

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Kytara

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**PROPAGACE KLASICKÉ KYTARY NAPŘÍČ HLAVNÍMI  
EVROPSKÝMI CENTRY**

**Milena Šolcová**

Vedoucí práce: doc. Petr Saidl

Oponent práce: Mgr. Pavel Steidl

Datum obhajoby: září 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Guitar

**BACHELOR'S THESIS**

**PROMOTION OF CLASSICAL GUITAR THREW THE MAIN  
EUROPEAN CENTERS**

**Milena Šolcová**

Thesis Supervisor: doc. Petr Saidl

Thesis Opponent: Mgr. Pavel Steidl

Date of thesis defense: September 2021

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Propagace klasické kytary napříč hlavními Evropskými centry

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 26. 4. 2021

.....

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.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům, a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce se zaměřuje na období vývoje a propagace klasické kytary v Evropě od poloviny 18. století přibližně do roku 1800.

V těchto letech docházelo k významným změnám nejen z pohledu obrození kytary, ale také ke konstrukčním inovacím nástroje, vyvíjel se i repertoár a nové metodické postupy. Jednalo se také o období přeměny kytary pětisborové na kytaru klasickou šestistrunnou. Zmiňuji také společensko-historickou situaci nástroje, kdy docházelo k šíření vlivů mezi jednotlivými zeměmi, které se navzájem obohacovaly svými poznatky a experimenty. Cílem této práce je objasnit jakými způsoby a motivy docházelo k prosazení a ustálení klasické kytary v evropských zemích.

V této práci jsem použila nejlepší dostupné literatury, především cizojazyčných knih *The guitar and its music* Jamese Tylera a Paula Sparkse či *Stauffer and Co.*, kde autoři jsou Erik Pierre Hofmann, Pascal Mougin a Stefan Hackl. Dalšími zdroji jsou elektronické knihy a internetové portály.

## **Klíčová slova**

Klasická kytara, propagace, šestistrunná kytara, přechodné období.

## **Abstract**

This bachelor's thesis is focused on the period of promotion of classical guitar in Europe in the second half of 18th century until approximately 1800. Many important changes took place throughout these period, not only the revival of guitar, but also constructional inovations, new repertoire and new playing methods. This period is also known as the transition between a five course and six string classical guitar. I also refer to the sociohistorical background of the instrument since certain European countries influenced and enriched each other through experiments and new ideas. The main objective of the thesis is to uncover which ways and motives were used in developement and establishment of the classical guitar in European countries.

I used the best resources, especially foreign-language books *The guitar and its music* by James Tyler and Paul Sparks or *Stauffer and Co.* by Stefan Hackl, Pascal Mouglin and Erik Pierre Hofmann.

## **Key words**

Classical guitar, promotion, six string guitar, transition period.

## **Poděkování**

Dovolte mi, abych tímto poděkovala profesorovi, Pavlu Steidlovi. Dále také Stefanu Hacklovi a Eriku Pierre Hofmannovi a Janu Tuláčkovi za poskytnuté materiály k této práci. Mnohokrát také děkuji svému profesorovi Petru Saidlovi za motivaci, trpělivost a úsilí, které do mě vkládal po dobu celého studia hry na kytaru.

# Obsah

1	Úvod do kulturně-společenské a hudební situace v Evropě .....	10
2	Nástroje .....	12
2.1	Šestisborová kytara ve Španělsku .....	12
2.2	English guittar .....	14
2.3	Guittara portuguesa .....	17
2.4	Post-barokní kytara ve Francii .....	19
2.5	Francouzská lyra-kytara .....	21
3	Lokální vývoj v ostatních Evropských zemích .....	22
3.1	Itálie .....	22
3.2	Německo .....	23
3.3	Rakousko .....	24
3.4	Rusko .....	24
4	Repertoár .....	26
4.1	Hudební a výrazové prostředky .....	28
4.1.1	Tirade .....	29
4.1.2	Chûte .....	30
4.1.3	Martellement .....	30
4.1.4	Trill nebo Cadence .....	31
4.1.5	Frémissement .....	32
	.....	33
4.1.6	Plainte, Glissade .....	33
4.1.7	Harmonics .....	34
4.1.8	Barré .....	35
4.1.9	Arpeggio .....	35
4.1.10	Roulades .....	36
5	Technika hry .....	37
5.1	Pozice za nástrojem .....	37
5.2	Pozice pravé ruky .....	37
5.3	Levá ruka .....	38
6	Stěžejní metodické školy a jejich představitelé .....	39



6.1	Giacomo Merchi (1730-1789) .....	39
6.2	Antoine Marcel Lemoine (1763-1817) .....	40
6.3	Charles Doisy (1748-1807) .....	40
6.4	Pierre-Jean Porro (1759-1831).....	41
6.5	Federico Moretti (1769-1739) .....	42
7	Seznam prvních kytarových škol pro pětisborovou a šestistrunnou klasickou kytaru od roku 1750.....	43
8	Závěr .....	45

# 1 Úvod do kulturně-společenské a hudební situace v Evropě

Kolem poloviny 18. století vnímáme v hudbě poněkud antibarokní tendence, které souvisí s aktivním nástupem buržoazie (měšťanstva) a opuštěním od starých feudálních principů, avšak staré privilegované společenské vrstvy – šlechta a duchovenstvo si udržely po celé toto období ještě dominantní postavení. Většina uměleckých aktivit se udržovala kolem panovnických dvorů, rezidencí, klášterů a jiných církevních institucí. Vysoce postavená společenská vrstva měla zájem o ty nejlepší hudebníky, celé kapely nebo operní soubory. Naopak měšťanské domy provozovaly amatérskou hudbu, nejčastěji v podání komorních těles, zpravidla za přítomnosti přátel a rodinných příslušníků. I přesto tento hudební amatérismus dosahoval skvělé umělecké úrovně. Stále častěji se prosazovaly formy veřejného koncertu, což byl důsledek vzestupu měšťanstva a systému kapitalismu. V Evropě vznikaly slavné koncertní domy a věhlasné hudební sály. Vývoj hudebních dějin v poslední třetině 18. století samozřejmě ovlivnila Velká francouzská revoluce. Docházelo k dynamickému rozvoji sociálních struktur, což vedlo ze strany měšťanstva k zájmu o vzdělání a kulturu. S tímto souvisí zcela nové způsoby propagace hudby – periodický tisk, vynález litografie, výstavy, vznik nakladatelství, odborné školství atd.<sup>1</sup>

Již od roku 1750 pomalu docházelo k transformaci nových esteticko-hudebních ideálů také v oblasti kytary. Kytaroví virtuósové a umělci byli samozřejmě nuceni vlivem těchto okolností a trendů přizpůsobit nástroj a hudbu tomu, co přitahovalo zájem někdejšího publika. Velká konkurence ostatních nástrojů, měla za následek vývoj nových metodických postupů směřujících ke zvládnutí složitější virtuosní techniky, ale hlavním cílem bylo dosáhnout výraznějšího zvuku nástroje, zjednodušení způsobu hry na kytaru či propagace kytary jako sólového nástroje.

Musíme si uvědomit, že nelze přesně vyhranit a určit samostatnou linii kdy došlo k ustálení klasické šestistrunné kytary. V některých zemích totiž

---

<sup>1</sup> SMOLKA A KOL., Jaroslav. *Dějiny hudby*. 1. Brno: Togga, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

přetrvával trend pětisborových nástrojů. Zatímco někde přidávali nejprve šestý sbor, jinde došlo k vymizení sborů a poté se objevila šestá struna. Nejednalo se pouze o vývoj samotného organologického aspektu nástroje, ale také o výzkum zaměřený na neustále aktualizované informace o repertoáru. K občasným rozporům v názorech o tomto vývoji přistupují jako k určité rozmanitosti přechodného období, kde individuální experimenty s nástrojem směřovaly k jeho společnému použití.

## 2 Nástroje

Období 50. let 18 století až po století 19. bylo mezníkem ve vývoji a propagaci klasické šestistrunné kytary. Toto období však také skýtá ještě jiné nástroje kytarového typu, o kterých bych se v této kapitole ráda zmínila.

### 2.1 Šestisborová kytara ve Španělsku

Od poloviny 18. století se kytara ve Španělsku stala oblíbeným nástrojem nižší vrstvy. Říkalo se jí *majo* či *maja*, muži a ženy žijící spíše na okraji společnosti. Jejich zvykem bylo vyhrávat na ulicích a v barech, v té době kontroverzní, ale oblíbený tanec *fandango*. Na to reagovala negativně vyšší vrstva a aristokracie především z morálních důvodů. Tato hudba měla destabilizovat a narušovat smysl nacionalismu. Můžeme však argumentovat tím, že v tomto období přicházel úpadek španělského impéria, ztráty těžce získaných kolonií, a válečné konflikty, a tak měli lidé potřebu se k této situaci vyjádřit skrze hudbu.

V každém podniku visela kytara na zdech, připravena pro zákazníky. V rušném prostředí barů se muselo hrát opravdu nahlas, vznikl tak samostatný styl, tzv. *música ruidosa* („hlučná hudba“).

