

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Interpretace a teorie interpretace (specializace: Kytara)

DISERTAČNÍ PRÁCE

**NOVÉ INTERPRETAČNÍ PROSTŘEDKY V ČESKÉ
SOUDOBE HUDBĚ PRO KYTARU**

Josef Mazan

Vedoucí práce: prof. Štěpán Rak

Oponent práce: MgA. Miloslav Klaus, prof. Ivan Kurz

Datum obhajoby: 22. červen 2017

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Interpretation and Interpretation Theory (specialisation: Guitar)

DISSERTATION

**NEW INTERPRETATION MEANS IN CZECH
CONTEMPORARY MUSIC FOR THE GUITAR**

Josef Mazan

Supervisor: prof. Štěpán Rak

Opponents: MgA. Miloslav Klaus, prof. Ivan Kurz

Date of defence: June 22 2017

Assigned title: Ph.D.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Nové interpretační prostředky v české soudobé hudbě pro kytaru

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato disertační práce se zabývá analýzou devatenácti děl českých soudobých skladatelů pro sólovou kytaru. Bylo identifikováno dvacet nových interpretačních prostředků. Tyto jevy byly roztrženy a výsledky byly shrnuty v tabulce. Nejvíce instrumentačních nepřesností bylo spojeno s technikou pravé ruky. Kapitola o instrumentaci vysvětluje povahu těchto jevů i vhodné způsoby jejich řešení. Cílem této disertace je podnítit vznik nových kompozic pro kytaru.

Abstract

This dissertation analyses nineteen works for solo guitar by contemporary Czech composers. Twenty new interpretation means were identified. These phenomena have been categorized and the results summarised in the table. Most imprecisions in the instrumentation were associated with the right hand technique. The chapter about instrumentation explains the nature of these phenomena and offers appropriate solutions. The objective of this dissertation is to stimulate the creation of new guitar compositions.

Obsah

1. Úvod	1
1.1 Dosavadní stav problematiky	2
1.2 Specifikace předmětu výzkumu	3
1.3 Metody výzkumu	5
1.4 Cíl výzkumu	6
1.5 Dílčí výstupy	7
2. Tradiční technika	8
2.1 Úvod	8
2.2 Pravá ruka	10
2.2.1 Tirando	12
2.2.2 Apoyando	14
2.3 Levá ruka	16
2.3.1 Barré	17
2.3.2 Polohy.....	18
2.3.3 Kytarové legato	19
2.3.4 Flažolety	20
3. Analýza	21
3.1 Ivo Bláha: Zoolekce	21
3.2 Jarmil Burghauser: Sarabande et toccata	34
3.3 Vít Clar: Danzas	37
3.4 Eduard Douša: Variační fantazie	45
3.5 Petr Eben a jeho skladby pro kytaru sólo	48
3.5.1 Petr Eben: Tabulatura Nova	48
3.5.2 Petr Eben: Mare Nigrum.....	56
3.6 Jindřich Feld: Sonata per chitarra	63
3.7 Jan Frank Fischer: Preludia	75
3.8 Alois Hába a jeho skladby pro kytaru	81
3.8.1 Alois Hába: Sonáta pro kytaru, op. 52	81
3.8.2 Alois Hába: Skladby pro čtvrttónovou kytaru sólo	90
3.9 Martin Hybler: Vůně vyhaslých stínů, op. 14	94
3.10 Václav Kučera: Diario, omaggio a Che Guevarra	99
3.11 Vlastislav Matoušek: Hexachordon	108

3.12 Jan Meisl: Hawara	115
3.13 Jana Obrovská: Quatre Images du Japon	122
3.14 Štěpán Rak a jeho skladby pro kytaru.....	128
3.14.1 Štěpán Rak: Balalajka	128
3.14.2 Štěpán Rak: Song for David	133
3.14.3 Štěpán Rak: Vůně lípy.....	139
3.15 Oldřich Semerák: Suita Giocosa.....	144
3.16 Štěpán Urban: Impromptus.....	149
4. Výsledky analýzy	153
4.1 Techniky pravé ruky.....	154
4.1.1 Bartók pizzicato	154
4.1.2 Flažolety	156
4.1.3 Graneado.....	159
4.1.4 Pizzicato.....	161
4.1.5 Rasgueado	164
4.1.6 Rejstříky	168
4.1.7 Tremolo	170
4.1.8 Tremolo na dvou strunách	175
4.1.9 Tremolo rasgueado	177
4.1.10 Trylek na dvou strunách	178
4.2 Techniky levé ruky	180
4.2.1 Glissando	180
4.2.2 Kytarové legato	185
4.2.3 Mikrotonalita.....	187
4.2.4 Úderné kytarové legato.....	189
4.2.5 Vibrato.....	191
4.2.6 Změněná poloha levé ruky	193
4.3 Perkusivní techniky.....	194
4.3.1 Poklepy	194
4.3.2 Škrabání po opředení strun	197
4.3.3 Tabalet.....	198
4.3.4 Tambora	200
4.4 Tabulka výsledků analýzy.....	202
5. Instrumentace	203

