie.⁴⁰

40 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

3.2.2 Prstoklady po celé délce struny

Stejný zvuk může být produkován také nižší strunou. Jedná se o základní předpoklad pro celkovou znalost a orientaci na hmatníku. Z toho důvodu je potřeba znát každou strunu v celé její délce a navazující vztahy k ní. Například tóniku, první notu dané tóniny, druhou třetí atd. Díky znalosti všech tónů na všech strunách lze zařadit každý tón do vztahu k určité tónině nebo klíči.

3.2.3 Použití prstů pravé ruky

Již v předchozí kapitole Sor uvádí důvody, proč zapojit všechny tři prsty do běžné hry. Z toho důvodu doporučuje zvedat část ruky tak, aby palec mohl pohodlně projít skrze čtyři poslední struny a první dvě struny ovládaly další dva prsty. Tento prstoklad má za cíl šetřit pohyby prstů, ale také vyjádřit hudební přízvuk.

3.2.4 Prstoklady v obou rukách

Hlavní důraz je kladen na rozložení prstů a držení pozice ruky tak, aby se co nejvíce ulehčily jednotlivé techniky. V pravé ruce existuje velké množství kombinací různých prstů, a tak musel Sor často zapojovat i čtvrtý prst, který je nejslabší ze všech. Hrál nejen běžné noty, ale také noty akcentované. Stále ale tvrdil, že kvůli rychlosti není ideálním řešením. Mnohočetnost tónů označuje v pravé ruce pouze jako metodu podpory prodloužení zvuků, případně k imitaci určitých nástrojů.

K nácviku levé a pravé ruky využívá především diatonickou stupnici. Při hře rychlých pasáží nedoporučoval hrát noty staccato, odděleně, nebo přehnaně rychle. Hrál pouze první notu ve stupnici a dál, pokud mu to prstoklad dovolil, využíval hru legat tak, aby noty lehce propojil. Díky tomu musel upravit prstoklady pro svou levou ruku tak, aby se vyvaroval zbytečným přesunům levé ruky po hmatníku.⁴¹

41 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

Pro pravou ruku je důležitá její pozice vůči strunám. Rozhodujícími faktory bývají natočení zápěstí, pozice prstů a vzdálenost ruky od strun. Je důležité, aby ruka nebyla příliš daleko při pohybu skrze všechny struny. Z toho důvodu vyžaduje mírné natočení zápěstí směrem k hráči. Díky tomu se také změní úhoz, kdy prsty brknou strunu směrem do dlaně. Celá ruka se při natočení musí upravit tak, aby se vytvořily maximální možné vibrace na dané struně nebo strunách.

Pro oddělování not a utvoření akcentu na stejné struně používá ve většině případech palec. Pro ostatní noty doporučuje střídání ostatních dvou prstů, kde odkazuje na Aguadovu metodickou knihu, a to v kontextu širšího pojednání o prstokladu, hraní oddělených not a jejich pravidlech na všech strunách.

3.2.5 Loket

V této kapitole se Sor zaměřuje zejména na levý loket. Ten má podle jeho názoru velký vliv na postavení a tlak prstů levé ruky na hmatník. Základní pozice předloktí by měla vycházet z bodu, ze kterého ho lze vidět a je umístěn kolmo k hmatníku. V bodu, kde prsty tlačí do strun, tvoří loket a hmatník dva pravé úhly. Ohnutí prstů vychází opět z těchto úhlů a měly by tak být kolmo k hmatníku. Především pomocí lokte, který se zvedne výš, než je zvyklé. Podle míry, jakou vyžaduje určitý hmat, se upraví pozice loktu buď od těla, nebo k němu. Všechny pasáže, které se zdají být obtížné, lze snadno ulehčit lepším postavením loktu a tím i prstů levé ruky.

Pro hraní barré je potřeba dát důraz na pozici palce proti prvnímu prstu. Ten musí být paralelní k pražci a políčku, ve kterém barré hrajeme. Tím se také upraví pozice lokte. Sor tvrdil, že by měl být neustále opravován svým pedagogem. Začátky trvají poněkud delší dobu, ale s postupem času se tempo zrychluje, a to především díky pedagogovi.

Sor vždy svým žákům říkal: *„Když vám nařídím, abyste dodržovali to či ono pravidlo, nikdy při tom nespolehejte na mou autoritu. Vždy se ptejte na důvod proč. Pokud pro vás nebudu mít žádný dostatečně přesvědčivý argument, abych vás tím uspokojil, mělo by to ve vás snížit důvěru, kterou ve mně máte.“*⁴²

42 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

3.3 Část třetí

3.3.1 Tercie, jejich přirozenost a prstoklad

Od poslední do první struny jsou intervaly seřazeny takto: Od šesté struny tři čisté kvarty, následuje velká tercie a na závěr opět čistá kvarta. Pokud se zmáčkne více strun v jednom políčku, ozve se stejný interval, jako je tomu u prázdných strun. Pokud se při tvorbě souzvuku u strun, které dohromady zní jako kvarta, posune prst na spodní struně o políčko výše, vytvoří se velká tercie. Pokud o dvě, tak tercie malá.

Hra dvou strun, které svírají kvartu, je neměnná do té doby, než se na nižší struně objeví jiný tón než tónika. Položením druhého prstu na ní a prvního na vyšší strunu se řídí pouze pomocí pořadí intervalů na vyšší struně. Druhým prstem se zahraje na nižší struně, pokud je tercie durová, třetím prstem, pokud je tercie mollová. Pro určení tercií je důležité to, z čeho se skládají. Durová tercie je tvořena dvěma celými tóny, mollová tónem a půltónem. Diatonická stupnice v durové tónině obsahuje tři durové tercie a čtyři mollové. Durové jsou tvořeny prvním, čtvrtým a pátým stupněm, mollové druhým, třetím, šestým a sedmým stupněm. Prstoklad tercií na druhé a třetí struně musí být jiný. Hlavním důvodem jsou tyto dvě prázdné struny, které svírají jiný interval než kvartu. Jedná se o velkou tercii. Pro prstoklad tercií v levé ruce použije na nižších strunách například první a čtvrtý prst, druhý a čtvrtý prst nebo první a třetí prst. Tyto informace pokládá Sor za základní pravidla při hře tercií. Do podrobnějších informací a dalších pravidel a výjimek se podle jeho slov nemá žák pouštět do té doby, než si osvojí tyto základní pravidla.⁴³

43 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

3.3.2 Sexty

Stejně jako je utvořen soubor základních pravidel pro hraní tercií, stanovil Sor podobnou soustavu i pro sexty. Hlavním důvodem bylo to, aby pravidla ve spojení s terciemi měla co nejlepší vliv na tvorbu prstokladů a následnou hru celých akordů. Velké a malé sexty se tvoří pomocí vrchních čtyř prázdných strun. Čtvrtá struna se třetí značí kvartu, třetí s druhou tercií a druhá s první opět kvartu. Pokud se vynechá prostřední struna, utvoří se tím interval velké sexty. Čtvrtá struna se druhou a třetí struna s první. Pro malou sextu je potřeba spodní strunu a prst na ní posunout o políčko výše. Z hudební teorie vyplývá, že diatonická stupnice obsahuje dva přirozené půltóny. Z toho důvodu interval sexty bude jeden, či dokonce oba půltóny používat.

Hlavní rozdíl mezi velkou a malou sextou je, že velká sexta obsahuje pouze jeden přirozený půltón, mollová dva. Vše se následně odvíjí od tóniny, ve které se hráč nachází.

Sor závěrem připomíná pravidla technického zvládnutí hraní intervalů a intervalových stupnic. Vše by mělo být hráno s maximální lehkostí a vyrovnaností. Prsty by měly být daleko od hmatníku pouze tak, aby struna mohla volně zaznít. Celková hra by nikdy neměla vypadat tak, že tyto intervalové stupnice vytvářejí jakýkoliv problém.

V další kapitole s názvem *Aplikace teorie tercií a sext* se Sor snaží zmíněnou teorii uplatnit na několika příkladných cvičení pro obě ruce. Využívá k tomu již zmíněné postupy v předchozích dvou jmenovaných podkapitolách.⁴⁴

44 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

3.3.3 Prstoklad levé ruky v kontextu melodie

Samotnou melodii Sor rozděluje na dva typy. Na rychlé melodické běhy a pomalou melodickou linii. V rychlých melodických pasážích by se měl prstoklad levé ruky přizpůsobit tak, aby i delší hodnoty byly hrány lehce a svižně. Zatímco u melodických pasáží se především záměrně vyhledávají dlouhé vázané tóny, při kterých je hlavním důvodem využití vibrata.

Z toho důvodu doporučuje měnit různé druhy stejných tónů, například tón g na první struně ve třetím políčku je daleko hlasitější než ten samý tón na druhé struně v osmém políčku, případně na třetí struně ve dvanáctém políčku. Prvním a hlavním důvodem je, že čím více se struna zkracuje, tím menší jsou vibrace a struna málo zní. Druhý důvod vyznačuje diametrální odlišnost jednotlivých tónů v jejich zvukové délce a barevnosti. Sor proto doporučuje vyhýbat se prstokladu melodie na jiných strunách, než je první a druhá a při výměnách poloh na hmatníku používat výhradně prázdných strun.

3.3.4 Prstoklad pro pravou ruku

Běžný způsob pozice prstů pravé ruky vychází z toho, že ukazováček, neboli první prst, leží na druhé struně, druhý prst, neboli prostředníček, na první struně a palec ovládá zbylé struny. Pokud se melodie vyskytuje na druhé struně, posune se první prst na třetí strunu a druhý prst na strunu druhou. Pokud je potřeba hrát například intervaly nebo struny, které mezi sebou mají větší rozpětí, musí se první a druhý prst od sebe oddálit a tím pádem se i mírně nadzvedne pravá část ruky. Zápěstí se neohýbá, ale mírně se stlačí loket směrem k tělu. Pokud hraje druhý prst a palec je v klidu, pohybuje se spodní část ruky, pokud hraje palec a první prst, je tomu naopak.⁴⁵

45 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

Při hře rychlé pasáže se nepoužívá střídání prvního a druhého prstu. Díky rozdělení ruky na části se stává hra palce a prvního prstu daleko rychlejší, než prvního a druhého prstu. Pokud ale pasáž obsahuje tři hlasy, prostřední z nich obsahuje více not než hlavní melodie, a je k tomu potřeba více strun, postupuje Sor následovně. Pokud se nachází hudební akcent na vyšší z těchto dvou strun, hraje ji prvním prstem a spodním palcem. Když se objeví akcent na spodní notě, hraje obě struny prvním prstem. V některých případech také využívá malíček, který leží kolmo k ozvučné desce pod první strunou. Má za úkol držet pozici ruky pevně i při silném úhozu palce či rychlých pasáží v prstech na vrchních strunách.