Španělští kytaristé používali k ostrunění kytary tzv. *bordones*, přidané basové struny, obvykle vyráběny ze střevového materiálu pro čtvrtý a pátý sbor. Tento způsob byl efektivní k dosažení výrazného až surového zvuku, užívaného pro *música ruidosa*.<sup>2</sup>

Vůbec první zmínka o šestisborové kytaře se vyskytla v madridském tisku roku 1760, kdy byla kytara popsána jako nástroj vhodný pro doprovod. V letech 1770–1789 šestisborová kytara začala pomalu nahrazovat tu s pěti sbory.

V módě bylo kupovat kytary přes inzerci v novinách, čímž se také

---

<sup>2</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 193-194, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

propagovala práce někdejších kytarářů. Nejlepší nástroje té doby vznikaly na jihu Španělska, kde působili nejlepší výrobci kytar, přezdívalo se jim „andaluská škola“. V Seville působil luthier Francisco Sanguino a významný kytarář José Pagés, který svou kariéru začal ve městě Cádiz. Mistr Sanguino jako jeden z prvních používal místo dosud užívaného systému příčného žebrování tzv. nový způsob vějířovitého žebrování<sup>3</sup>, které méně zatěžovalo přední rezonanční desku kytary a zaručilo také nosnější zvuk a tón. Tento systém maximálně inovoval později v polovině 19. století slavný kytarář Antonio de Torres. V Madridu působil kytarář Lorenzo Alonso, často zmiňovaný Ferdinandem Sorem.<sup>4</sup>

V poslední dekádě 18. století nastal převrat v podobě dopadu Velké francouzské revoluce. Nová filozofie svobody a rovnosti ovlivnila španělskou aristokracii, která si vážila pouze zahraničního hudebního umění, a došlo tak ke znovuzrození národní kulturní identity. Skladatelé převzali domorodé tance jako fandango a bolero. Kytara, po dlouhou dobu nepochopený nástroj, se v 90. letech 18. století stala nejužívanějším instrumentem vůbec. Jako v ostatních zemích docházelo paralelně také ve Španělsku k odstraňování sborů, ale nejdříve na začátku 19. století.<sup>5</sup>

Šestisborová kytara byla také nedílnou součástí v Latinské Americe díky španělským a portugalským koloniím. I zde panovalo stigma o španělské kytarové hudbě, která byla trnem v oku místní církvi. Správní rady v Chile, Argentině a Uruguayi se opakovaně pokoušely vymýtit tento druh zábavy ze společnosti.

---

<sup>3</sup> Ladder bracing.

<sup>4</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 212, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

<sup>5</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 230, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

## 2.2 English guittar

Mezi odborníky organologie kolovaly značné neshody v podobě pojmenování nástroje. Někteří totiž používali názvy jako guittar, chitarra, ale také cittern nebo english guittar. Vznikaly tak diskuze, zda-li je tedy anglická kytara spíše citerou nebo kytarou. Bylo složité se s touto otázkou vypořádat, protože anglická kytara neměla mnoho společného ani s jedním z těchto nástrojů, ale můžeme říci, že byla spíše jakousi kombinací citery a kytary.

English guittar, v překladu anglická kytara, byla od 60. let 18. století po 30 let velice populárním nástrojem Velké Británie především v Londýně. Potvrzuje to velký počet tištěných děl právě pro tento nástroj. Také charakter nástroje si získal přízeň mnohých hudebníků, kteří zjistili, že je schopen nahradit některé nástroje většího zvuku, jako například cembalo. Výhodou byl také nenáročný transport. Anglická kytara měla své nadšence také na Pyrenejském poloostrově, kdy v roce 1780 byla dovezena do Madridu a v Portugalsku se dokonce stala součástí národní kultury. Město Porto bylo totiž domovem bohatých britských rodin, které zde spravovaly obchod a zdá se, že právě jimi byla anglická kytara představena.<sup>6</sup>

Zatímco popularita anglické kytary během 90. let 18. století v Portugalsku vzrůstala, v Británii došlo k pravému opaku. Repertoár pro tento nástroj se udržel do raného 19. století, především ve Skotsku, ale sláva tohoto nástroje byla z velké části u konce a jeho role na domácí půdě byla uzurpována španělskou kytarou. Často se uvádí, že se kytara objevila v Británii až v roce 1815 s příchodem Ferdinanda Sora do Londýna, ale faktem je, že se na tomto území vyskytovala o třicet let dříve. Již od roku 1780 John Preston provozoval menší, ale lukrativní trh s tímto typem kytary a sám byl dokonce luthier.

Dalším impulzem obrození španělské kytary byl také příchod Francesca Chabranu, který se usadil roku 1782 v Londýně, vyučoval hru na housle,

---

<sup>6</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 227, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

lyru a kytaru. O tři roky později ve své kytarové příručce ***Complete instructions for Spanish guitar*** vyzdvihuje kvalitu zvuku a tónu španělské kytary v porovnání s harfou a kvituje harmonické možnosti doprovodu.<sup>7</sup>

Anglická kytara byla nejčastěji vybavena obyčejnými kovovými strunami. První tři byly jen kovové a vnitřek basových strun byl z hedvábí, na které se aplikoval kovový materiál. Tímto postupem se docílilo razantnějšího zvuku v porovnání s klasickými střevovými strunami. Nevýhoda kovových strun však tkvěla v tom, že velice rychle ničily nehty na pravé ruce, což se dámám, které byly opravdové nadšenkyně tohoto nástroje, znelíbilo. K řešení tohoto úskalí dospěl Christian Claus díky *keyboard guitar* mechanismu. Byl to vnitřní i externí systém, malá klávesnice spočívající na přední desce nástroje, která sloužila k tvoření tónu pravou rukou, zatímco kladívka uvnitř těla nástroje v momentě drnknutí udeřila na struny. Claus si později nechal tento vynález pod názvem *Piano-forte guitar* patentovat.<sup>8</sup> Musím podotknout, že sama v této inovaci nevidím přílišné výhody, vyjma možnosti šetrnějšího způsobu hraní. Existovaly dva druhy ladicích mechanik, starší modely anglických kytar byly vybaveny houslovým typem mechaniky, ale mnoho kytarářů později převzalo spolehlivější *watch-key* ladicí mechanismus<sup>9</sup> již zmíněného Johna Prestona. Konvenční ladění bylo v tónině C. První dvě struny c,e byly samostatně, další čtyři ve sborech takto – *g'g', c'c', e'e', g'g'*. Korpus této kytary má pomyslný tvar hrušky, poněkud kratší krk a zadní deska nástroje bývá vydutá podobně jako například u loutny.

Častým materiálem pro výrobu anglické kytary byl smrk a javor. Nejvýraznějším elementem je precizně vyřezávaná rozeta.

První publikace pro tento nástroj byla kniha *Book of Aires and Songs*, kterou vydal Thomas Call v roce 1756. Pravděpodobně v podobném čase také vznikl *The ladies Pocket Guide or The Compleat Tutor for the Guitar* Davida

---

<sup>7</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 239, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

<sup>8</sup> Podobným mechanismem byl tzv. Smith's Patent Box.

<sup>9</sup> Tento systém funguje na principu mechanismu kapesních hodinek; struny jsou připevněny ke kovovým páčkám, které reguluje malý klíč.

Rutherforda. Opravdový rozmach repertoáru nastal od roku 1757-1763. Bylo napsáno více než 70 kytarových knih a skladeb, publikovaných v Londýně či Edinburghu. Mezi nejpopulárnější hudební formy patřily drobnější kusy jako arietta, air, divertimento, serenata, minuet, duety nebo jen aranže oblíbených písní. Stále hranými díly jsou *Eighteen Divertimentis or Duetts, properly adapted for the Guittar or Mandolin* Jamese Oswalda<sup>10</sup> či *Twelve Serenatas for Guittar* Antonia Peregy da Costa.

Jednou z nejužitečnějších knih pro anglickou kytaru je titul *Instructions for the Guittar* známého nakladatele druhé poloviny 18. století v Británii, Roberta Bremmera, jehož publikace dosahovaly vysoké kvality. V roce 1760 Bremmer vydal *Art of Guittar or Cittra* Francesca Geminiani.<sup>11</sup> Tento traktát pojednává o problematice rozdílů mezi kytarou a citerou. I přes hojnost publikací a skladeb byla anglická kytara k vidění v rukou profesionálů na koncertech velice zřídka. Byl to nástroj spíše amatérský a pokud se vyskytl na koncertním podiu, bylo to v podání italských houslových virtuózů, kteří tento nástroj také velice často vyučovali. Tento fakt nás nemůže překvapit, protože italská hudba byla v tomto období nejvyhledávanější v celé Evropě. V Itálii měli tito umělci výbornou reputaci, zatímco Anglie jim mohla poskytnout slušný honorář. Proto se pro ně Londýn stal zajímavým místem k budování kariéry. Sólovou hru na anglickou kytaru předvedl například *Giovanni Battista Marella*<sup>12</sup>, *Emanuel Sipurini*<sup>13</sup>, *Thomas Pinto*<sup>14</sup> nebo legendární *Anne Ford*.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Skotský skladatel (1710-1769).