5.1 Levá ruka	203
5.1.1 Rozpětí levé ruky	203
5.1.2 Tříhlasé a čtyřhlasé akordy	205
5.1.3 Prstoklad.....	210
5.2 Pravá ruka	211
5.2.1 Střídavý úhoz	211
5.2.2 Příklady nevhodné instrumentace	212
5.2.3 Příklady vhodné instrumentace.....	215
5.2.3.1 Akordické rozklady	215
5.2.3.2 Pasáže.....	218
5.2.3.3 Tvoření tónu	221
5.2.3.4 Pětiprstová technika Štěpána Raka	223
5.3 Dynamika.....	224
6. Závěr	228
Bibliografie.....	230
Diskografie	232
Obsah příložených CD.....	233
CD 1.....	233
CD 2.....	235
CD 3.....	238

Poděkování

Rád bych poděkoval prof. Štěpánu Rakovi za vedení disertační práce a za pomoc s výběrem, nastudováním i veřejným provedením českých soudobých skladeb pro kytaru.

1. Úvod

Málokterý hudební nástroj prošel v posledních dekadách takovým technickým rozvojem jako klasická kytara. Kytarové oddělení Pražské konzervatoře, které zakládal prof. Štěpán Urban, patřilo mezi první svého druhu v poválečné Evropě. Urban již tehdy předvídal značný pokrok v kytarové technice: „Je nepochybné, že kytaristika spěje k novému rozmachu!“¹

Díky slavnému španělskému virtuosovi André Segoviovi byl kytarový repertoár obohacen o tvorbu renomovaných mezinárodních skladatelů druhé poloviny dvacátého století. I v tehdejší Československu vznikla řada znamenitých kytarových kompozic. Mnoho z nich bylo veřejně provedeno, zejména pak díky Milanu Zelenkovi a Martinu Myslivečkovi. Hru na kytaru lze v současnosti studovat na konzervatořích i vysokých hudebních školách po celém světě. Vědecký přístup k tvoření tónu a kytarové technice spolu s poučeným přístupem k interpretaci vede ke kultivaci kytarové interpretace. I z těchto důvodů věnuje stále více soudobých skladatelů tomuto komornímu nástroji své kompozice.

¹ URBAN, Štěpán. *O kytáře: Dějiny, vývoj a význam nástroje*. Praha: Ludvík Nerad, 1945, s. 35.

1.1 Dosavadní stav problematiky

Při bádání lze vycházet z četných domácích i zahraničních zdrojů. Již v roce 1945 vydal Štěpán Urban svou publikaci *O kytáře*,² na kterou navázal Jarmil Burghauser příručkou *Jak psáti pro kytaru*.³ Cenným zdrojem je i diplomová práce Štěpána Raka *Technické a výrazové možnosti kytary v soudobé hudbě*.⁴ Novými interpretačními technikami se zabývá *Umění kytarové hry*⁵ Jiřího Köhlera. Další významnou publikací jsou *Základy kytarové techniky*⁶ Jiřího Jirmala.

Novějším přínosem je studie Lukáše Sommera *Instrumentační problematika harfy a kytary*.⁷ Nejnovějším zdrojem jsou *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*⁸ Vladislava Bláhy.

Co se týče zahraniční literatury, lze čerpat zejména z knihy *Pumping nylon*⁹ Scotta Tennanta. Důležitým pramenem jsou i *School of Guitar*¹⁰ Abela Carlevara a *Science et methode de la technique guitaristique*¹¹ Jorge Cardosa.

² Viz pozn. pod čarou č. 1.

³ BURGHAUSER, Jarmil. *Jak psáti pro kytaru*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.