3.3.5 Flažolety

Flažolety vzniknou pomocí různých intonací, které jsou produkovány vrchní deskou nástroje. Tyto zvuky připomínají Sorovy nástroj s názvem Marimbo, který pochází z Indie. Na hmatníku se flažolet nachází nejčastěji ve dvanáctém, ale také v sedmém a pátém políčku. Na dvanáctém jsou tvořeny nejčastěji z důvodu větší znělosti oproti flažoletům na sedmém a pátém pražci. Čím více se pak blížíme k nultému pražci, tím jsou jednotlivé flažolety slabší. Prst levé ruky by neměl být silně zmáčknutý, na druhou stranu by neměl být daleko od hmatníku. Strunu ucítí prst pouze na dotek, nemačká ji. Poté co zahraje pravá ruka tón, levá ruka okamžitě odejme z flažoletu prst tak, aby struna nebyla nijak utlumena a mohla volně znít. Pravá ruka by měla hrát co nejbližše kobylce, aby se prodloužila plocha znějící struny a tón byl zahrán lehce agresivně a jasně.

3.3.6 Doprovody

Každý doprovod by měl obsahovat bas a nejméně další dva harmonické hlasy. Bas udává hudební akcent. Ostatní hlasy je možné hrát společně s ním, anebo odděleně tzv. *arpeggio*. Při hře akordu ve formě arpeggia by měla být basová nota chápána jako těžká a ostatní jako doby lehké. Případně tyto doby mohou představovat různé jiné nástroje.⁴⁶

46 Rodriguez S.: *Comparision of the Méthode pour la Guitare by Fernando Sor with the Méthode Compléte pour la Guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée de nombreux exemples et lecons suivis d'une notice sur la 7e corde by Napoléon Coste* 2017 s. 160

Sor v této kapitole popisuje na jaké doby dávat v různých taktech hudební důrazy. Například pokud kytarista hraje na čtyři doby, hudební akcent by měl volit na první a třetí době, které budou hrány více, zatímco druhá a čtvrtá budou méně. Pokud hraje na dvě, bude první doba více a druhá méně. Sor se snaží využívat bas tak, jako by ho použil při tvorbě skladeb pro orchestr, a to především jako podporu harmonie. Na závěr kapitoly Sor popisuje na určitých příkladech a cvičeních způsoby různých úprav a interpretací doprovodů a harmonizací slavných děl. S tím souvisí i jeho následující kapitola s názvem „*Analýza doprovodu části z Haydnova oratoria Stvoření*“. Ta popisuje jeho ztvárnění a úpravu úvodní části. Sor zde na několika různých příkladech popisuje jeho praktické zacházení s harmonií, tvoření doprovodu a celkové úpravy tohoto orchestrálního díla pro kytaru.

3.3.7 Prstoklad s použitím prsteníčku

Pro některé hraní souzvuků více strun nestačí pouze palec a dva prsty. Je proto potřeba použít prsteníček, který se značí číslem čtyři. Z postavení vyplývá, že tento prst hraje nejvyšší hlasy, tím je ve skladbě většinou i nejdůležitější. Nicméně prsteníček je oproti třem používaným nejslabší a zároveň menší než prostředníček. Sor proto celé zápěstí zaoblí směrem k tělu tak, aby prsteníček mohl pohodlně dosáhnout na strunu. Pokud však není vrchní hlas doprovázen dvěma dalšími a basem, je dobré se prsteníčku vyvarovat a použít pouze palec a první dva prsty. Postavení ruky s použitím prsteníčku Sor řeší opačně než většina kytaristů. Pro středobod ruky používá prostředníček a podle něj následně nastavuje pozici celé ruky. Díky tomu mají všechny ostatní prsty ke struně stejně daleko.⁴⁷

47 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

3.3.8 Závěr

V této kapitole Sor shrnul všechny své myšlenky ideálního kytaristy do dvanácti následujících bodů. Vždy by se měla u jednotlivých muzikantů upřednostňovat hudebnost před dovedností. Každý hudebník by od sebe měl vyžadovat více dovednosti než síly. Měl by šetrně zacházet s barré hmaty a přesuny po hmatníku. Prstoklad rukou je dobré vnímat jako jistý druh umění, ne pouze bezmyšlenkovité skládání a hledání prstů na hmatníku. Nikdy by také kytarista neměl okázale projevoval složitost ve hraní a příliš zaměstnávat slabé prsty.

Měl by se vyvarovat častým chybám, například držet tóny v levé ruce pouze tak dlouho, dokud to vyžaduje předepsaná nota. Hra bude poté daleko čistější a jasnější. Je dobré vyvarovat se pohybům prstů levé ruky do stran. Všechny prsty by měly udržovat paralelní úhel nad strunami a neměly by za žádných okolností vybočovat. Pokud je na jednom kraji hmatníku poslední čtvrtý prst levé ruky, na druhý by měl být usazen ne první, ale nejdelší prst. Když hráč nalezne nepříjemnou pozici, kdy má hrát slabý prst, nahradí ho silnějším. Pokud kytarista potřebuje prsty levé ruky umístit do pozice paralelní vůči pražci a ne struně, v pohybu musí být vždy loket. A posledním pravidlem je, že by si hudebník měl udržet své argumenty při hudebním rozhodování.⁴⁸

48 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832

4. Srovnání metod Dionisia Aguada a Fernanda Sora

4.1. Obecné informace a rozdíly

Primárně se budu věnovat srovnání metod obou skladatelů, které jsem v předchozích kapitolách představil.

Již prvního rozdílného znaku si lze všimnout, pokud porovnáme rok vydání obou učebnic. Aguado vydává svou poslední nejrozsáhlejší učebnici roku 1843. Sor již roku 1830. Pro diplomovou práci byly vybrány anglické překlady obou učebnic, jelikož originální verze jsou psány v případě Aguada ve španělštině a u Sora ve francouzštině. Aguadova metoda je na počet stran rozsáhlejší. Obě učebnice také kromě teoretického základu a obecných pravidel obsahují praktické části plné technických cvičení a etud. Aguadova učebnice je členitější, obsahuje pět částí, zatímco Sorova učebnice pouze tři. Při bližším pohledu na obsah obou učebnic lze spatřit, že Sorova kniha obsahuje také méně kapitol než Aguadova. Obě pojednávají o podobných problémech, hlavní odlišnost je však taková, že Aguadovy kapitoly jsou více členěny a dle mého názoru lépe metodicky rozděleny.

4.2 Nástroj

Nástroje z doby Aguada a Sora od francouzských a vídeňských kytarářů se zásadně odlišovaly od dnešní podoby moderního nástroje. Hlavní rozdíly byly ve stylu hry, odporu strun, délku tónu, barevnost a celkové vybalancování.⁴⁹

Jako první bych srovnal pohled Aguada a Sora na koncept nástroje a jeho slabé a silné stránky. Dále jeho stavbu, výběr strun a jak kytaru naladit. Vnímání těchto věcí je u obou autorů naprosto rozdílné. Aguado popisuje hlavní charakteristiky nástroje, jeho slabiny jako například slabší zvuk, krátkost strun oproti jiným nástrojům, či způsob hry. Jmenuje také jeho přednosti, a to proč si myslí, že je kytara nástrojem, který dokáže v malém měřítku napodobit orchestr. Sor však toto téma chápe naprosto odlišně. Věnuje se přímo stavbě nástroje a koncepci, složení a popisu jednotlivých částí. Naprosto tak vynechává obecné pojednávání o kytaře.

49 Verret L., Makoto T., Mackillop R.: *Early Romantic Guitar Period Technique*, 2003

Dále Aguado navazuje s kapitolou o přirozenosti nástroje, ve které se snaží vysvětlit zvukovou barevnost nástroje a to, jak jí na nástroji docílit. Uvádí to na příkladu jednoho tónu zahráného v různých polohách a na jeho rozdíl v zabarvení. Prvně hovoří o použití nehtů. Sor se o tomto tématu nezmiňuje.

Části nástroje popisují v učebnicích oba. Jak jsem se již výše zmínil, Sor spojil svou úvodní kapitolu přímo s popisem částí nástroje. Věnuje se tomuto tématu ale především z pohledu konstrukčního. Například, jak by měla být silná deska nástroje, z jakého druhu dřeva by měla být vyrobena a další. Následně se zmiňuje o výztuhách uvnitř nástroje v souvislosti s kobylkou a vahou strun na vrchní desku. To například u Aguada nelze dohledat.

Dalším tématem v učebnici Fernanda Sora je popis a funkčnost krku kytary s přihlédnutím k jeho časté problematice ohýbání, jeho úhlu prohnutí a také vzdálenosti strun od hmatníku. Poslední jmenovanou částí je hlavice kytary a Sorův odborný názor na její sklon vůči krku. Dále seznamuje čtenáře s vlastními zkušenostmi s výrobcí nástrojů a vyjmenovává několik, podle jeho názoru nejvýznamnějších, kytarářů své doby. Na závěr doporučuje několik rad kytaristům, co se týče obecné znělosti nástroje, jakých chyb se vyvarovat, nebo na co si při základní zkoušce nástroje dát pozor. Aguado k této kapitole přistupuje spíše metodicky. V jednotlivých kapitolách seznamuje čtenáře teoreticky s popisem jednotlivých částí. Začíná u těla kytary, které rozděluje na vrchní desku s ozvučným otvorem. Dále jmenuje kobylku, luby a zadní ozvučnou desku. Naproti tomu Sor poslední dvě části nezmiňuje.

V další části Aguado popisuje krk a jiné části s ním spojené. Kromě něj je to hlavice s otvory pro ladící mechaniky. Zde jako příklad uvádí také různé materiály, ze kterých jsou vyrobeny. Dalšími popsány částmi jsou nultý pražec, ve kterém je šest vrubů, do kterých jsou umístěné jednotlivé struny a samotný krk. Ten je pak rozdělen na devatenáct políček kovovými nebo střeovými pražci. Dále popisuje natažení strun od kobylky přes nultý pražec až k ladícím kolíkům, význam slova hmatník a notační rozsah. Na závěr jeho popis směřuje k historickým faktům o ostrunění nástroje a počtu strun. Na rozdíl od Sora se jeho kapitola zaměřuje více na teoretickou strukturu a důsledné popsání všech částí. V tomto směru je Sor obecnější, praktičtější a témata jeho kapitoly se věnují spíše konstrukční stránce nástroje.

4.3 Pozice a posed u nástroje

Pochopení tohoto tématu je opět u obou kytaristů velice rozdílné. Aguado tuto kapitolu věnuje čistě na jeho vynálezu, který se nazývá „Tripod“. Sor naopak hledá pro posed u kytary srovnání u jiných nástrojů, například u klavíru. Následně popisuje způsoby a řešení svých metod. Aguadův Tripod lze považovat v souvislosti sezení a stání u nástroje za revoluční. Do této doby bylo zvykem mít kytaru opřenou o tělo hráče. Po aplikaci této pomůcky se však určité věci mění. Díky němu totiž kytarista může u nástroje sedět tak, aby se ho kromě rukou, které ho ovládají, vůbec nedotýkal. Veškeré vibrace nástroje můžou zaznít bez tlumení a jeho zvukovost je tak mnohem lepší. Aguado ve své knize uvádí několik důvodů, proč právě při posedu u kytary využívat Tripod. Mezi ně patří především jeho postavení. Všechna energie hráče se soustředí do prstů a hry, ne do úprav umístění nástroje. Hra také vizuálně vypadá pro diváka snadněji a lehčeji. Aplikace Tripodu pak probíhá tak, že po jeho sestavení je do něj kytara na dvou šroubech upevněna. Následně probíhá proces nastavování jednotlivých částí a poté zafixování správné polohy. Tu Aguado doporučuje tak, aby krk kytary byl ve sklonu zhruba 25 stupňů. Horní polovina nástroje by měla být lehce naklopena směrem k hráči. Neměl by se žádnou jinou částí těla kromě svých rukou dotýkat nástroje.