<sup>11</sup> Italský skladatel a houslový virtuos (1687-1762).

<sup>12</sup> Italský kytarista, skladatel a houslista (1746-1777).

<sup>13</sup> Italský cellista (1730-1790).

<sup>14</sup> Italský skladatel a houslista (1728-1783).

<sup>15</sup> Britská umělkyně, kytaristka a zpěvačka (1737-1824).



## 2.3 Guittara portuguesa

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, anglická kytara byla úzce spjata s centrální částí Portugalska. První takový nástroj, který se zde objevil, postavil britský kytarář Simpson.<sup>16</sup>

Díky publikaci o historii této kytary z roku 1795 *Estudo de guitarra, em que se expoem o meio mais fácil para af render a locar este instrumento*,<sup>17</sup> dostal nástroj jméno guittara portuguesa. Společným znakem anglické a portugalské kytary kromě tvaru a ostrunění byla také watch-key ladící mechanika. Postupně byl Simpsonův design transformován místními kytaráři v podobě širšího hmatníku či robustnější konstrukce. Rozlišujeme také dva typy portugalské kytary, model Coimbra a model Lisabon, který má větší korpus a typickým poznávacím znakem je spirálovitě vyřezávaný ornament zdobící ladící mechaniku, zatímco model Coimbra má tuto ozdobu ve tvaru slzy a konstrukce tohoto nástroje je jednodušší. Kytary Lisabon užívají užší profil krku a menší mensuru.<sup>18</sup> Výběr mezi těmito nástroji závisí čistě na preferencích hráče.

Existují také dva typy způsobu hraní na portugalskou kytaru – figueta a dedilho. Figueta zahrnuje kombinaci úhozu palce a ukazováčku, zatímco technika dedilho spočívá ve hře složitých pasáží pouze úhozem ukazováčku směrem nahoru a dolů. Standartními výrazovými prostředky bylo vibrato, glissando či ozdoby v podobě nejružnějších trylků.

Cílem bylo hrát pouze nehtem, nikoli bříškem prstu. Již v 18. století se používaly různé materiály ke zpevnění přírodních nehtů, nejčastěji však želvovina. Ladění nástroje bylo většinou v C tónině jako u anglické kytary. Později v polovině 19. století se používalo i ladění v D tónině u kytary typu Lisabon.

V začátcích tento nástroj zahrnoval repertoár obdobný english guittar, s postupem času vlivem národních folklorních tradic, vznikl samostatný žánr

---

<sup>16</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 238. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

<sup>17</sup> António da Silva Leite.

<sup>18</sup> Mensura Lisabon 445 mm, Coimbra 470 mm.

Fado.<sup>19</sup> Nejčastějšími interprety byli amatéři a umělci z dělnické třídy, jmenovitě bohémové a kurtizány. Věřili, že tancem, hrou a zpěvem mohou porazit svůj osud.

Dobrý muzikant a kytarista by měl ovládat nejméně stovku fado standardů. Písně fado však byly z velké části improvizovány, ačkoli existovaly notové materiály a tabulatury. Guittara portuguesa se těší oblibě dodnes a je často vyhledávaným nástrojem pro festivaly klasické i populární hudby na celém světě.

Ve Španělsku se pro kytaru po celé 18. století ustálily názvy vihuela a guitarra, zatímco v sousedním Portugalsku převážil po roce 1750 termín viola či violão. V okolí města Coimbra byla dalším užívaným a zajímavým nástrojem viola toeira, což je obdoba pětisborové barokní kytary s dvanácti strunami. První tři sbory byly laděny v unisonu, čtvrtý a pátý sbor v oktávách, ale s přidanými bordónes.<sup>20</sup> Struny se většinou používaly kovové nebo ze střevového materiálu. Manuel da Paixão Ribeiro publikoval příručku *Nova arte de viola (Coimbra 1789)*, ačkoli sám kytarista nebyl, o tento nástroj se zajímal a zaregistroval, že v okolí jeho města chybí muzikanti a učitelé, kteří se tomuto nástroji věnují profesionálně. V této knize teoreticky popsal konstrukci, ladění a ostrunění.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Z latinského *fatum*, je portugalský tanec, který vznikl na začátku 19. století, objevují se truchlivé, melancholické texty často o moři nebo o životě chudých; tento tanec je spojen historicky s námořním proletariátem.

<sup>20</sup> Tzv. tripple course.

<sup>21</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 196. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

## 2.4 Post-barokní kytara ve Francii

Ačkoli v 18. století prošla Francie obdobím velkého hospodářského úpadku, bohatí však stále nepřestávali žít v přepychu a kulturní hojnosti. Hudba a opera byly podporovány privilegovanými vrstvami francouzské společnosti, což vzbudilo zájem zahraničních umělců, kteří hledali úspěch v hlavních kulturních centech – Paříži a Lyonu.<sup>22</sup>

V letech 1750–1760 zažila Francie nebývalý příliv italských hudebníků, byli to především skladatelé, zpěváci, mezi nimiž se vyskytovali také kytaristé, kteří komponovali kytarovou hudbu, učili a koncertovali. Jejich přítomnost pomohla znovu obnovit větší zájem o kytaru. Z Itálie zde také pronikl jednoduchý a melodický galantní styl, který se stal velice vyhledávaným a oblíbeným při komponování hudby.

Ikdyž po roce 1750 začíná éra klasicismu, kytarová hudba stále pokračuje v tendencích baroka. Mluvíme o tzv. post-barokní kytáře, která je konstrukčně téměř totožná s barokní pětisborovou kytarou. Do post-barokního období řadíme také španělskou šestisborovou kytaru. Důležitým faktorem je, že výroba tohoto nástroje pokračovala, ačkoli ve většině ostatních zemí nastal naprostý kolaps. Post-barokní kytara byla ve Francii dominantní až do první dekády 19. století.<sup>23</sup>

Post-barokní francouzská kytara měla příčné žebrování stejně jako starší barokní modely. Střevové struny a pohyblivé střevové pražce byly základem. Také tvrdil, že menzura nástroje by neměla být teoreticky delší než 61 centimetrů, protože by mohlo dojít k vysoké tenzi a bylo by obtížné docílit správného ladění. Tyto kytary měly velmi lehké konstrukce, pokud kytarář zvolil menzuru delší, musel se nástroj o půl tónu podladit.<sup>24</sup>

Post-barokní kytara v tomto období měla pět nebo čtyři sbory, někdy se totiž první struna nezdvojovala. Ladění těchto sborů mohlo být v unisonu,

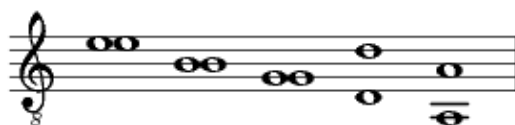
---

<sup>22</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 193, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

<sup>23</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 198-199. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

<sup>24</sup> HACKL, Stefan, Erik PIERRE HOFMANN a Pascal MOUGIN. *Stauffer and Co. Francie: Éditions des Robins*, 2011. ISBN 978-2-9538868-0-1.

nebo lépe čtvrtý a pátý sbor v oktávách. Záleželo čistě na preferencích interpreta.



*Obr. 1: ladění post-barokní kytary*

Dříve než nastal také ve Francii triumf klasické kytary, docházelo v poslední třetině 18. století nejprve k odstraňování sborů na kytáře post-barokní. Postupně se pařížská kytarová společnost rozdělila na dva tábory. Někteří z nich bylo pro zachování sborů a neviděli důvod k jejich eliminaci. Na druhé straně hlavní iniciátor Giacomo Merchi spolu s dalšími zastánci nesborového ostrunění obhajoval, proč je lepší nechat sbory úplně vymizet. Jedním z důvodů bylo nepřesné ladění zdvojených strun v oktávách a unisonu, a tím také intonační problémy nástroje. Bylo totiž obtížné najít dvě charakterově a kvalitativně podobné struny, přesto se loutnísté a theorbisté s tímto problémem vyrovnávali po staletí, aniž by tento fakt považovali za nepřekonatelnou věc. Avšak trend opředěných basových strun a s tím i spojený chtíč po jasnějším a hlasitějším zvuku přispěl k rozmachu šestistrunné kytary také ve Francii. Proto tato debata, zda-li pět sborů či pět strun, neměla nikdy pořádný záměr. Zatímco však v Paříži přetrvávaly diskuze, na jihu v Marseille se začínal kolem roku 1780 pomalu rodit nový typ kytar – klasická šestistrunná kytara, později známá jako chitarra francese.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 222, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

## 2.5 Francouzská lyra-kytara

Je nutné se také zmínit o novém populárním nástroji, který vznikl ve Francii v poslední dekádě 18. století, přibližně v letech 1780. Období před Velkou francouzskou revolucí bylo pro lyru-kytaru, známou také jako lyru-nouvelle, obdobím rozkvětu, avšak začátkem 19. století oblíbenost tohoto nástroje klesla z důvodu velké propagace šestistrunné kytary. Došlo zde k inspiraci starověkým řeckým strunným nástrojem – lyrou a vznikl tak hybrid lyra-kytara.