Výsledný posed má podle Aguada dvě pravidla. Krk nástroje by měl být více vychýlen do levé strany tak, aby ruka pohodlně dosáhla na všechny pražce a jeho úhel by měl být takový, aby hráč viděl na všechny políčka nástroje. Na konci svého pojednání je zajímavé, že se také zmiňuje o variantě posedu, kdy je kytara na těle hráče. Podle jeho teorie se ale umístění kytary liší na základě pohlaví interpreta. Pokud je to muž, měl by mít kytaru na levém stehně, pokud žena, tak na pravém.

Sor ve svých metodách Tripod vůbec nepoužívá. Vychází z pozice hráčů u jiných nástrojů, především z klavíru. Jejich posed při hře vychází z toho, že jsou uprostřed linie klaviatury. To se snažil přenést na kytaru a tento střed našel ve 12. políčku na hmatníku. Pro úplný posed u kytary využívá dvou způsobů. Prvním z nich je využití již známé techniky umístění spodní části kytary na levé stehno a pravým stehnem její zapření. Při druhém způsobu využívá rohu stolu místo stehna. Stůl je umístěn naproti 12. pražci kytary. Sám upřednostňoval druhou variantu, protože díky ní má kytarista v levé ruce větší svobodu.

V jistém slova smyslu mají oba ve svém posedu stejné znaky, a to je použití jiné pomůcky než svého těla. Aguado při svém posedu doporučuje používat pouze ruce a Tripod. Nezapojuje tak do hry jiné části těla. Sor při své hře také používá jinou pomůcku, ale kombinuje ji s dalšími částmi svého těla. Oba se navíc často kromě své ustálené metody snažili experimentovat s různými jinými druhy posedu u nástroje.⁵⁰

4.4 Podmínky pro správnou hru a výběr kvalitního nástroje

Na toto téma informace poskytuje spíše Aguado. Nejdříve se věnuje obecnému pojednání o tvoření tónu na kytáře, volnosti rukou a celkovému pohybu při tvoření zvuku. V pravé ruce by měl kytarista hrát bříšky, jistou silou a pouze zápěstím. Prsty levé ruky by měly být kolmo ke krku kytary a jednotlivé prsty by měly být na sobě nezávislé po celé délce hmatníku.

Podmínek pro výběr správného a kvalitního nástroje uvádí Aguado hned několik. První z nich je, že by tón kvalitního nástroje měl co nejdéle znít. V tom s ním Sor naprosto souhlasí a ve svém popisu konstrukce tento názor velmi důrazně vyzdvihuje. Aguado doporučuje nástroj, který by měl být zvukově vyrovnaný. Poté popisuje šířku lubů, rozdělení a části kobyly a napnutí strun. Velký důraz dává na úhel strun vůči kobyly. Popisuje jeho optimální sklon tak, aby se docílilo nejvyšší možné rezonance nástroje.

⁵⁰ Shearer A.: *Holding and Positioning the Guitar*, 2021

Sor ve své kapitole o kvalitě tónu uvádí, že každá kytara vyžaduje jiné ostrunění, a to podle své velikosti. To mu potvrdil i tehdejší výrobce nástrojů Manuel Martinez z Malagy. Aguado v závěru popisuje vzdálenost první a šesté struny od hran hmatníku, také se věnuje použití různých ladících mechanik a jejich typům. Řešení těchto specifických částí a problémů u Sora nenajdeme.

4.5 Podmínky pro hráče a prostředí, kde hraje

K této kapitole se opět nejvíce vyjadřuje Aguado. Naopak Sor o této problematice ve své knize nepíše. Aguado nejprve popisuje zvukové nevýhody nástroje a akusticky ideální prostor pro hru na klasickou kytaru, vzdálenost od publika a dále zvolení a použití různých strun.

Nástroj by měl být správně seřízen tak, aby struny nebyly moc vysoko nad hmatníkem a nebyly tak na stisk moc tvrdé. Pozice nástroje by měla být co nejvíce přirozená. Úhel nástroje by se měl při výsledné hře ustálit na 20–25 stupních. Následuje krátké pojednání o výhodách vlastnění dvou nástrojů. Jeden by podle Aguada měl být pro nácvik s větším odporem strun, druhý poté měkčí pro koncertní hraní.

4.6 Význam některých kytarových zkratk, ladění kytary a výběr strun

Toto téma je opět zpracováno především v Aguadově metodě. Podle něj existuje několik pojmů a zkratk, které klasický kytarista potřebuje velice dobře znát. Tyto pojmy dělíme pro pravou a levou ruku. Pro pravou jsou to například brnknutí, *RH* – *right hand* – pravá ruka a názvy jednotlivých prstů – *p*, *i*, *m*, *a*. Pro levou ruku jsou to například *pohyb nahoru a dolů*. To znamená pohyb po hmatníku směrem od nultého pražce ke kobylce. S tím souvisí i názvy *nahoře a dole* na hmatníku. Dále je to jako v případě pravé ruky označení *LH* – *left hand* – levá ruka. Pro obě ruce pak používáme označení *Prstoklad*. To znamená volbu pořadí jednotlivých prstů a jejich označení.

Dále Aguado popisuje ladění nástroje. Je zajímavé, že k tomuto tématu se Sor nijak nevyjadřuje. Patrně ve své knize počítá s tím, že hráč již nástroj naladit umí, nebo ho má naladěn. Aguado zmiňuje, že pokud kytara nemá mechanické ladící kolíky, ale pouze dřevěné, je potřeba dodat levé ruce větší stabilitu při otáčení mechanik. To vytvoříme přiložením pravé ruky na nultý pražec, funguje tak proto jako opora. Nejdříve je potřeba seřadit jednu strunu do určitého tónu. Pro tuto potřebu Aguado volí poslední strunu, kterou po naladění zmáčkne v pátém políčku a podle tohoto tónu následně naladí pátou strunu. Tímto způsobem pokračuje na dalších strunách. Jedinou výjimku tvoří třetí a druhá struna. Jelikož jako prázdné struny svírají jiný interval než kvartu a kvintu, musí hráč pro naladění těchto dvou strun zmáčknout třetí strunu ve čtvrtém, nikoli pátém políčku.

Někdy se pro ladění ve standardním klíči také používá ladička. Ta se rozezná o tvrdý předmět a následně po přiložení na kobylku nástroje se podle ní naladí pátá struna. Dále se již postupuje podle návodu uvedeného výše.

Po naladění nástroje doporučuje nezapomenout ještě na jeden krok, a tím je kontrola. Tu bychom podle Aguada měli provést skrze hraní oktáv. Tento postup provádí Aguado na jednotlivých stejných tónech na různých strunách. Díky zaznění oktávy následně pozná, jaká ze dvou hraných strun je rozladěná a která naladěná. Na závěr této kapitoly poskytuje Aguado návod pro výběr a poznání správných střevových strun. Touto problematikou se Sor opět ve své metodické knize nezabývá. Aguado na závěr uvádí několik rad, jak rozeznat kvalitní a nekvalitní střevové struny a jak je upravit pro to, aby na kytáře dobře ladily.

4.7 Pravá ruka

Oba autoři problematiku pravé ruky zpracovávají lehce rozdílně. Sor ji shrnuje v několika základních bodech. Prvním z nich je to, že po odvození od jiných nástrojů by mělo být postavení konečků prstů pravé ruky paralelně ke strunám. Pokud se však takto umístí palec a dva první prsty, při umístění dalšího prstu už ruka není v rovině. Pro použití dalšího prstu je tak nutné jeden z předchozích dvou ohnout. Palec jde v opačném směru proti prstům. Při své hře Sor využíval průchod palce přes více basových strun. Z toho pramení Sorův prstoklad, v němž používá většinou pouze palec a první dva prsty. Při této hře by se neměla hýbat celá ruka, ale pouze prsty. Palec by se měl přibližovat a oddalovat od prvního prstu.

Aguado ve své předchozí kapitole o podmínkách pro hráče uvádí různé typy úhozů pro pravou ruku. Rozděluje hru s nehty a bez nehtů. K tomuto tématu se ještě vrátím dále v jiné kapitole. Postavení ruky však chápe tak, že při hře bez nehtů by měly být prsty pravé ruky více zahnuté, při hraní s nehty mohou být více uvolněné. Uvádí také myšlenku toho, že malíček pravé ruky může zůstat ležet na vrchní desce nástroje a tvořit oporu při hře. Na konkrétních případech ale zmiňuje jeho výhody a nevýhody.

4.8 Levá ruka

Téma levé ruky je zpracováno u obou autorů se značnými rozdíly. Sor nejdříve pojednává o obecných problémech levé ruky a její základní charakteristiky. Aguado levou ruku nepopisuje obecně, ale zaměřuje se přímo na určité techniky a principy hry. Sor se od začátku snažil změnit chápání postavení levé ruky. Dříve postavení vycházelo z toho, že palec byl umístěn nejen přes zadní část krku, ale zasahoval také do přední části hmatníku. Tak byla pro hru využívána pouze půlka ruky. Prsty byly proto kolmo jen k první nebo druhé struně. K dosažení ostatních strun byla pak potřeba pozice ruky nebo lokte měnit.

Tento problém chtěl Sor změnit, proto snížil pozici palce a vyrovnal tak základní postavení. Navíc byly v tehdejší době krky kytar konstruovány z měkčího dřeva, a tak bylo velice časté, že se kvůli nesprávné pozici levé ruky krk s hmatníkem lehce prohýbaly. Naproti palci by se podle Sora měl v přirozené pozici ruky nacházet druhý prst. K hraní barré se využívá toho, že palec je níže než prst, který hraje barré tak, aby se rozložila celková síla.

Aguado na druhou stranu ve své učebnici se základním postavením palce a celé levé ruky počítá. Palec by se měl umístit uprostřed zadní části krku, kde funguje především jako opora. Prsty, pokud nehrají, by se do postavení ruky neměly zapojovat.

Ke kapitole o levé ruce se v kontextu Sorovi učebnice vztahuje ještě další kapitola, a tou je problematika lokte levé ruky. Sor pro toto téma z důvodu jeho důležitosti vyhradil samostatnou kapitolu. Podle jeho názoru má právě pozice lokte vliv na postavení a tlak prstů levé ruky. Loket by měl být v takovém úhlu k hmatníku, aby prsty levé ruky byly kolmo. To platí i při hře barré přes více strun. Podle různé obtížnosti hmatů lze pozici lokte upravovat. To jak směrem k hráči, tak od něj. Na závěr uvádí, že celý tento proces by měl být pod drobnohledem pedagoga.

4.9 Rozvibrování strun, kvalita tónu, různé druhy zvuku a imitace různých nástrojů

Tato témata jsou si v některých ohledech v obou knihách velmi podobná. K rozvibrování strun jsou podle Sora možné dvě techniky. Obě vychází z tvaru prstů při samotném brknutí struny. První z nich je tvar prstů připomínající hák. Prsty jsou velice zaoblené a při brknutí struny jdou směrem nahoru do dlaně. Následné vibrační reakce struny jsou však nepravidelné a v místech u otvoru, kde končí hmatník, do něj naráží. Proto zvuk není při silnějším brknutí moc hezký. Druhým způsobem je opak, kdy jsou prsty skoro narovnané. Po brknutí struny vibrace reagují paralelně jak ve vztahu k ozvučné desce, tak k ostatním strunám. Jelikož ve druhém příkladu struna nenaráží o žádnou překážku, může být zvuk silnější a jasnější než v předchozím případě.

Aguado rozvibrování strun chápe dvěma způsoby. Oba jsou velmi podobné jako v případě Fernanda Sora. Druhý se však odlišuje tím, že při menším zahnutí prstů Aguado již používá bříško prstu v kombinaci s nehtem. Ne pouze samotný nehet. Tento způsob následně popisuje tak, že struna nasedá na část bříška blíže k palci, ihned poté nasedá na nehet a cestuje až do konce prstu, kde ho opustí. Tímto způsobem se rozvibruje struna do krásného, sladkého a melodického zvuku.

Kvalitu tónu oba autoři vnímají rozdílným způsobem. Mimo hru s nehty a bez nich ve svých knihách uvádí několik dalších různých aspektů, které při tvorbě tónu zohlednit. Sor svou úvahu začíná tím, že kvalitu tónu neovlivňují pouze hráčovy ruce a prsty, ale také jeho nástroj a použité struny. Ty by měly být ve specifickém ladění a měly by mít optimální délku pro rozměry daného nástroje.

Je také důležité, kde je struna hrána. Různá místa na kytáře dávají prstům různý odpor při hře. Sor toto místo ustálil optimálně v jedné desetině struny ve směru od kobylky. Pokud chce hráč jemnější zvuk, měl by prsty posunout do jedné osminy délky strun. Pro ostrý a silný zvuk je dobré prst posunout až ke kobylce.

Sor sám uvádí, že se spíše než na kvantitu zvuku, soustředí na jeho kvalitu. Hru s nehty příliš nevyhledával. Dokonce uvádí, že nezná kytaristu, kterému by hra s nehty byla prospěšná. Popisuje ji tak, že kytarista při použití nehtů nemůže dosáhnout takové bohatosti zvuku jako bez nich. Své hraní bez nehtů srovnával s hraním Aguada, který používal při hře nehty na všech prstech. Přiznává, že Aguadova technika hry byla díky použití nehtů daleko hbitější.

Také odkazuje na to, že se v období Aguada a Sora od kytary očekávala větší virtuozita a hbitost hráčů. To vše ale na úkor hudebnosti. Sor popisuje i to, že kytaristé neposlouchali hudbu jiných nástrojů a nerozšiřovali si tak hudební znalosti. Do této skupiny započítává i samotného Aguada. Ten, jak ho sám Sor popisuje, na něj zprvu působil pouze jako technický hráč, a to především z důvodu jeho pedagogického vedení.

Poté co se Aguado osamostatnil, se podle Sora jeho hudební vkus změnil a začal tak hrát více hudebně než technicky. V tomto období se také společně seznámili a začali si vyměňovat názory. Sor si však z úcty k Aguadovi nemohl dovolit mu všechny své názory a připomínky k jeho hře říct napřímo. Je zajímavé, že Aguado nebyl v některých skladbách Sora schopen docílit stejného zvuku a barevnosti jako autor. Sor mu proto doporučil experimentovat s hrou bez nehtu na jednom ze svých prstů. Aguado to během několika let zkoušel a později, když se znovu společně setkali uznal, že pokud by se znovu začínal učit na kytaru, hrál by již na všech prstech bez nehtů.

Aguadova teorie o zapojení nehtů při hře je velmi odlišná od Sorovy. Od začátku byl veden svým učitelem, aby s nehty hrál. Z jeho knihy proto vyplývají argumenty, proč nehty použít. Hlavním je podle něj široká bohatost zvuků a barev. Sor však na tomto příkladu tvrdí naprostý opak. Sám je používal na všech prstech. Výjimku tvořil palec, na kterém od jejich setkání přestal Aguado nehet používat. Nehty by podle jeho názoru neměly být velmi dlouhé, ani moc krátké. Měly by umožnit snadný průchod skrze struny. Jejich tvar by měl být oválný s menším podílem nehtu ze strany, kde na strunu nasedají. S dobře upravenými nehty je hlavně hra pasáží a různých rychlých skupinek not hbitější a rychlejší. To popisuje při poslechu Aguada i samotný Sor.

Hra bez nehtů byla standartní technika hry na klasickou kytaru až do doby Andrése Segovii. Od jeho období se tvorbě zvuku s nehty začala věnovat větší pozornost. Z výše dostupných informací je jasné, že hru s nehty začal používat již dávno před Segoviou právě Aguado.⁵¹

⁵¹ Garrick J.: *The Intimate Virtuoso: The Guitar, The Rhetoric of Transformation, and Issues of Spectacle in Music by Fernando For, Johann K. Mertz, and Giulio Regondi*, 2014 s. 25

Nejde také s určitostí říct, zda Aguado nebo Sor využívali hru dopadem. Aguado ve své teorii hry tercií a sext tuto techniku do jisté míry představuje. Vysvětluje to tak, že jeden prst po odehrání intervalu na dvou strunách spočine na další struně. U Sora tato technika možná není, jelikož při své hře dbal na postavení prstů kolmo ke struně.⁵² Nejde však s jistotou říct, jestli je dnešní podoba dopadového úhozu stejná v takové podobě, jak jí chápali oba autoři.⁵³

Dalším tématem, které Sor a Aguado v oblasti kvality zvuku řeší, jsou tlumené zvuky. Sor tyto druhy tónů moc nepoužívá. Popisuje to i tak, že se vždy spíše snažil přijít na to, jak kytarový tón zesílit, než aby se zabýval jeho snižováním. Pro všechny druhy tlumení, například i u hry staccata, používá Sor výhradně levou ruku.

Aguado se tuto kapitolu snaží rozvést více, a kromě levé ruky popisuje tlumení strun také dalšími způsoby. První způsob je stejný u obou autorů, a to je ztlumení tónu zvednutím prstu levé ruky po zahrání tónu. Další způsoby již však uvádí pouze Aguado. Jsou jimi vystřídání tónu v levé ruce tónem následujícím a další utlumení struny prstem pravé ruky. Časté je také znění ostatních strun do již hraných tónů. Každý žák by proto podle Aguada měl cvičit tak, aby dokázal nežádoucí tóny v různé síle eliminovat.

Do této kapitoly bych rád dále zahrnul efekty a bohatost zvuků na kytáře. Tomuto tématu se věnuje více Aguado, v Sorově knize stejné nebo podobné myšlenky nenajdeme. Prvním z nich bude technika zvuků „campanellas“. Druhým důležitým elementem v bohatosti zvuků je určitě poznání a využití stejných tónů na jiných strunách. Pro tyto tóny Aguado vymyslel speciální pojmenování „equisonos“. Ty jsou kromě bohatosti zvuků užitečné i pro ladění nástroje. Kromě ladící funkce jsou díky své různé barevnosti nedílnou součástí bohatosti kytarových tónů.

⁵² Lukas Roos. G. *The development of right hand guitar technique with reference to sound production* 2009. s 32

⁵³ Poore T.: *Did Sor and Aguado Use Rest Stroke?*, 2004

Aguado ale představuje také další efekty. Týkají se představivosti smyčcových nástrojů podle různé tloušťky strun. První nebo kombinace první a druhé struny si podle Aguada můžeme představit jako zvuk houslí, další dvě nebo tři struny jako zvuk violy a poslední dvě struny jako violoncello.

Bohatost tónů podle Aguada také spočívá v různé kvalitě zvuku na jiných částech jedné struny. Důležitou roli zde hraje zapojení hry s nehty a bez nich. Aguado uvádí příklad, že bude velice rozdílný zvuk, pokud hráč zahraje basové struny u kobylky, nebo nad hmatníkem a jestli při tom použije nehty nebo ne.

Pro výslednou variabilitu zvuků může hráč využít tři různé druhy zvuků. Zvuky pouze bez použití nehtů, nehty v kombinaci s bříškem, nebo také nehet samotný. Při první možnosti je zvuk velice barevný, avšak s malou hlasitostí. Při použití bříška s nehem je zvuk více zesílený. Při použití pouze nehtů je výsledný zvuk slabý, avšak výrazně zabarvený. Tyto zvukové možnosti oba autoři zpracovali při použití imitace různých nástrojů.

Aguado i Sor chápají imitace různých nástrojů rozdílným způsobem. Hlavní je v počtu a různorodosti nástrojů. Aguado mezi nástroje, které lze na kytaru imitovat, řadí bicí, trubku a harfu. Sor trubku, hoboj a harfu. Efekt imitace bicích nástrojů je vytvořena hrou rychlých akordů u kobylky kytary, a to buď palcem nebo prostředníčkem pravé ruky. Pokud chce hráč vytvořit imitaci bubnu s hlubokým tónem, udeří společně ukazováčkem a prostředníčkem pravé ruky opět do kobylky nástroje.

Efektů trubky se docílí změnou pozice prstů levé ruky mezi pražci. Tím se změní délka vibrací a výsledný tón bude kratší a ostřejší. Tuto imitaci autoři popisují naprosto stejně. Sor pouze přidává to, že pravá ruka by pro vyjádření ostré barvy zvuku měla hrát co nejbližší kobylce. Sor dále sám připojuje ještě radu toho, jak vytvořit efekt imitace hoboje. Ten je do jisté míry podobný imitaci trubky. Jediný rozdíl je však v technice vytvoření zvuku. Pro imitaci hoboje nastává podle Sora jediná možnost, kdy do hry zapojit hru s nehty.

Dále popisuje, že harmonické zvuky (flažolety) mu evokují imitaci flétny. Jediný problém vidí v tom, že flétna nemá takový rozsah jako harmonické tóny vytvořené na kytáře. Pro napodobení jednoho nástroje druhým je pro Sora důležité a potřebné, aby byly ve stejné výšce.

Posledním imitovaným nástrojem je pro oba harfa. Aguado je názoru toho, že pravá ruka by se měla posunout až nad poslední políčka hmatníku. Měla by být natočena směrem k hráči. Levá ruka se přesune do vyšších poloh. Díky přiblížení obou rukou se poměr hrané struny krátí a díky natočení pravé ruky je podle Aguada výsledný tón měkčí a jemnější, připomínající tak zvuk harfy.

Sor v imitaci harfy s Aguadem souhlasí. Ve své knize to popisuje tak, že jednotlivé tóny akordu by měly být hrány rychle a žádné z nich by se neměly tlumit. Souhlasí také s pozicí levé ruky a na závěr tohoto tématu uvádí, že by se tyto efekty ve skladbách a hře neměly objevovat příliš často.

4.10 Techniky pravé ruky

Oba autoři mají rozdílné pojetí některých technik pravé ruky. Aguado se zaměřuje především na palec pravé ruky, na pozici prstů při tvorbě akordů a na techniku zvanou arpeggio. Sor tyto metody shrnuje a věnuje se především praktickému použití prstů a prstokladu pravé ruky.