Jedná se o návrat k období helénismu a řecké ideologie, kterou propagovala především buržoazie a měšťanstvo za účelem se zviditelnit. Díky snadnému držení si tento nástroj oblíbily výhradně ženy, které také s ním byly často vyobrazovány. Proto tento nástroj byl zcela módní záležitostí. Mezi první výrobce těchto nástrojů patřil například Henry Lejeune, Pierre Charles Mareschal, César Pons a později i jeho syn.

Ve srovnání s lyrou a dosavadní kytarou má klasická francouzská lyra-kytara duté tělo zakončeno pedestalem, ze kterého ještě vychází dvě do oblouku zahnutá ramena propojená s hlavou nástroje a důležitým faktorem je šest strun, basové struny byly kovové a zbylé tři střevové.

Vyskytovaly se také výjimky v podobě krátkoramenných lyr-kytar, ale existovaly také bezramenné exempláře. Repertoár a metodické školy byly většinou určeny i pro tento nástroj. Ačkoli lyra-kytara vznikla na území Francie, její kopie se vyráběly v Itálii, tzv. chitarra lyra, v Německu či Rakousku. Velice zřídka se tyto nástroje objevily ve Španělsku a Portugalsku kolem roku 1900. Ačkoli byla lyra-kytara ve své době velice populární, klasické kytare nemohla konkurovat.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> *Harp guitars* [online]. Tarzana: Gregg Miner, 2004 [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: <https://www.harp guitars.net/contact.htm>.

### **3 Lokální vývoj v ostatních Evropských zemích**

#### **3.1 Itálie**

Během napoleonských válek Itálie spadala pod francouzskou nadvládu a proto se mnoho virtuózů a umělců vydalo hledat úspěch do zahraničí, kde byli schopni jejich umění ocenit. Itálie byla na čas v tomto období spíše sbírka chudých a různorodých regionů než sjednocená země. I přes to si hudba zde uchovávala svou tradici a stále docházelo ke kulturnímu vývoji. V období kolem roku 1770, podobně jako ve Španělsku, byla kytara především nástrojem obyčejných lidí, amatérů a tuláků, kteří mnohdy ve skupinách hráli na nástroje a zpívali. V tomto případě šlo nejspíše o italskou pětisborovou chitarru battente období šestisborové kytary ve Španělsku, která sloužila v první řadě k doprovodnému hraní. Bylo zvykem na tento nástroj používat opředené struny, které zajistily výrazný zvuk. Také v Itálii se již upouštělo od sborového ladění a trendem byla stále častěji kytara pětistrunná. S počátkem užívání opředených basových strun bylo také snazší aplikovat pouze pět samostatných, které vytvořily čistý, hladký a také hlasitější zvuk. Výroba strun byla tehdy na území Itálie doménou a hudebníci měli možnost hrát na ty nekvalitnější struny vůbec. Na výrobu totiž používali kvalitní materiál, zatímco zahraniční manufaktury pracovaly se starší střevovou hmotou. Mnohdy byli kytaristé v raných metodikách odkazováni používat opředené houslové struny. Existence pětistrunné kytary je dochována ve Victoria and Albert Museum v Londýně, avšak konstrukce mechaniky pro nesborové ostrunění je v každém případě náhrada z 19. století.

Postupné experimenty s kytarou šestistrunnou náležely mistrům kytarářům, avšak ještě kolem roku 1790 považovalo mnoho obyčejných italských kytaristů pětistrunnou kytaru za standardní model. Jako důvod si dovoluji uvést špatnou informovanost a také vydavatelství, kterých na tehdejším území Itálie byl opravdu nedostatek.

Ačkoli v Itálii byli s vývojem a šestistrunné kytary napřed, mnoho informací o konstrukčních změnách tak pocházelo především z Francie, kde byl

obchod s notovým materiálem a prameny v rozkvětu. Paradoxně v Itálii se tak pro šestistrunnou kytaru uchytil název chitarra francese.

První obdobu chittary francese v tomto přechodném období roku 1785 stavěli v Itálii Donatus Filano, Antonio Vinaccia a především Giovanni Batista Fabricatore. Od pětisborových barokních kytar se kytary Fabricatore na první pohled liší poněkud větším rozměrem korpusu, odlišným tvarem hlavy a mechaniky. Pražce na tomto modelu byly rozšířeny po ozvučný otvor a základem bylo vějířovité žebrování přejato ze španělských nástrojů, zatímco například ve Francii stavěli stále nástroje s příčným žebrováním. Společným znakem zůstala prozatím delší než doporučená menzura.<sup>27</sup>

### 3.2 Německo

Mimo barokní pětisborovou kytaru, která sloužila především k doprovodu komorní hudby, byla německá kytarová společnost v letech 1770-1780 nakloněna spíše loutně a nástrojům typu citern. Avšak kytara obecně, zde měla již velkou historii. Vůbec první kytaru klasickou šestistrunnou kytaru zde roku 1788 postavil Jacob August Otto pro skladatele Johanna G. Neumanna, který tento nástroj spatřil na cestách do Itálie.

V Německu nepodporovali odkaz dokonalé pětisborové kytary v podání francouzských post-barokních nástrojů, naopak si formu nové šestistrunné kytary začali poměrně rychle osvojovat. Repertoár pro tento nástroj se objevil v 90. letech 18. století. Významnou osobností kytarové hudby je zde Christian Gottlieb Scheidler, loutnista, skladatel a učitel kytary. Napsal řadu atraktivních skladeb, které byly oblíbeny právě mezi jeho studenty. První metodická příručka hry na šestistrunnou kytaru *Kurze Anweisung zum Gitarrenspielen* Heinricha Christiana Bergmanna vznikla až v roce 1802.

Italští kytaristé, kromě Londýna a Paříže, byli vítáni s otevřenou náručí také ve Vídni. Začátkem 19. století s sebou přinášeli inovované nástroje. Jedním z prvních byl mandolinista Bartholomeo Bortolazzi, jenž ve Vídni

---

<sup>27</sup> HACKL, Stefan, Erik PIERRE HOFMANN a Pascal MOUGIN. *Stauffer and Co.* Francie: Éditions des Robins, 2011. ISBN 978-2-9538868-0-1.

publikoval kvalitní instrumentální hudbu pro mandolínu a kytaru, 6 *variations sur une pièce d'Alcine* a 6 *thèmes variés* jsou jeho nejranějšími skladbami. Také významný vídeňský propagátor kytary Simon Molitor,<sup>28</sup> odkazuje na italské prameny jako na hlavní inspirační zdroje rakouské kytarové hudby.<sup>29</sup>

### 3.3 Rakousko

Simon Molitor byl hlavní osobností tohoto přechodného období především od roku 1790 v Rakousku. Také on obohatil kytarovou literaturu o množství sólových sonat. Musím však uznat, že jeho hudba je v porovnání s ostatními kytarovými skladateli poněkud tematicky nevýrazná. Včetně komponování se Molitor věnoval usilovně výzkumu dějin hudby, psal články a sbíral materiály o historii a problematice kytary. Simon Molitor byl příkladem dalším vídeňským kytarovým nadšencům, kteří se poté odhodlali psát jednoduchou komorní hudbu s kytarou, která doprovázela melodické nástroje. Mezi tyto patří Leonard von Call a český skladatel a Václav Tomáš Matějka. Mezi kočovné umělce, kteří se usadili ve Vídni patří také portugalský kytarista Antonio Costa a vídeňský rodák Alois Wolf. Oba pořádali ve Vídni koncertní představení.<sup>30</sup>

Můžeme říci, že šestistrunná kytara v Německu a Rakousku triumfovala až s příchodem italských nástrojů Fabricatore, kterými se inspiroval později také výrobce romantických kytar Johann Georg Stauffer.

### 3.4 Rusko

Jak již bylo zmíněno koncem 18. století kytaristé podnikali cesty po celé Evropě, včetně Petrohradu, centra ruského královského dvoru.

---

<sup>28</sup> (1766-1852).

<sup>29</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 250, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

<sup>30</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 251, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.



V 90. letech 18. století se v Petrohradu usadil Francouz Jean-Baptiste Hainglaise a publikoval zde množství písní s doprovodem kytary, mimo jiné i *6 ariettes pour la guitarre (1796)* a „*Journal d'airs italiens, français, et russes, avec accompagnement de guitarre*

Také český hudebník a voják Ignác František Held napsal krátkou metodickou příručku pro klasickou šestistrunnou a také sedmistrunnou kytaru, jež měla v Rusku o něco větší tradici. O tento počín se zasloužil virtuos z Vilny, Andrej Osipovich Sychra.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 252, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

## 4 Repertoár

V tomto mezidobí v kytarovém repertoáru doznívají barokní tendence a střetávají s novými klasicistními prvky. Obecně mluvíme v klasické hudbě Wolfganga Amadea Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Josefa Haydna či Luigiho Boccheriniho.