Technika hry palce pravé ruky je podle Aguada první věc, která by se měla začít řešit po usazení žáka za nástroj. Podle palce se totiž odvíjí postavení celé ruky. Jako první cvičení doporučuje hru palcem přes tři basové struny. Při tom klade důraz na kloub palce, aby se při výsledném brnknutí hýbal pouze palec samotný. Po ohnutí kloubu by měla na struně ležet co největší plocha bříška. Palec by měl být nad ukazováčkem a společně by měly vytvořit kříž tak, aby se nikdy při úhozu nesetkaly společně.

Tvorbu akordů v pravé ruce popisuje Aguado na použití tří prstů – palec, ukazováček a prostředníček. Důležité je, aby pohyb vycházel u všech prstů z posledního kloubu a byl tak eliminován pohyb celé ruky. S tím souvisí také rozeznání jednotlivých hlasů a názvy prstů po zapsání do not. Hlasy se většinou rozdělují podle směru nožiček not. Pokud nožičky směřují dolů, jedná se o basovou linku a hraje se palcem. Noty s nožičkou nahoru představují melodickou linku a měly by být hrány ostatními prsty.

Hra arpeggio vychází z hraní akordu každého jednotlivého tónu za sebou. Může být buď stoupající, hrané od basu, anebo klesající, hrané od ukazováčku. Ve srovnání s Aguadem Sor příliš metodicky nerozděluje jednotlivé segmenty pravé ruky. Spíše se je snaží chápat více jako celek. Na zapojení palce s hrou přes více strun se s Aguadem shoduje. Neuvádí však jako Aguado pozici palce vůči ostatním prstům, ale celé ruky. Dále doporučuje při hře rychlých běhů spíše využívat palec a ukazováček. Jako hlavní důvod uvádí pohyb buď pravé, anebo levé části ruky.

Při hře akordů se opět teorie obou kytaristů až na pár výjimek shoduje. Prvním rozdílem je v Sorovo knize detailnější zpracování základních pozic prstů. Konkrétně jejich rozdělení popisuje tak, že prostředníček by měl ležet na první struně, ukazováček na druhé a palec by měl ovládat ostatní struny nástroje. Pokud je potřeba hrát tóny dále od sebe, řeší to Sor oddálením ukazováčku a prostředníčku. Tím vzniká celkové nadzvednutí pravé části ruky. To samé platí při hře čtyřhlasu, do kterého výjimečně zapojuje i prsteníček.

Pokud nastane situace, že v prostředním hlase v akordu je potřeba hrát více not na více strunách, řeší především Sor to, kde se nachází hudební akcent a z toho určuje, jaký prst bude hrát. Pro prstoklad čtyřhlasu používá Sor kromě palce a prvních dvou prstů ještě také prsteníček. Z postavení ruky však uvádí, že prsteníček hraje vrchní a ve většině případů i nejdůležitější melodickou linku. Oproti ostatním prstům ho označuje za slabý, a proto doporučuje mírné natočení zápěstí směrem k hráči. I přesto doporučuje využívat především první tři prsty. Na závěr své kapitoly uvádí, že na rozdíl od Aguada dovoluje občasné použití opření malíčku na vrchní desku z důvodu větší stability ruky právě při hře vícehlasu nebo rychlých běhů.

4.11 Techniky levé ruky

V této kapitole se zaměřím na různé druhy technik levé ruky a jejich srovnání. Aguado opět téma rozděluje do drobnějších problematických částí. Především popisuje způsob mačkání prstů levé ruky, přispění levé ruky k plnému tónu, půltóny v levé ruce, čtení a hra dvou hudebních linií, vibrato a zvuky bez použití pravé ruky. Sor se v tomto tématu zabývá hlavně znalostí hmatníku a prstoklady po celé délce struny, tercie, sexty a prstokladem levé ruky v kontextu melodie. Aguado tvrdí to, že při mačkání strun v levé ruce je potřeba, aby byl žák seznámen s chromatickou stupnicí.

Při pokládání prstů je podle něj důležité, aby prsty byly co nejbližší a kolmo k hmatníku. Jejich umístění by mělo být na konci každého políčka před následujícím pražcem. Pro představu Aguado uvádí, že ruka kytaristy by měla fungovat jako ruka pianisty. K mačkání prstů se také váže jejich přispění ke zlepšení kytarového tónu.

Pro zlepšení zvuků v levé ruce doporučuje důkladně cvičit dva pohyby. Prvním z nich je tlak prstů do políček a druhým opačný tlak palce proti prstům. Podle jeho názoru je lepší, pokud je použito více síly v mačkání prstů než samotného palce. Ten totiž při zvýšené síle blokuje množství vibrací krku nástroje, a proto je zvuk slabší než s použitím menší síly.

Aguado se dále věnuje problematice půltónů a celých tónů. Na kytaře je vzdálenost dvou sousedních políček vyjádřením půltónu. Vzdálenost s jedním vynechaným pak tvoří celý tón. Nedoporučuje se při hře dívat na hmatník. Po zdokonalení mačkání a hraní souvislé hudební linie Aguado uvádí další techniku levé ruky. Tou je čtení a hra dvou hudebních linií. V principu se jedná o doplnění akordické hry pravé ruky mačkáním akordů a vícehlasu rukou levou. K této problematice doporučuje pečlivé čtení a rozdělení jednotlivých hlasů prstokladem tak, aby byly dodrženy různé rytmické hodnoty. Druhé doporučení se týká zvedání prstů levé ruky přesně podle délky zapsaných not. Na držení not v jednom hlase nezávisle na hlase jiném klade Aguado velký důraz, a dokonce to popisuje slovy, že po zvládnutí této techniky se pozná výjimečnost kytarového hráče.

Sor se ve své učebnici na rozdíl od Sora nespécifikuje na techniku vibrata, a to i přesto, že je pro kytaristy velmi důležitá. Aguado ano, ale popisuje ho jako prodloužení daného tónu. Provádí se po zaznění tónu lehkým pohybem levé ruky v políčku z jedné strany na druhou. Aguado ve své kapitole udává pokyn pro začátek vibratového pohybu ihned po zaznění tónu tak, aby tón nepřišel o svou sílu a vibrace.

Pohyby ruky popisuje jako nevýrazné a vycházející pouze ze zápěstí. Pro nácvik někteří hráči praktikují i hru bez palce levé ruky. To však Aguado nedoporučuje. Nejlepší zvuk má vibrato na basových strunách. V tomto případě je vhodné hrát spíše u kobylky. Pro vibrato na vyšších strunách pak opačně, u otvoru. Závěrem této kapitoly Aguado uvádí, že vibrato by mělo být primárně použito na nejdelších notách ve skladbě.

Tímto se Aguado dostává k poslední technice pro levou ruku. Jedná se o techniku hry tónů pouze levou rukou, kdy vychází ze hry legat. Podle Aguada ji lze vytvořit tak, že jedním prstem se drží tón v určitém políčku a bez použití pravé ruky se udeří do sousedního nebo jiného políčka na stejné struně jiným prstem levé ruky. Aguado k nácviku připomíná, že prsty musejí být co nejvíce kolmo k hmatníku.

Sor svou kapitolu začíná pojednáním o orientaci na hmatníku. Stejně jako Aguado zde popisuje rozdělení hmatníku do políček a následné hraní půltónu a tónů. V této teorii se oba jasně shodují. Jediným rozdílem je to, že Sor při nácviku půltónů a tónů používá diatonickou místo chromatické stupnice. Sor dále udává, že skutečná znalost diatonických stupnic ve všech klíčích je základem k většině hudebních znalostí a pochopení harmonie.

Následně se věnuje znalosti všech tónů na hmatníku. V tomto ohledu se jeho rady týkají především znalostí stejných not na nižších strunách a jejich vztah k určité tónině. To popisuje jako nejideálnější způsob naučení a pojmenování všech tónů na kytáře. Na rozdíl od Aguada tak zařazuje všechny tóny do vztahu se stupnicemi a nechápe je pouze jako izolované noty.

Problematikou, kterou pokračuje, představuje téma prstokladu v kontextu melodie. V této souvislosti si lze povšimnout hlavní rozdílnosti obou autorů. Aguado se více soustředí a chápe levou ruku polyfonně, věnuje se spíše než prstokladu melodie akordické hře a vícehlasu. Zatímco Sor téma chápe naprosto obráceně a hlavní problém vidí právě v rozložení pořadí a hry prstů v melodických pasážích.

Začíná rozdělením melodie na dva typy. První z nich jsou rychlé melodické běhy, tím druhým je pomalá melodická linie. V rychlých pasážích by se podle Sora měl hráč snažit hrát delší hodnoty svižněji a snažit se je neakcentovat. V dlouhých melodických úsecích by je naopak měl vyhledávat. Zde souhlasně navazuje na Aguada a doporučuje na dlouhých notách používat vibrato. S tím souvisí také častá výměna poloh pro různorodost a barevnost stejných tónů. Sor je však toho názoru, že čím výše tón hrajeme, tím méně zvukově a vibračně výrazný je.

Dále doporučuje prstoklad melodie využívat výhradně na první a druhé struně. Závěrem kapitoly o technikách levé ruky detailně popisuje hru tercií a sext a jejich význam.

U kapitoly tercií popisuje intervaly mezi strunami, jejich tvoření a druhy. Dále jejich vztahy k diatonickým stupnicím, tvoření na různých stupních a jejich prstoklad na kytáře. V další kapitole popisuje podobné principy u sext. Jejich druhy, tvoření a obsazení přirozených půltónů v durové a mollové. Na závěr uvádí hlavní důvod rozboru těchto intervalů, a to je snadnější tvorba akordů a následná orientace na hmatníku. Zvláštní kapitolu pak tvoří aplikace tercií a sext v jednotlivých technických a metodických cvičení.

4.12 Techniky obou rukou

V následující kapitole bych se rád zaměřil na chápání a srovnání jednotlivých druhů technik pro obě ruce. Pro srovnání jsem z jejich učebnic vybral techniky, u kterých si myslím, že jsou pro Sora i Aguada při nácviu obou rukou stejně důležité. Oba autoři se v tomto tématu a jeho pochopení velmi odlišují. Aguado popisuje především techniky s názvy spojení ukazováčku a prostředníčku pravé ruky s levou, hraní a prstoklad v obou rukách, barré, legato, apoggiatura, dvojitá apoggiatura, jednoduchý mordent, dvojitý mordent, arrastre, trylky a flažolety.

Sor je v pojetí opět mírně skromnější. Popisuje prstoklady v obou rukou, flažolety a doprovody. Aguado chápe hlavní problematiku v koordinaci prstů levé a pravé ruky. Jelikož je kytara akordický nástroj, uvádí tuto problematiku na příkladu rozloženého akordu. Hráč je totiž zvyklý po každém zahrání tónu prst zvedat. Tomu by se však při hraní arpeggio akordů měl vyvarovat a nechat prsty levé ruky položené na hmatníku po celou dobu hry.