Na základě raně klasicistních vlivů a také experimentů s ostruněním nástroje, vznikaly nové hudební formy. Ve sféře kytarové se jedná o instrumentální formy typu sonáta, dueto, trio, rondo, minuetto, etuda, variace, ouverture, romance, koncert a nadále se také používaly i barokní formy jako preludium či air. V repertoáru nacházíme sólové skladby, ale hlavně množství vokálně-instrumentálních a komorních děl, kterými jsou arie, chansony, romance a písně.<sup>32</sup> Nejvíce skladeb vydávala nakladatelství v Paříži, jež byla zásadním centrem hudby.

Evropská hudba byla velice ovlivněna italskou operou. Aktuální byla vojenská hudba, především ve Francii, folklorní hudba, ale také aranže operních témat a transkripce. Obvykle ještě několik málo dní po premiéře operního díla vznikaly tyto přepisy pro kytaru. Pro skladatele a umělce to byla výhodná, můžeme polemizovat, zdali zábavná činnost, protože publikum tento druh zábavy hojně vyhledávalo. Příkladem jsou *Six Airs tirée du Mariage de Figaro, musique de Mozart, arrangée en Trio pour Lyre ou Gitarre, Flute ou Violon et Alto* francouzského skladatele a kytaristy Antoina-Marcela Lemoina<sup>33</sup>, inspirované Figarovou svatbou. Jeho komorní tvorba zahrnuje také *Chansonette avec accompagnement de guitare par le citoyen*. Také Mozartova *Sonata č. 21, E dur* byla inspirací Pierre-Jeana Porru<sup>34</sup> pro jeho *Grand Trio Divertissement* v obsazení kytary, houslí a violoncella. Ouverтуру z třítaktové opery ***Iphigénie en Aulide*** Christophera W. Glucka zaranžoval Pierre Porro pro housle a kytaru. „*Sonata D dur Op. 9, Nr. 2*“ patří mezi jeho komorní díla.

Melodickou funkci zde má výjimečně kytara za doprovodu houslí, avšak v

---

<sup>32</sup> DAUSEND, Gerd-Michael. *Die klassische Gitarre (1750-1850) str. 44-46*. Minden: Verlag Hubertus Nogatz, 2002. ISBN 3-926440-15-5.

<sup>33</sup> Francouzský skladatel a kytarista (1763-1816)

<sup>34</sup> Francouzský skladatel a kytarista (1750-1831)

průběhu skladby dochází k výměně rolí sólového a doprovodného hlasu. Porro přichází také se sólovými kusy, jako například *Sonate pour une Seule Guitar* pro pětisborovou nebo pětistrunnou kytaru. K nejstarším představitelům tohoto přechodného období patří také italský kytarista působící v Paříži, Giacomo Merchi<sup>35</sup> a Francouz Charles Doisy<sup>36</sup>. Merchiho tvorba zahrnuje z velké části komorní skladby. Sbírku italských a francouzských arií *Raccolta d'ariette francesi ed italiane per la chitarra li accompagnamenti sono in musica tavolatura, Recueil d'airs avec accompagnement de guitarre, Duetto I* pro dvě kytary a pro sólovou kytaru *Prelude ou Caprice Op.7*. Jednoduché sólové skladby komponoval Charles Doisy. Patří zde jeho tři sonáty *Trois sonates pour la guitarre* pro pětisborovou kytaru. V jeho kytarové metodice najdeme také množství etud. Mezi známější komorní dílo patří *Les regrets de l'amour* pro zpěv s doprovodem kytary. Dalším, avšak méně slavným italským skladatelem, který odešel do Francie byl Francesco Alberti. Ve svém repertoáru má *Airs pour deux guitarres* či *Ariette nouvelle*. Španěl Juan Antonio Vargas y Guzman vydal v roce 1776 *Sonatu Nr. 9* pro šestisborovou kytaru. V sousedním portugalsku působil také méně známý Antonio da Silva Leite<sup>37</sup>, který kromě církevní hudby napsal 6 *Sonatas de guitarra* pro kytaru a dvě horny či *Estudio de guitarra* (1796).

Od 90. let 18. století také vzniklo několik kytarových koncertů s menším doprovodným obsazením. *Concerto for guitar and strings* (1793) španělského skladatele a kytaristy B. Vidala<sup>38</sup>, byla vůbec první forma sólového koncertu dedikovaného pro klasickou kytaru. Antoine de Lhoyer<sup>39</sup> dokončil v roce 1799 *Concerto pro kytaru a smyčce, Op.16*, jeho publikace proběhla však až o tři roky později. *Grand Concerto* napsal také již zmíněný Charles Doisy.

Z českého prostředí mohu zmínit Václava Tomáše Matějku, hudebního pedagoga, kytaristu a skladatele, působícího ve Vídni. Složil řadu sólových

---

<sup>35</sup> (1730-1789).

<sup>36</sup> (1748-1807).

<sup>37</sup> DAUSEND, Gerd-Michael. *Die klassische Gitarre (1750-1850)*, str.40, Minden: Verlag Hubertus Nogatz, 2002. ISBN 3-926440-15-5.

<sup>38</sup> První jméno tohoto skladatele není známo.

<sup>39</sup> Francouzský skladatel a kytarista (1768-1852).

skladeb pro kytaru, z nichž se do dnes hraje například *Sonata Op. 23 b moll* či *Grande Sonata Nr. 1*, psal také variační formy, fantasie, capricia. I jeho komorní tvorba je velmi pestrá, představuje několik trií, serenády pro housle a kytaru nebo *Pot-Pourri* pro violoncello a kytaru. Taktéž se inspiroval Mozartovou hudbou a upravil několik jeho písní.

K pozdním skladatelům tohoto období patří v každém případě Federico Moretti<sup>40</sup> a Simon Molitor<sup>41</sup>. Včetně tabulatur, již bylo zvykem od poloviny 50. let 18. století využívat moderní notaci, avšak jedním z prvních, kdo ustálil tento typ hudebního zápisu kolem roku 1790 byl Moretti, působící ve Španělsku. Moretti stál zprvu za názorem, že kytara by měla být více doprovodným než sólovým nástrojem, proto také komponoval z velké části komorní hudbu, kde melodickou linku věnoval houslím nebo flétně, ale v jeho pozdějším skladatelském období zkomponoval *Fantasia variazioni e coda per chitarra sola, sul tema del Rondo della Cenerentola* a *Tre Rondo Op. 4* pro kytaru sólovou. Z komorní tvorby musím zmínit *Boleras de la bola* pro kytaru a zpěv. Ve skladbě se prolínají inspirace španělských tanců za doprovodu kastanět, ale i klasických italských arií. Pro soprán, tenor a kytaru napsal také *Si te veo*. Ve Vídni v tomto období komponoval a působil Simon Molitor, jenž se na cestě po Evropě setkal ve Španělsku se šestistrunnou kytarou. Molitor se snažil kytaru hojně propagovat. Jelikož pobýval včetně Španělska v Itálii a Francii, v jedné ze svých studií popsal situaci s kytarou i v těchto zemích. Jeho větším dílem je *Grande Sonata Op. 7* pro sólovou kytaru a *Trio D dur Op. 6* pro flétnu, violu a kytaru. Jelikož Simon Molitor studoval také dějiny hudby, je považován v Rakousku za jednoho z prvních zakladatelů muzikologie.

#### **4.1 Hudební a výrazové prostředky**

Období přechodu z pětisborové kytary na klasickou kytaru šestistrunnou znamenal také zlom mezi starým a novým chápáním hudby. Hudba byla brána především jako „zvuková řeč“, tzv. Klangrede. Kytaroví skladatelé

---

<sup>40</sup> Italský skladatel a kytarista (1769-1839).

<sup>41</sup> Německý kytarista, úředník a skladatel působící ve Vídni (1766-1848).

tak začali používat artikulační a jiné výrazové prostředky, které se přibližovaly rétorice a hlasu.

Proto si dovolím zmínit hlavní a nejdůležitější typy ozdob a technických prvků, které byly součástí hry na kytaru do konce 18. století, ale i poté. Zatímco některé z ozdob se používány také na moderní šestistrunné kytáře, jiné byly efektivní pouze na pětisborových nástrojích s nižším napětím strun či se později v 19. století pro kytaru šestistrunnou inovovaly. Především v metodických školách Giacoma Merchiho, Charlese Doisy, Francesca Albertiho nacházíme tyto elementy.

#### 4.1.1 Tirade

Tato ozdoba vychází z pohybu levé ruky, která provádí plynulý pohyb jedné noty za druhou bez asistence pravé ruky.<sup>42</sup> Nejčastěji se provádí mezi dvěma tóny nebo jde o chromatický postup.<sup>43</sup>

(a)



(b)



PL. 14.6. *Tirade* from Francesco Alberti (1786)

Obr. 2: ukázka *Tirade*, Francesco Alberti

<sup>42</sup> Tirant les notes = tahat, trhat struny.

<sup>43</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 264, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

### 4.1.2 Chûte

Tato ozdoba byla oblíbená již u renesančních loutníků a theorbistů.<sup>44</sup> Jedná se o typ legata, které mohlo být jednoduché, pouze hráno z jedné noty na druhou, nebo složeno z více not. Giacomo Merchi již v jeho traktátu ***Traité des agréments de la musique executés sur la Guitarre (1777)*** řeší princip a problematiku této ozdoby. Začíná pohybem drnknutí prstu pravé ruky například na prázdné struně a poté první prst na levé ruce doklepne na hmatník nástroje. Pokud budeme hrát legato i s dalšími třemi či čtyřmi notami je důležité, aby prsty levé ruky doléhávaly na hmatník pravidelně a postupně a každý tón byl zřetelně slyšet.<sup>45</sup>



PL. 14.7. Chûte from Giacomo Merchi (1777)

Obr. 3: ukázka Chûte, Giacomo Merchi

### 4.1.3 Martellement

Tento třítónový ornament je ekvivalentem mordentu či nátrylu, znak plus (+) byl umístěn nad notou a sloužil k ozdobení jednoduchých melodických

<sup>44</sup> V angličtině také shoot, uhodit, spadnout.

<sup>45</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 264, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

pasáží.

Martellement je kombinací již zmíněných ornamentů chûte a tirade, přičemž dochází k tomu, že první tón je vystřídán v levé ruce dalším sousedícím tónem v podobě chûte a následně přichází odtah neboli tirade zpátky k tónu prvnímu.<sup>46</sup>



PL. 14.8. Martellement from Merchi (1777)

Obr. 4: ukázka Martellement, Giacomo Merchi

#### 4.1.4 Trill nebo Cadence

Trylek či cadence je sled mordentů (martellement) či alternativa po sobě jdoucích rychle hraných chûte a tirade. Pro hru candence používáme tožný úhoz jako pro trill, můžeme ji také interpretovat způsobem, kdy levá ruka drží dvě různé struny (tóny) a v pravé ruce dochází k rychlému střídání jednotlivých prstů.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 264, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

<sup>47</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 267, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.



Obr. 5: ukázka Trill, Giacomo Merchi

#### 4.1.5 Frémissement

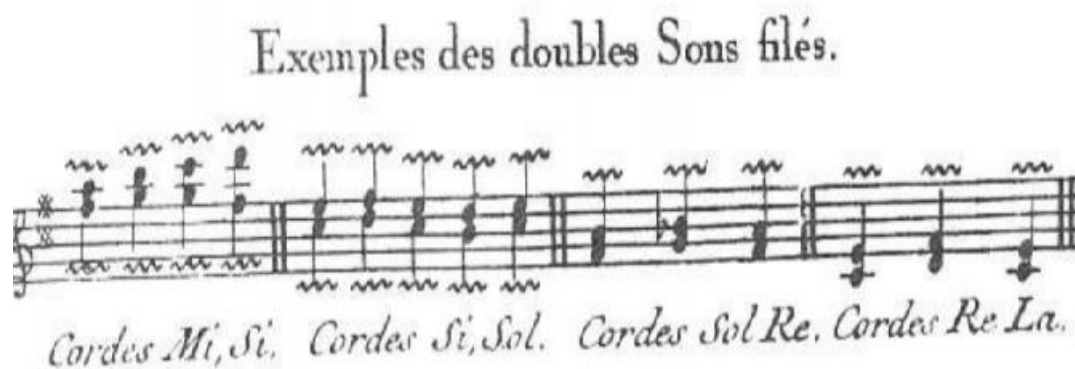
Popis této ozdoby Francesca Albertiho je identický pro dnešní vibrato, v 18. století byla tato známá spíše pod názvy son filé, son flaté. Tyto pojmy používá ve své metodice G. Merchi. Standartní frémissement se prováděl v levé ruce jakýmkoli prstem tlakem na hmatník kytary a rychlým pohybem prstu ze strany na stranu, technicky je nejlepší tento prvek provádět za pomoci nejen samotného prstu, ale pohyb by měl vycházet také z ramene. Merchi užíval také pojem doubles sons filés, jedná se o vibrato, kdy v levé ruce držíme dva tóny, nejlépe na sousedních strunách.



PL. 14.10. Frémissement from Alberti (1786)

Obr. 6: ukázka Frémissement, Francesco Alberti





Obr. 7: ukázka *Frémissement*, Giacomo Merchi

#### 4.1.6 Plainte, Glissade

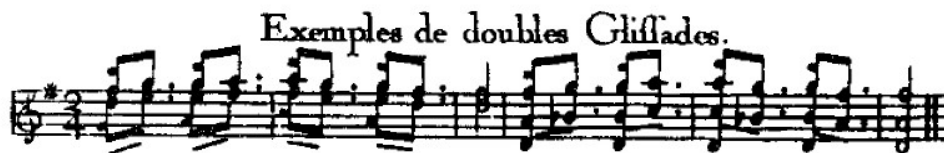
Jedná se o jednoduchý typ glissanda. Tohoto prvku docílíme posunutím prstu levé ruky na hmatníku k tónu výchozímu. Obvykle se jednalo o intervalový půltón, který měl výrazově podtrhnout zvukovou kvalitu. Efektivnějším elementem je však *glissado*. V Merchiho příručce najdeme taktéž dvojité glissado, kde dva prsty levé ruky na sousedních strunách plynule sklouznou na výchozí tón.<sup>48</sup>



PL. 14.11. *Plainte* from Antoine Bailleux (1773)

Obr. 8: ukázka *Plainte* a Antoine Bailleux

<sup>48</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 267, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.



PL. 14. 12. *Glissades and Double glissades from Merchi (1777)*

Obr. 9: ukázka Glissade, Giacomo Merchi

#### 4.1.7 Harmonics

Novým typem ozdoby používaným v tomto období byly flažolety. Tento pojem rozebral ve svém spisu také Charles Doisy.<sup>49</sup> Pro efekt je důležité se dotknout prstem levé ruky pouze struny nad pražcem, nikoli se dotýkat hmatníku, zároveň stejnou strunu hrajeme prstem na pravé ruce.



PL. 14. 13. *Ah vous dirai-je Maman, en sons harmoniques from Alberti (1786)*

Obr. 10: ukázka Harmoniques, Francesco Alberti

<sup>49</sup> DOISY, Charles. *Principes généraux a cinq et a six cordes et de la lyre*. Paris, 1801.

#### 4.1.8 Barré

Technickým prvkem je také barré. Většinou se ukazováček levé ruky přiloží na hmatník, nejčastěji přes všech šest strun nebo například jen přes tři struny, jedná se tak o poloviční barré.

Španělský kytarista a skladatel Antonio Abreu v 90. letech 18. století zmiňoval také další typ barré, kterým je *zegilla ladeada o torcida*, v překladu šikmé barré, kdy ukazováček leží diagonálně přes struny basové a zbylé tři struny drží ten samý prst na sousedním pražci.<sup>50</sup>

#### 4.1.9 Arpeggio

Jedná se o akord, který je rozložený do za sebou jdoucích not, vzestupným nebo sestupným směrem. Noty se mohou v různém pořadí opakovat, či se tímto způsobem může také přecházet do dalších oktáv. Tuto techniku pro pravou ruku obsahuje většina metodických škol té doby.



Obr. 11: ukázka Arpeggio, Giacomo Merchi

<sup>50</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era, str. 269. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

#### 4.1.10 Roulades

V tomto případě se jedná o vzestupnou verzi ozdoby tirade. První tón zahraje prst na pravé ruce a v levé ruce dojde k přiklepnutí dalších po sobě jdoucích tónů na téže struně. Tento ornament můžeme hrát i sestupně.



PL. 14.14. *Roulades* from Baillon (1781): (a) ascending; (b) descending

Obr. 12: ukázka *Roulades*, Baillon

## 5 Technika hry

### 5.1 Pozice za nástrojem

Ačkoli se typy kytar v jednotlivých zemích lišily, během tohoto období však zůstávala obecná shoda jak polohovat nástroj a také o způsobu hraní levou a pravou rukou. Pozice ve stoje byla velmi rozšířenou, především pro „serenading“, k nástroji tak za oba konce byla připevněná stuha, avšak standardní poloha vsedě patřila mezi univerzální pozici pro seriózní hraní, přičemž v některých zdrojích a metodických školách je naznačováno, že pravá či levá noha by měla spočívat na malém předmětu.<sup>51</sup> Spodní část nástroje musí spočívat na vnitřní straně stehenní, levá paže je v půlkruhu a od těla nejméně šest palců. Pravá paže je uvolněná a je umístěna na hraně ve spodní části kytary v bodu mezi loktem a zápěstím. Hmatník nástroje by namísto dlaně měl spočívat mezi palcem a ukazováčkem taktéž v pomyslném půlkruhu.

### 5.2 Pozice pravé ruky

Pravá ruka by měla být ve správné horizontální poloze ke strunám. Prsteníček a malíček, jako pozůstatek renesanční praxe loutnistů a theorbistů, spočívá na přední desce kytary blíže k první struně a ozvučnému otvoru nástroje. Zdroje do konce 18. století se nepokoušejí hráče od tohoto způsobu odradit. Ačkoli je nepříjemné hrát tímto způsobem na moderním nástroji, kvůli velké vzdálenosti mezi strunami a přední deskou je třeba pamatovat na skutečnost, že u starších francouzských a španělských kytar, byla tato vzdálenost o mnoho menší.