Pro trénink koordinace obou rukou je také důležitý nácvik síly mačkání prstů v kombinaci s brnkáním v pravé ruce. Podle Aguada je důležité, aby hráč trénoval mačkání prstů levé ruky od nejmenší možné síly a současně brnkal tón v pravé ruce. S postupným přidáváním síly zjistí, kdy se tón plně ozve. Jedině tak zajistí maximální výši energie, kterou musí vkládat do mačkání prstů. Stejně jako v jiných případech doporučuje mít prsty kolmo k hmatníku a pravou ruku a její palec v mírném oblouku.

K hraní akordů se Aguado ještě ve své kapitole vrací, a to ve spojení s přehledem označení prstů pravé a levé ruky. Nejprve rozděljuje akordické hraní pro jeho čtení a zápis. Pro odlišení basové a melodické linie se používá dvojí psaní nožiček not, a proto pokud nožičky směřují dolů, jedná se o basovou linku a interpret by ji měl hrát výhradně palcem. Noty s opačnou nožičkou jsou vyjádřením melodické linky a hrají je ostatní prsty.

Následuje jeho pojednání o značení prstů pravé a levé ruky. Pro pravou ruku jsou to písmena, pro levou ruku číslice. V levé ruce se neoznačuje palec, který je přiložen zezadu na krk a nezapojuje se tak do hry. Pro pravou ruku se nepoužívá označení malíčku, který se také, až na výjimky, aktivně nezapojuje do hry. Dále Aguado seznamuje čtenáře s technikou barré. Vysvětluje jeho význam, principy a tvoření prsty levé ruky.

Dále se zaměřuje na postupné seznamování žáka s pokročilejšími technikami. Mezi ně řadí techniky *legata* a technik vycházející z něj. Jednoduché a dvojité *appogiatury*, jednoduchý a dvojitý *mordent*, *arrastre* a *trylky*. U těchto technik popisuje jejich charakteristiku, složení, techniku provedení a význam pro tvoření. Posledním Aguadovým metodickým tématem pro techniku obou rukou je téma *flažoletů*, neboli harmonických tónů. Aguado je označuje jako nejjemnější tóny na kytáře. Dělí se na *flažolety přirozené* a *umělé*. Pro zahrání přirozených *flažoletů* existuje na kytáře několik poloh. Jedná se o 12., 7., 5. a 3. polohu. Aguado uvádí, že některé *flažolety* jsou zvukově silnější a některé slabší. Podle jeho názoru zní nejlépe *flažolety* ve vyšších polohách na basových strunách. *Flažolety* na vyšších strunách v nižších polohách zvukově tak výrazné nejsou. Druhým typem *flažoletů* jsou *flažolety umělé*. Ty fungují pro hru zbytku *políček* na kytáře. Následuje opět popis jejich provedení a význam pro kytarovou hru a barevnost.

Jak jsem již uvedl, Sor je v popisech různých technik pro obě ruce stručnější a většinu výše uvedených Aguadových technik v jeho metodě nelze najít. Při *prstokladu* obou rukou se chtěl Sor vyvarovat několika problémům. Tím hlavním je eliminace přílišného hraní čtvrtého prstu. Opět ho ve své kapitole uvádí jako nejslabší a nejméně pohyblivý článek ruky. K synchronizaci ruky, na rozdíl od Aguada, používá *diatonickou stupnici*. V obou rukách se snaží hrát dlouhé tóny, a to včetně rychlých *pasáží* a *melodií*. V nich velice často zapojuje *legata*, která, pokud *prstoklad* dovolí, napojuje na první hraný tón. Je názoru, že právě díky *legatům* dokáže více napodobit *virtuózní, lehkou*, a hlavně *vázanou hru houslí*.

Pro tyto postupy musel velice často upravovat *prstoklady* tak, aby se vyvaroval zbytečným *přesunům* v levé ruce. Pro pravou ruku Sor hlavně doporučuje ustálenou pozici vůči strunám. Důležité je natočení *zápěstí*, pozice *prstů* a vzdálenost od strun. Je zajímavé, že se na závěr pro více informací odkazuje na Aguadovo celkové zpracování této kapitoly.

V kapitole o flažoletech se Sorův pohled na toto téma v některých myšlenkách odlišuje. Prvním rozdílem je to, že Sor připodobňuje hru flažoletů k jednomu nástroji. Jedná se o indické Marimbo. Na rozdíl od Aguada nerozděluje ani nejmenuje techniku jejich provedení. V čem se oba autoři shodují, je jednotlivé rozdělení flažoletů podle znělosti. Sor to vysvětluje na myšlence toho, že čím více se na hmatníku blížíme k nultému pražci, tím hůře jsou jednotlivé flažolety slyšet.

Na závěr svého pojednání dodává rady, čeho se při hraní flažoletů vyvarovat. V nich se oba autoři shodují. Jako příklad lze uvést, kdy Sor popisuje, že by prst levé ruky neměl flažolet mačkat, nýbrž pouze strunu pod bříškem cítit. Nebo příklad, kdy je odehrán flažolet v pravé ruce, tak by prst levé ruky měl být okamžitě uvolněn mimo hmatník.

Posledním tématem v rámci technik obou rukou je pro Sora téma doprovodů. V Aguadově knize se žádná zmínka o tomto tématu nenachází. Sor se nejprve snaží popsat jeho charakteristické znaky. Jeho obsahem by podle něj měl být bas plus alespoň další dva harmonizující hlasy. Bas pro Sora znamená hudební akcent. Ostatní hlasy jsou na něm závislé a doporučuje je hrát rozloženě, nebo dohromady s ním. Dále Sor popisuje tvorbu hudebního akcentu a doprovody pro různé druhy taktů, kdy určuje, kde se akcent bude nacházet.

4.13 Další části učebnic, technická cvičení a etudy

V této kapitole bych rád stručně shrnul ostatní praktické a teoretické části obou učebnic. Aguadova metodická kniha obsahuje dalších pět částí. Dvě jsou zaměřeny na praktické cvičení a etudy. Další dvě doplňují ostatní teoretický materiál a posledním je Apendix. Sorova učebnice poskytuje tři další rozdílné části. První z nich je téma o doprovodech a týká se harmonizace septakordů a jejich využití při tvorbě doprovodů. Další část je zaměřena na teoretické pojednání a následné praktické zpracování úpravy části Haydnova oratoria Stvoření. Poslední je podobná část jako Aguadův Apendix a jde o celkové shrnutí jeho knihy.

Co se týká praktických částí, Aguadova učebnice obsahuje další dvě části zaměřené čistě prakticky. V první z nich aplikuje poznatky o pravé a následně o levé ruce na různých metodických a technických cvičení. V pravé ruce se jedná především o cvičení pro každý prst zvlášť. Dále následují cvičení pro levou ruku. Ty aplikuje na hře jednooktávových a dvouoktávových stupnic. Následuje cvičení intervalů a intervalových stupnic, technika barré a hry ve vyšších polohách na hmatníku. Uvádí také sérii každodenních cviků na rozehraní. Celou tuto třetí část zakončuje souborem preludií, kde u každého z nich dovoluje hráči různé způsoby harmonie, rytmu a celkové interpretace.

Ve čtvrté části následuje jeho sbírka delších cvičení a etud s různým charakterem. Hráč zde může naleznout široké spektrum technického zaměření. Od etud soustředěných na arpeggio, etud s různým počtem zapojení prstů nebo s doprovodem v různých hlasech.

Pátá a šestá část jsou pro změnu teoretické. První z nich je více než na kytaru zaměřená na seznámení hráče s přednesovými a tempovými označeními. Aguado zde popisuje jejich charakteristiku, význam a značení v notách. Dále se věnuje tématu rozdělení a důležitosti melodie oproti jiným hlasům. Na závěr uvádí shrnutí, význam a použití již uvedených melodických ozdob.

V první kapitole šesté části Aguado popisuje opět hudební teorii, a to konkrétně charakteristiku a inverze intervalů. To vše v následující kapitole rozšíří na celkové pojednání o akordech. Nejdříve se zaměřením na trojzvuky, postupně pak na čtyřzvuky a vícezvuky. Stejně jako Sor se věnuje v této kapitole septakordům a akordům na dominantní septimě. Na konec připojuje své rady, čemu by se při hře akordů měl hráč vyvarovat.

Posledním dodatkem Aguadovy knihy je Apendix. V něm se nachází Aguadovo shrnutí všech kapitol jeho metodické knihy. Věnuje se zde dispozicím pro hru na kytaru, Tripodu a názoru Fernanda Sora na něj. Následuje shrnutí částí o technice pravé, levé a obou rukou. Na závěr celé knihy pak přidává několik témat, která vypožadoval během studia své učebnice. Týkají se problematiky některých vybraných cvičení v levé a pravé ruce, hry barré, arrastre a dalších.

Sor se stejně jako Aguado věnuje v dalších částech praktické hře akordů, a hlavně užití dominantního septakordu. Rozdílné je to, že to používá hlavně k aplikaci v tvorbě doprovodů. To dále rozvíjí v obsáhlé kapitole o vytvoření kytarové transkripce pro část z Haydnova oratoria. Kromě harmonizace je také značná část tohoto tématu věnována prstokladu jak levé, tak pravé ruky. To vše je poté patrné na notovém zápisu této úpravy, který se nachází mezi dalšími přílohami v jeho učebnici.

Poslední částí Sorovy knihy je závěr, který je v mnoha ohledech velice podobný jako Aguadův Apendix. Je jasné, že oba autoři zamýšleli na konec své knihy napsat výsledné shrnutí své práce. Sor se v něm věnuje na rozdíl od Aguada hlavně své představě o ideálním kytaristovi. Tu shrnul celkem do následujících bodů. Hráč by podle jeho slov měl řadit na první místo především hudebnost před dovedností a technikou.

Prstoklad by měl považovat za umění, a nejen za bezmyšlenkovité skládání prstů. Stejně tak by měl nakládat s barré hmaty a přesuny levé ruky. Dále by jeho hra měla vždy působit lehce. Měl by se také vyvarovat zbytečným nepřesnostem a chybám. S tím souvisí i pravá ruka, kdy doporučuje vynechávat prsteníček jako nejslabší prst. Držení tónů v levé ruce by mělo být jen tak dlouho, jak to vyžaduje délka jednotlivých not. Jako další by se měl vyvarovat zbytečným pohybům levé ruky do stran hmatníku tak, aby jeho prsty byly vždy svědomitě paralelně ke strunám. Pokud na jedné straně hmatníku hraje čtvrtý prst, na opačné by měl hrát nejdelší prst levé ruky. Kdykoli se objeví nepříjemný hmat, slabým prstem je potřeba ho nahradit prstem silnějším. Pokud hrajeme barré je důležité, aby byl pohyb ruky doprovázen pohybem lokte a ne zápěstím.