Ikdyž název *tirando* pro jeden z úhozů v pravé ruce nebyl používán, byl tento typ hry pro pravou ruku běžná. Technika *apoyando* se až do začátku 19. století nepoužívala, což nás nepřekvapí, protože je téměř nemožné

---

<sup>51</sup> Standardní pozice v sedě zahrnuje nikoli pravou, ale levou nohu, která je umístěna vyšší předmět, v tomto případě byla popsána pozice „dámského sedu“ obkročmo, která byla oblíbená také při hře na citeru či lyru-kytaru.

provést úhoz dopadem na strunu pokud malíček a ukazováček spočívají na desce nástroje, a v každém případě by tón a zvuk nebyl na kytáře se sborovým ostruněním a nízkou polohou strun uspokojivý. Antoine Bailleux<sup>52</sup> a Antoine Marcel Lemoine<sup>53</sup> doporučují hrát techniku tirando také pomocí prsteníčku. Jedna z oblastí neshod byla také otázka zda-li na pravé ruce používat pro hru nehty nebo pouze špičky prstů. Preferenci nehtů najdeme ve španělských kytarových školách. Kytaristé jako Padre Basilio, Antonio Abreu, Fernando Fernandiere či Federico Moretti doporučují zachovat malé množství nehtu, zatímco francouzské a italské prameny neobsahovaly zmínky o použití nehtů. Merchi apeloval zásadně na hru bříšky prstů, protože byl toho názoru, že nehty produkují příliš ostrý tón.

### 5.3 Levá ruka

Doporučená pozice a technika levé ruky se mohla odlišovat od moderního způsobu hry, kdy palec na levé ruce spočíval ve spodní části krku nástroje a ostatní prsty byly v nastavení rovnoběžně s hmatníkem. Tento pro nás již neobvyklý styl hry měli v oblibě italští kytaristé ke konci 18. a ještě na začátku 19. století. Jednalo se o použití palce levé ruky ke hře na šesté struně. Tento způsob hry nepředstavoval na dřívějších kytarách se zploštělým hmatníkem žádné komplikace. V roce 1760 byl tento technický prvek demonstrován v Paříži italským mandolinistou Giovanni Battistou Gervasiem a v zásadě první generace virtuosů, kteří již hráli na klasickou kytaru, tuto techniku částečně používali. Mauro Giuliani později používal pro hru palcem termín „con pollice”.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Francouzský houslista a kytarista, aktivní v letech (1761-1800).

<sup>53</sup> Francouzský kytarový pedagog a reformátor (1763-1817).

<sup>54</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 159-162, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

## 6 Stěžejní metodické školy a jejich představitelé

Kytarové metodiky a pedagogické příručky, byly součástí vývoje repertoáru a techniky hry na kytaru. Některé traktáty byly psány jak pro pětisborový nástroj, tak pro kytaru šestistrunnou. Zmiňována byla také lyra-kytara.

### 6.1 Giacomo Merchi (1730-1789)

Merchi byl italský loutnista a protagonista nových zásad pro kytarovou hru. V roce 1753 emigroval do Paříže kde začal svou kariéru.<sup>55</sup>

Jeho vůbec první metodikou z roku 1761, je ***Le Guide des écoliers, Op. 7***. Tato kytarová příručka pojednávala stále o hře a ladění pětisborové kytary barokní avšak hudbu, kterou Merchi psal již řadíme do klasicistního období. Značnou část věnoval Merchi v tomto spise technickému provedení ozdob. Najdeme zde také krátké ukázky skladeb jako preludium, rondo, minuet či několik variací *Follia di Spagna*, na kterých vysvětluje typy arpeggiové techniky. Zmiňuje se také o hře pravé a levé ruky. Doporučuje pozici pravé ruky, kdy malíček a prsteníček spočívá na přední desce nástroje a ostatní prsty slouží ke hře.

Po šestnácti letech přichází Merchi s další kytarovou publikací ***Traité des Agréments de la Musique Executées sur la Guitare (1777)***, ve které již vysvětluje technické postupy s přidanou šestou strunou, kde se také nově věnuje problematice držení těla při hře na nástroj. Tento aspekt je poté zařazován v každé kytarové metodice. Popisuje tvoření vibrata levou rukou, věnuje se nácvikům sestupného a vzestupného legata a ornamentice. Jeho metodickým cílem v této škole je ovládat doprovodnou hru. Mezi přílohy jsou začleněna například duetta pro dvě kytary.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> DAUSEND, Gerd-Michael. *Die klassische Gitarre (1750-1850) str. 20*, Minden: Verlag Hubertus Nogatz, 2002. ISBN 3-926440-15-5.

<sup>56</sup> MERCHI, Giacomo. *Traité des agréments de la Musique Executées sur la Guitare*. Paris, 1777.

## 6.2 Antoine Marcel Lemoine (1763-1817)

Mezi výrazné osobnosti a pedagogické aktivisty patřil také Francouz Antoine Marcel Lemoine. Byl zakladatelem hudebního vydavatelství A l'Espérance v Paříži. Ačkoli Lemoine nenavštěvoval žádné lekce harmonie nebo kontrapunktu, i přes to byl výborným skladatelem a jako dirigent působil například v divadle Théâtre Molière.

Věnoval se výhradně kompozici, ale především se zajímal o teorii a metodiku hry na kytaru. V 90. letech 18. století vydal **Nouvelle Méthode de Guitarre** pro pětistrunnou kytaru. Jako jeden z prvních popisoval v této knize základní principy harmonie a ladění. Zajímavostí jsou také stupnice ve všech tóninách. Obdobně jako Merchi se také zaměřoval na doprovodnou hru. V příloze této knihy najdeme ukázky jako sonáta pro housle a kytaru, písně s jednoduchým doprovodem kytary či preludia.

V *Nouvelle methode courte et facile pour la guitarre a l'usage des commenfans (1790)*<sup>57</sup> pro kytaru šestistrunnou a lyru-kytaru.

Jeho stěžejním dílem bylo **Nouvelle methode de lyre ou guitarre a six cordes** pro šestistrunnou kytaru, avšak notový zápis fungoval také pro kytaru pětistrunnou.<sup>57</sup> Ačkoli však hra z tabulatur již byla zastaralá a používala se moderní notace, Lemoine stále zastával názor, že každý kytarista by měl umět číst také tento systém, aby porozuměl jak fungovala hudba dříve.<sup>58</sup>

## 6.3 Charles Doisy (1748-1807)

Ačkoli o Charlesi Doisym nemáme příliš mnoho informací, jeho ucelená kytarová metodika **Principes généraux de la guitare a cinq et a six cordes et de la Lyre** z roku 1801 je významným dílem, věnovaným Josephine Bonaparte, manželce Napoleona Bonaparteho a císařovně

---

<sup>57</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 224, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

<sup>58</sup> TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*, str. 245, USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.



francouzského impéria. Za jakých okolností se Josephine s Doisy seznámila není přesně, ale dle bádání, byli v kontaktu ještě před příjezdem do Paříže.<sup>59</sup>

Jelikož Charles Doisy působil jako pedagog, psal mnoho svých skladeb pro své studenty. Zmíněná metodika je pečlivě sestavená po stránce interpretační, technické i stylistické. V prvních kapitolách prezentuje nástroj a pozici při hře na kytaru, začlenil také historicko-teoretickou část o základních principech hudby. V krátkosti zahrnul také popis oblíbených hudebních forem typu concerto, variace, rondo či sonáta a tempových označení.

Doisy doporučoval začínat cvičením stupnic a jednoduchých preludií, aby hráč postupně docílil spolu s kombinací dalších technických prvků, například, arpeggií kvalitnější úroveň hry a také lepší orientace na hmatníku. Ve velké míře se v tomto traktátu věnuje harmonii, intervalům, akordům a jejich obrátům v různých polohách.

Všechny tyto aspekty demonstruje v závěru této metodické školy v podobě několika etud, písní s doprovodem kytary či komorních skladeb pro housle a kytaru.<sup>60</sup>

## 6.4 Pierre-Jean Porro (1759-1831)

Také Pierre Porro patřil k důležitým osobnostem v kytarovém prostředí na konci 18. století. Byl redaktorem časopisu *Journal de guitarre* Provozoval soukromé vydavatelství v Paříži, a kromě svých skladeb, které jsem zmínila v kapitole Repertoár, vydával některá díla svých současníků, jako například Charlese Litanta<sup>61</sup>. Porro publikoval jeho sonaty pro housle a kytaru nebo aranže písní. I Jean-Baptiste Phillis spolupracoval s Pierrem Porro na vydání svých úprav chansonů a romancí. Porro napsal metodickou školu ***Tableau méthodique ou instruction nouvelle pour apprendre la Guitare et le Lyre op. 31 (1789)*** pro pětistrunnou a šestistrunnou kytaru s kapitolou

---

<sup>59</sup> MARTIN, Romaric. *Etude de traités*, Paris, 2016. Master thesis. Université de Poitiers.