Obě metodické učebnice jsou do dnešní doby velmi ceněným materiálem. Jsou naplněny množstvím relevantních informací prstovými cvičeními a jednotlivými ilustracemi. Většina technik, které jsou v učebnicích použity, je stále možné aplikovat při dnešní výuce hry na klasickou kytaru.⁵⁴

⁵⁴ Van der Walt C. S. N.: *The relevance of the teaching methods of Dionisio Aguado, Fernando Sor and Andrés Segovia for guitar technique in the late 20th century.* 1996 s. 223

5. Aplikace kytarových metod Dionsia Aguada a Fernanda Sora při praktické výuce

Znalosti načerpané při zpracování a porovnávání obou knih jsem se snažil použít při své výuce hry na kytaru na základní umělecké škole. Z každé knihy jsem se pokusil vybrat a následně aplikovat některé metodické postupy na různých žácích. Jejich věk a technickou úroveň jsem vybíral napříč všemi vyučovanými ročníky. Poté jsem pozoroval výsledky a efektivitu vybraných metod obou učebnic. V této kapitole se snažím vybrané myšlenky řadit chronologicky podle toho, jak jsou srovnány v předchozí kapitole.

Prvně jsem se zaměřil na posed u nástroje. Jelikož jsem z nedostupnosti nemohl použít Aguadovu specifickou pomůcku Tripod vycházel jsem z metody Fernanda Sora. Ve srovnání s Aguadem a nynějšími metodami jsem zkoušel aplikovat při posedu u nástroje Sorovo použití 12. políčka, jako středu nástroje. Zjistil jsem tak, že kytara je na těle žáka daleko více u pravé nohy, než je tomu při použití jiných metod.

Další myšlenka, kterou jsem při své výuce použil je z knihy Aguada. Jde opět o téma spojené s posedem u kytary, a to o úhel natočení kytary směrem od těla žáka. Z jeho knihy vyplývá, že by se měl po správném posedu udržovat kolem 20-25 stupních. Tento úhel se mi následně zdál pocitově větší, než je běžně vyučován. Při použití takového sklonu jsem zjistil, že student je schopen se u kytary daleko více uvolnit a je pro něj snadnější hra dopadovou technikou. Je zajímavé, že v současných kytarových učebnicích sklon kytary od těla většinou není vůbec popsán. Podle mého názoru je to však chybné, protože například méně zkušený pedagog by si díky těmto informacím, mohl svou výuku značně ulehčit.

Po metodách posedu kytary jsem se zaměřil na použití různých prvků z Aguadovy knihy ve vztahu k ladění nástroje. Z té jsem se dozvěděl o ladění nástroje pomocí sluchu. To jsem následně začal používat u starších studentů. Po celkovém zvládnutí této problematiky jsem byl výsledky překvapen. Zjistil jsem, že se vybraným studentům zlepšila hudební paměť a sluch, intonační schopnosti a celková orientace a znalost tónů na hmatníku.

Následně jsem se věnoval tématům pravé, levé a obou rukou. Pro pravou ruku jsem se inspiroval několika postupy a technikami v obou učebnicích. V Sorově metodě to byla myšlenka toho, aby prsty pravé ruky byly umístěny paralelně ke struně. Výjimku tvořil prsteníček, který se při zapojení do hry natočil společně s celou rukou více k tělu hráče. Použití těchto praktik mi ve výsledku přineslo u začínajících dětí lepší kontrolu hry více prsty na jedné struně, a především větší zvukovou hlasitost hraných tónů.

Pro techniku palce jsem se inspiroval oběma metodami. Oba autoři totiž vycházejí z hry palce pravé ruky přes více strun. Aguado ji však doporučuje ihned po usazení dítěte za nástroj. Stejně tak doporučuje, aby se palec při setkání s prvním prstem vytvořil kříž, tak aby se prsty nesesetkávaly společně. Po trénování této metody se mi u dětí při tomto cvičení výrazně povedlo zlepšit pozici celé ruky a sílu samotného palce. Je důležité při cvičení prstů i palce dbát na to, aby pohyby nevycházely z celé ruky ale pouze z prstů samotných.

Po usazení prstů na struny jsem se dále snažil aplikovat metody pro vytvoření tónu. Začal jsem rozdělením hry s dopadem a bez něj. Pro děti v nižších ročnících jsem vycházel především ze Sorovy techniky, při které se nepoužívají nehty. Aguadovu techniku hry s použitím nehtů jsem začal používat u dětí starších. Z učebnice Fernanda Sora jsem zjistil, že pro vytvoření tónu používal dvě techniky. Obě vycházely z tvaru prstů. První z nich byla s velmi zahnutým prstem, druhá pouze s mírným. Při své výuce jsem využil obě techniky a potvrdilo se mi právě to, co o těchto technikách Sor psal. Při velkém zahnutí prstů byl tón u dětí agresivní, a strunu rozeznávaly trhavým způsobem. Jejich pravá ruka byla navíc velmi napnutá a místy i v křeči. Po použití druhého způsobu, kdy byly prsty naopak skoro rovné, pouze s drobným zahnutím byl zvuk naprosto jiný. Tuto druhou metodu jsem se také snažil kombinovat se zatlačením struny směrem do kytary a následném zahrání tónu. Po správném provedení byla vibrace strun pravidelná a výsledný zvuk znělý a plný. Ruce žáka se navíc staly velmi uvolněné díky tomu, že po zatlačení struny do kytary, opačná síla struny prstům pomohla zpět do původní polohy.

U starších dětí jsem se snažil aplikovat Aguadovu metodu použití hry s nehty. Nejprve jsem se zaměřil na základní použití nehtů v kombinaci s bříškem, kdy nejprve na strunu nasedne bříško a ihned na něm ho následuje nehet. Poté jsem pro zvukovou malebnost do hry a nácvičku skladeb zapojil hru pouze nehtu, nebo pouze bříška. U dětí, které se správně naučily použití nehtů, dokázaly ve spojení s postavením ruky a prstů vytvořit ještě zvučnější a barevnější tón. Zlepšily se také jejich technické možnosti a dovednosti.

O tématu levé ruky jsem z obou učebnic vybral pro svou výuku několik velmi zajímavých myšlenek z učebnice Sora. První se věnovala pozici palce vůči ostatním prstům. Na základě myšlenky umístění palce proti druhému prstu, jsem toto začal používat při výuce velmi malých dětí. Snažil jsem se s nimi při zapojení hry levé ruky nejdříve mačkat druhý prst, ne první. Docílil jsem tím, že pozice ruky a postavení prstů byly poté více kolmo k hmatníku a tím byla celková hra pro žáka příjemnější.

Dále jsem se již od velmi malých dětí začal soustředit na jejich pozici lokte. Podle Sorovy metody jsem se opět snažil vždy loket přizpůsobovat prstům tak, aby vždy byly co nejvíce kolmo ke strunám. Pokud měl však žák ve skladbě náročnější místo, nebo musel mačkat více prstů ve stejném políčku pozici lokte jsem se snažil podle Sorových myšlenek upravovat. Když bylo potřeba dosáhnout na spodní polohy hmatníku prvním prstem, vychýlil jsem žákův loket více od těla, pokud čtvrtým prstem, umístil jsem naopak loket blíže k tělu.

Pro nácvičku půltónů, celých tónů, noty s posuvkami a celkovou orientaci na hmatníku jsem se inspiroval z Aguadovy knihy aplikací chromatické stupnice. Tento způsob s malou úpravou jsem začal cvičit s dětmi již po prvním půlroce hry. Nejdříve jsem začlenil chromatickou stupnici od třetí prázdné struny do třetího políčka na první struně. Po zvládnutí znalosti všech tónů jsem stupnici rozšířil od prázdné šesté struny až do prázdné první struny. Po nácvičce těchto variant stupnic a spojení s notovým materiálem se dětem zlepšila orientace nejen ve čtení jednotlivých not včetně posuvek, ale také jejich následné spojení s hrou na kytaru. Sor v tomto kontextu používá stupnice diatonické, které jsem se snažil začlenit v pozdějším věku dětí, s přihlédnutím ke znalosti předznamenání stupnic.

Tyto vybrané poznatky z obou knih mi velice pomohly při mém pedagogickém vzdělávání. Uplatnění nenajdou pouze pro učení na základní umělecké škole. Pro jejich všestrannost je možné je zařadit i pro výuku jinou než základní.

Závěr

Cílem mé práce bylo souhrnně popsat a srovnat metody významných kytarových skladatelů a interpretů 19. století.

V svých pěti kapitolách jsem se snažil popsat učebnice obou autorů, jejich uspořádání a různé metodické postupy. V závěru práce jsem se věnoval srovnání obou metod a moje využití konkrétních metodických postupů při výuce hry na kytaru.

Domnívám se, že má práce podává kompletní metodický přehled dvou nejvýznamnějších španělských kytarových učebnic 19 století. Z podrobného zkoumání tohoto tématu jsem zjistil spoustu velice užitečných informací, které jsem implementoval do své výuky. Mezi nejvýznamnější patří rozhodně posed žáka u kytary a postavení obou rukou. Dále techniky pravé ruky v kontextu tvoření tónu a postavení palce a lokte levé ruky.

Díky těmto poznatkům a výsledkům mé práce s těmito informacemi jsem také následně změnil některé své vyučovací a praktické metody. Věřím, že tyto metodické informace budou stejně dobře jako mně sloužit i čtenářům mé práce.

Seznam použité literatury

AGUADO, Dionisio. *New Guitar Method* [online]. 1981. London: Tecla Editions, 1981 [cit. 2021-04-17]. ISBN 0-906953-11-1. Dostupné z: <https://www.scribd.com/document/476796755/Aguado-New-Guitar-Method-Tecla-online-edition-pdf>

DUARTE, John W. *19th century guitar favourites: Guitar Collection. 19th century guitar favourites* [online]. USA: Naxos, 1994 [cit. 2021-04-23]. Dostupné z: [https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.553007&catNum=553007&filetype=About%20this%20Recording&language=English](https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.553007&catNum=553007&filetype>About%20this%20Recording&language=English)

GARRICK, Jamie. *The Intimate Virtuoso: The Guitar, The Rhetoric of Transformation, and Issues of Spectacle in Music by Fernando For, Johann K. Mertz, and Giulio Regondi* [online]. New Zealand, 2014 [cit. 2021-04-23]. Dostupné z: https://mro.massey.ac.nz/bitstream/handle/10179/5525/02_whole.pdf. Magisterská práce. New Zealand School of Music.

JEFFERY, Brian. The complete introduction to Aguado's New Guitar Method by Brian Jeffery (1981). *The complete introduction to Aguado's New Guitar Method by Brian Jeffery (1981)*[online]. London: Tecla Editions, 1981, 1981 [cit. 2021-04-23]. Dostupné z: <https://tecla.com/dionisio-aguado/the-complete-introduction-to-aguados-new-guitar-method/>

JOOSTE, Rhayn. Method: A Lesson on Synchronization Using Aguado's 'Estudio No. 16. *Method: A Lesson on Synchronization Using Aguado's 'Estudio No. 16* [online]. Classical Guitar Magazine, 2017, 10.5 2017 [cit. 2021-04-23]. Dostupné z: <https://classicalguitarmagazine.com/method-a-lesson-on-synchronization-using-aguados-estudio-no-16/>

LUKAS ROOS, Gerrit. *The development of right hand technique with reference to sound production* [online]. Pretoria, 2009 [cit. 2021-04-23]. Dostupné z: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/05/the-development-of-right-hand-guitar-technique-with-reference-to-sound-production.pdf>. Disertační práce. University of Pretoria. Vedoucí práce Mr. A. P. J. Jordaan.

POORE, Tom. Did Sor and Aguado Use Rest Stroke? *Did Sor and Aguado Use Rest Stroke?*[online]. 2004, 2004 [cit. 2021-04-23]. Dostupné z: <https://www.pooretom.com/Resources/Ophee.pdf>

RODRIGUEZ, Sergio. *Comparsion of the Méthode pour la Guitare by Fernando Sor with the Méthode Complète pour la Guitare par Ferdinand Sor, rédigée et augmentée de nombreux exemples et lecons suivis d'une notice sur la 7e corde by Napoléon Coste* [online]. North Texas, 2017 [cit. 2021-04-23]. Dostupné z: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1011789/m2/1/high_res_d/RODRIGUEZ-DISSERTATION-2017.pdf. Disertační práce. University of North Texas.

SHEARER, Aaron. Holding and Positioning the Guitar. *Holding and Positioning the Guitar* [online]. Pittsburgh: The Aaron Shearer Foundation, 2021 [cit. 2021-04-23]. Dostupné z: <https://www.aaronshearerfoundation.org/site/online-supplement/holding-and-positioning-the-guitar/>

SOR, Fernando. *Sor's Method for the Spanish Guitar* [online]. London: R. COCKS & Co., 20, PRINCES - STREET, HANOVER-SQUARE., 1832 [cit. 2021-04-17]. Dostupné z: <https://www.scribd.com/document/118784406/Fernando-Sor>

VAN DER WALT, Cornelia Susanna Nielu. *The relevance of the teaching methods of Dionisio Aguado, Fernando Sor and Andrés Segovia for guitar technique in the late 20th century* [online]. 1996 [cit. 2021-04-17]. Dostupné z: <https://www.scribd.com/document/343778635/van-der-walt-posture-of-the-guitar>. Master of Musicology. University of South Africa. Vedoucí práce Dr. M. H. A. Koppers.

VERRETT, Len, Makoto TSURUTA a Rob MACKILLOP. Early Romantic Guitar Period Technique. *Early Romantic Guitar Period Technique* [online]. 2003 [cit. 2021-04-23]. Dostupné z: <https://www.earlyromanticguitar.com/erg/periodtechnique.htm>

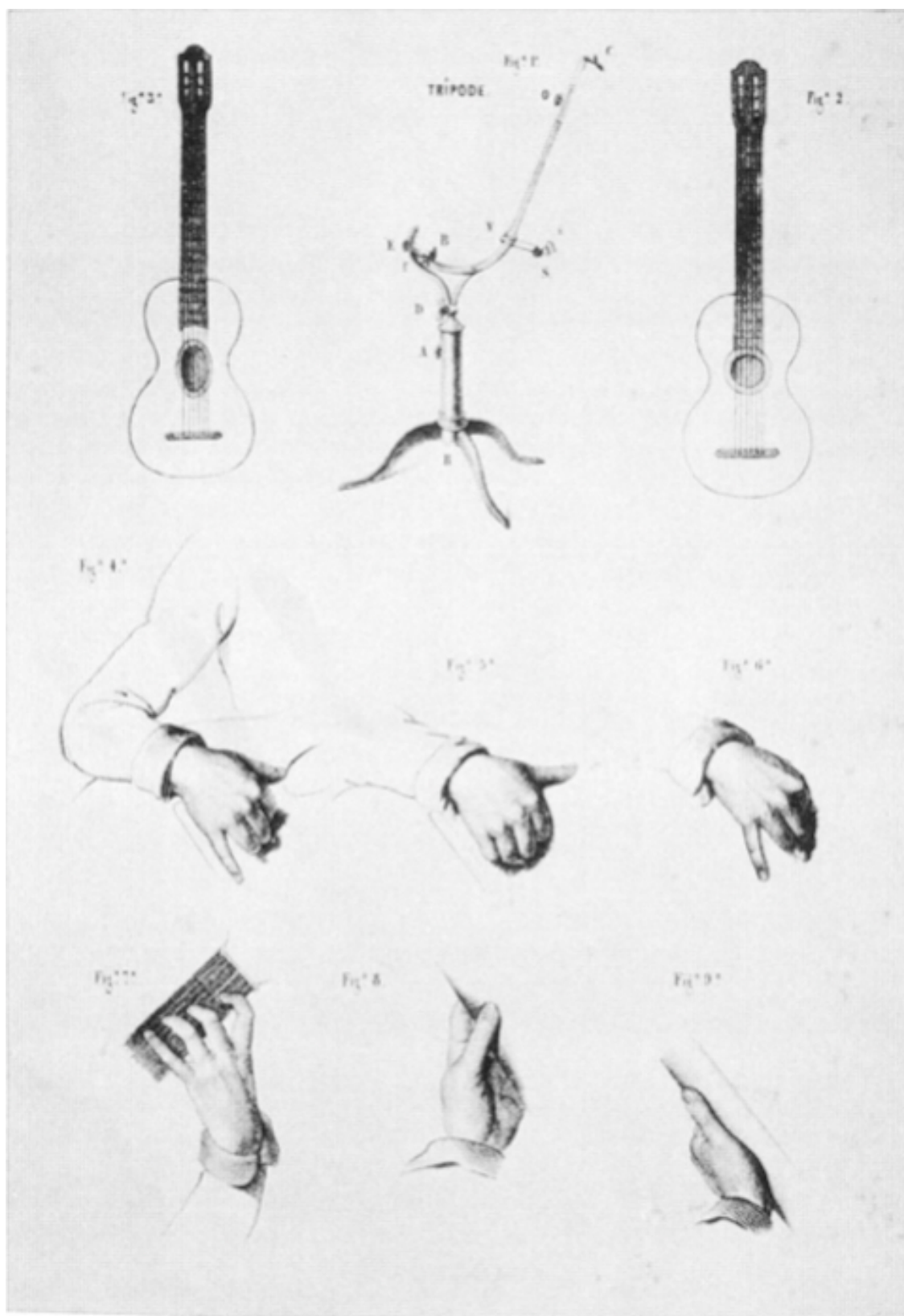
Příloha č. 1



Aguado a jeho posed u nástroje.⁵⁵

55 Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981 s. 20

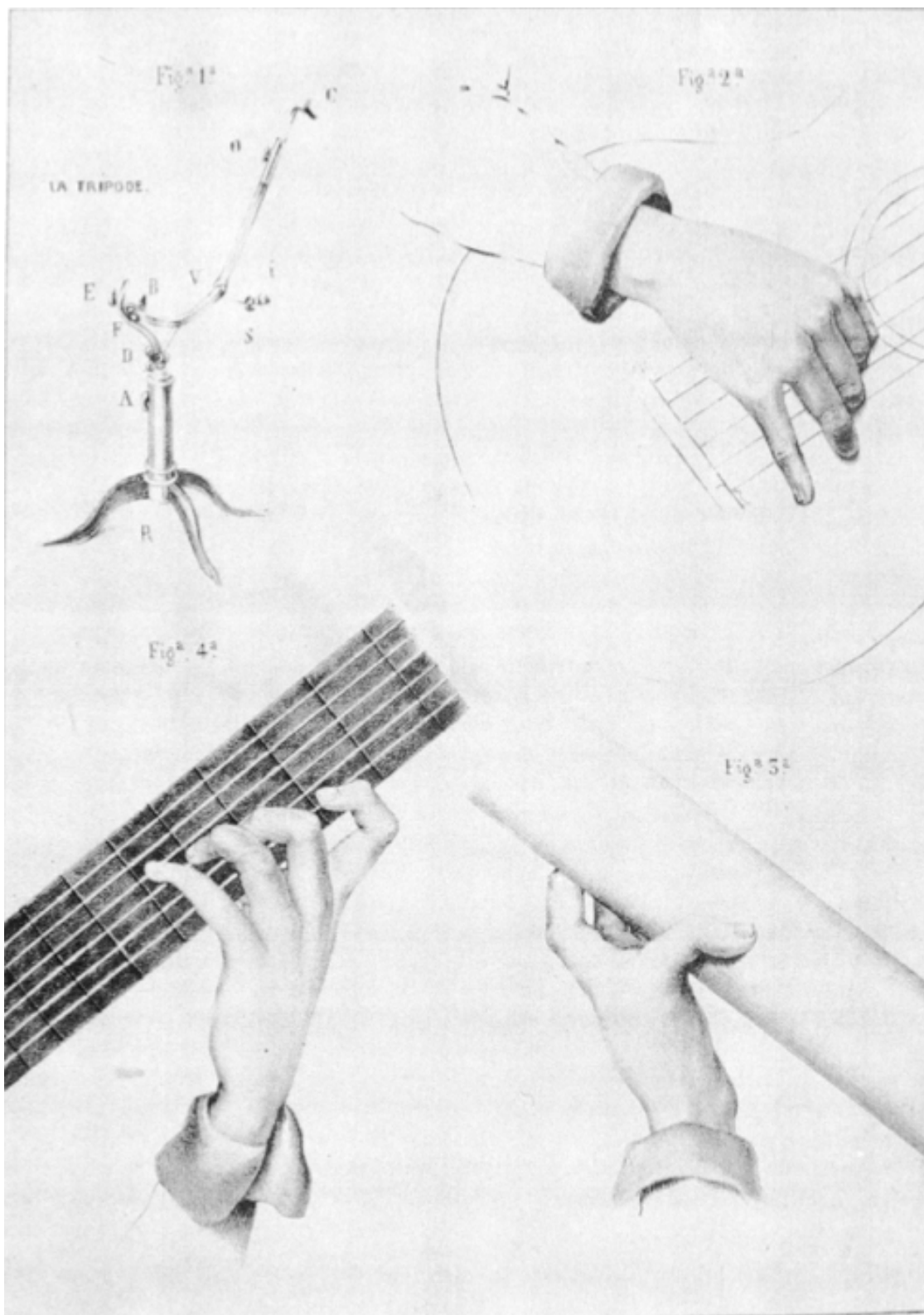
Příloha č. 2



Aguadův Tripod a kompletní přehled postavení rukou při hře.⁵⁶

⁵⁶ Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981 s. 4

Příloha č. 3



Tripod a pozice Aguadových rukou při hře (detailní pohled).⁵⁷

⁵⁷ Aguado D.: *New Guitar Method*. 1981 s. 171

Příloha č. 4



Sor a jeho posed u nástroje.⁵⁸

⁵⁸ Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832 s.10 a 11

Příloha č. 5

Fig. 11. Right hand.

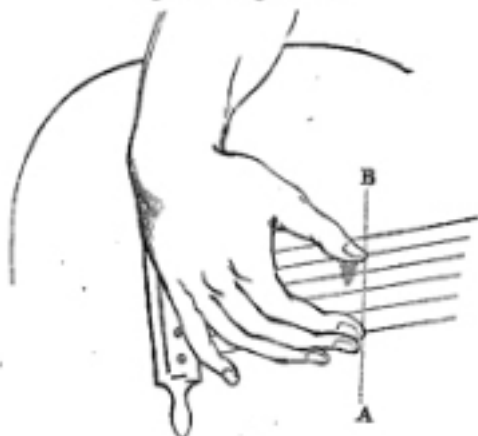


Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16.



Postavení pravé a levé ruky.⁵⁹

59 Sor F.: *Sor's Method for the Spanish Guitar*. 1832 s. 12, 13, 14