<sup>60</sup> DOISY, Charles. *Principes généraux a cinq et a six cordes et de la lyre*. Paris, 1801.

<sup>61</sup> Houslista z Grenoble, Itálie.

pro lyru-kytaru.<sup>62</sup>

## 6.5 Federico Moretti (1769-1739)

Byl italský hudební teoretik, skladatel, kytarista a vlivný propagátor moderního způsobu notace, ve kterém ještě v roce 1792 vydal v Neapoli kytarovou školu. Pocházel z rodiny, která patřila k florentské šlechtě a měla dlouhou tradici služby španělské monarchii. Dům Morettiho sloužil jako umělecké centrum slavných hudebníků, včetně Domenica Cimarosy, u kterého Moretti později studoval. Kvůli událostem panujícím v tehdejší Itálii emigroval Moretti do Španělska. Když poté Neapol podepsala mír s Francií, Moretti vstoupil do španělské armády jako kadet, přičemž se nadále intenzivně věnoval své hudební kariéře.<sup>63</sup>

V Madridu publikoval traktát o základních principech hry na šestisborovou kytaru ***Principios para tocar la guitarra de seis ordenes (1799)***. Důraz v této metodice klade Moretti na funkci harmonickou, teorii a provedení stupnic ve všech tóninách a přehled durových a mollových kadencí na I., IV. a V. stupni taktéž ve všech tóninách.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> DAUSEND, Gerd-Michael, *Die klassische Gitarre (1750-1850) str. 26*, Minden: Verlag Hubertus Nogatz, 2002. ISBN 3-926440-15-5.

<sup>63</sup> The hispanic anglosphere. [online], Madrid: National Trust Tyntesfield, 2021 [cit. 2021-6-25]. Dostupné z: <https://hispanic-anglosphere.com/individuals/moretti-federico-1769-1839/>.

<sup>64</sup> MORETTI, Federico. *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes: de los elementos Generales de la Musica*. España, 1799.

## 7 Seznam prvních kytarových škol pro pětisborovou a šestistrunnou klasickou kytaru od roku 1750

Autor	Název díla	Typ kytary	Rok
<b>Velká Británie</b>			
Chabran, F.	<i>Complete Instructions</i>	5 strunná	1795
Sperati, B.	<i>New and complete instructions for the Spanish guitar</i>	6 strunná	1800
<b>Francie</b>			
Merchi, G.	<i>Le Guide des écoliers, Op. 7</i>	5 sborová	1761
Vidal, B.	Nouvelle méthode de guitare, Op. 8	5 sborová	1776
Merchi, G.	Traité des agrémens, Op. 35	5 a 6 strunná	1777
Alberti, F.	Nouvelle méthode	5 sborová	1786
Vidal, B.	Nouveaux Principes de Guittare	5 sborová	1787
Lemoine, A.	Nouvelle méthode courte et facile	5 strunná	1788
Porro, P. J.	Collection de préludes ou caprices	5 strunná	1789
Lemoine, A.	Nouvelle méthode courte et facile	5 a 6 strunná	1790
Lemoine, A.	Nouvelle Méthode de guitare	5 strunná	1799
Porro, P. J.	Tableaux méthodiques, Op. 31	5 strunná a lyra-kytara	1800
Porro, P. J.	Instruction élémentaire	lyra-kytara	1800

Doisy, C. (F.)	Principes généraux	5 strunná	1801
Doisy, C. (F.)	Petite méthode	5 strunná	1801
Phillis, J. B.	Nouvelle méthode, Op. 6	6 strunná	1802
Lemoine, A.	Nouvelle Méthode de lyre ou guitarre	6 strunná a lyra-kytara	ca.1800

### **Německo**

Bergmann, H. C.	Kurze Anweisung	6 strunná	1802
Bornharpt, J. H. K.	Anweisung die Guitarre zu spielen	6 strunná	1802
Lehmann, J. T.	Neue Guitarre Schule	6 strunná	1802
Guthmann, F.	Anweisung	6 strunná	1806
Scheidler, J. F.	Nouvelle Méthode	6 strunná	1807

### **Rakousko** (publikováno ve Vídni)

Neuhauser, L.	Le Fondament	6 strunná	1801
Rotondi	Neue gründliche Anweisung	6 strunná	1804
Bortolazzi, B.	Neuer und gründliche Unterricht	6 strunná	1805

### **Itálie**

Moretti, F.	Pricipios per la Chitarra	5 a 6 sborová	1799
Moretti, F.	Methodo per la Chitarra	6 strunná	1804

### **Portugalsko**

Paixão Ribeiro, M. da	Nova arte de viola	5 sborová	1789
--------------------------	--------------------	-----------	------

### **Španělsko**

Abreu, A.	Escuela	6 sborová	1799
Ferandiere, F.	Arte de tocar la guitarra	6 sborová	1799

## **8 Závěr**

Při studiu materiálů pro mne bylo velkou inspirací a obohacením to, že mohu tyto informace předat dále. Vzhledem k tomu, jak rozsáhlé téma je vývoj klasické kytary, považuji za důležité mluvit o počátcích vzniku a šíření tohoto nástroje.

## Seznam pramenů a literatury

*Harp guitars* [online]. Tarzana: Gregg Miner, 2004 [cit. 2021-6-26]. Dostupné z: <https://www.harp guitars.net/contact.htm>.

SMOLKA A KOL., Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: Togga, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

MARTIN, Romaric. *Etude de traités*. Paris, 2016. Master thesis. Université de Poitiers.

DOISY, Charles. *Principes généraux a cinq et a six cordes et de la lyre*. Paris, 1801.

The hispanic anglosphere. *The hispanic anglosphere* [online]. Madrid: National Trust Tyntesfield, 2021 [cit. 2021-6-25]. Dostupné z: <https://hispanic-anglosphere.com/individuals/moretti-federico-1769-1839/>.

MERCHI, Giacomo. Giacomo Merchi. *Traité des agréments*, 1777. Réimpression Genève : Minkoff, 1981. Paris, 1981.

MORETTI, Federico. *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes: de los elementos Generales de la Musica*. España, 1799.

TYLER, James a Paul SPARKS. *The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era*. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

HACKL, Stefan, Erik PIERRE HOFMANN a Pascal MOUGIN. *Stauffer and Co*. Francie: Éditions des Robins, 2011. ISBN 978-2-9538868-0-1.

DAUSEND, Gerd-Michael. *Die klassische Gitarre (1750-1850)*. Minden: Verlag Hubertus Nogatz, 2002. ISBN 3-926440-15-5.

## Obrázkové zdroje

Obr. 1: ladění post-barokní kytary .....	20
Obr. 2: ukázka Tirade, Francesco Alberti .....	29
Obr. 3: ukázka Chûte, Giacomo Merchi .....	30
Obr. 4: ukázka Martellement, Giacomo Merchi .....	31
Obr. 5: ukázka Trill, Giacomo Merchi .....	32
Obr. 6: ukázka Frémissement, Francesco Alberti .....	32
Obr. 7: ukázka Frémissement, Giacomo Merchi .....	33
Obr. 8: ukázka Plainte a Antoine Bailleux .....	33
Obr. 9: ukázka Glissade, Giacomo Merchi .....	34
Obr. 10: ukázka Harmoniques, Francesco Alberti .....	34
Obr. 11: ukázka Arpeggio, Giacomo Merchi .....	35
Obr. 12: ukázka Roulades, Baillon .....	36

Obr. 1: Wikipedia. Www.wikipedia.org: the free encyklopedia [online]. Florida: Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2021-6-28]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Baroque\\_guitar](https://en.wikipedia.org/wiki/Baroque_guitar).

Obr. 2: TYLER, James a Paul SPARKS. The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era, str. 265. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

Obr. 3: TYLER, James a Paul SPARKS. The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era, str. 265. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

Obr. 4: TYLER, James a Paul SPARKS. The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era, str. 266. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

Obr. 5: TYLER, James a Paul SPARKS. The Guitar and Its Music: from the

Renaissance to the classical era, str. 266. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

Obr. 6: TYLER, James a Paul SPARKS. The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era, str. 268. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

Obr. 7: MERCHI, Giacomo. Giacomo Merchi. Traité des agréments, 1777. Réimpression Genève: Minkoff, 1981. Paris, 1981.

Obr. 8: TYLER, James a Paul SPARKS. The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era, str. 268. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

Obr. 9: MERCHI, Giacomo. Giacomo Merchi. Traité des agréments, 1777. Réimpression Genève: Minkoff, 1981. Paris, 1981.

Obr. 10: TYLER, James a Paul SPARKS. The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era, str. 270. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.

Obr. 11: MERCHI, Giacomo. Giacomo Merchi. Traité des agréments, 1777. Réimpression Genève: Minkoff, 1981. Paris, 1981.

Obr. 12: TYLER, James a Paul SPARKS. The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the classical era, str. 270. USA: Oxford University Press Inc., New York, 2002. ISBN 978-0-19-816713-6.