⁴ RAK, Štěpán. *Technické a výrazové možnosti kytary v soudobé hudbě*. Diplomová práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 1975.

⁵ KÖHLER, Jiří. *Umění kytarové hry*. Praha: Panton, 1984.

⁶ JIRMAL, Jiří. *Základy kytarové techniky*. Praha: Panton, 1985.

⁷ SOMMER, Lukáš. „Instrumentační problematika harfy a kytary“. In: HYBLER, Martin et al. *Orchestrace jako otevřený proces: Sborník studií, 2. díl*. Praha: Triga, 2009, s. 379-431.

⁸ BLÁHA, Vladislav. *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*. 3. opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013.

⁹ TENNANT, Scott. *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1995.

¹⁰ CARLEVARO, Abel. *School of guitar: Exposition of instrumental theory = Escuela de la guitarra*. [s.l.]: Dacisa, 1984.

¹¹ CARDOSO, Jorge. *Science et methode de la technique guitaristique*. Paris: Les Editions et Productions Austréales, 1983.

1.2 Specifikace předmětu výzkumu

Předmětem výzkumu budou nové interpretační prostředky užívané v české soudobé hudbě pro sólovou kytaru od roku 1945 až do současnosti. Výzkum bude probíhat analýzou vybraných skladeb. Nedílnou součástí projektu bude i jejich veřejné provedení. Kritériem výběru bylo kromě umělecké hodnoty díla hlavně užití nových interpretačních prostředků. Pod vedením prof. Štěpána Raka bylo v roce 2013 vybráno následujících devatenáct kompozic:

Ivo Bláha: *Zoolekce aneb hodiny živočichopisu*,

Jarmil Burghauser: *Sarabande et toccata*,

Vít Clar: *Danzas*,

Eduard Douša: *Variační fantazie*,

Petr Eben: *Tabulatura Nova*,

Petr Eben: *Mare Nigrum*,

Jindřich Feld: *Sonata per chitarra*,

Jan Frank Fischer: *Preludia*,

Alois Hába: *Sonáta pro kytaru, op. 52*,

Martin Hybler: *Vůně vyhaslých stínů*,

Václav Kučera: *Diario*,

Vlastislav Matoušek: *Hexachordon*,

Jan Meisl: *Hawara*,

Jana Obrovská: *Quatre Images du Japon*,

Štěpán Rak: *Balalajka*,

Štěpán Rak: *Song for David*,

Štěpán Rak: *Vůně lípy*,

Oldřich Semerák: *Suita Giocosa*,

Štěpán Urban: *Impromptus*.

Nastudování skladeb vychází z osobních konzultací s autory. Cenné podněty poskytli Ivo Bláha, Vít Clar, Eduard Douša, Martin Hybler, Václav Kučera, Vlastislav Matoušek, Jan Meisl, Štěpán Rak a Oldřich Semerák. V kapitole o Aloisu Hábovi je prezentována i jeho tvorba pro čtvrttónovou kytaru. Zde autor vychází z osobních zkušeností s Hábovou *Suitou* č. 1 pro čtvrttónovou kytaru, kterou v roce 2003 veřejně provedl na koncertě Přítomnosti jako stipendista Nadace Český hudební fond.

1.3 Metody výzkumu

Devatenáct vybraných děl bude podrobena analýze. Na jejím základě budou vypracovány vhodné prstoklady, umožňující realizaci kompozičních záměrů skladatele. Díla budou nastudována a veřejně provedena. Rozsah materiálu si vyžádá tři samostatné celovečerní recitály. Videonahrávka z těchto živých provedení bude veřejnosti zpřístupněna na internetu. Poté bude vhodné skladby studiově natočit. Pro tyto účely bylo vybráno nahrávací studio Atelier. Takto pořízené nahrávky budou přílohou této disertační práce. Ve spolupráci s nakladatelstvím Vixen lze uvažovat o publikování nahrávek ve formě CD nosičů.

Povaha této disertační práce je empirická. Nové interpretační prostředky získané hlubší analýzou skladeb budou tedy dále klasifikovány a tříděny. Text práce je členěn do šesti kapitol. První kapitola se zabývá zejména vymezením a specifikací problematiky. Ve druhé kapitole bude představena tradiční technika. Nejrozsáhlejší třetí kapitola je věnována analýze jednotlivých kompozic. Zde se budu zabývat hledáním nových interpretačních prostředků. Čtvrtá kapitola tyto jevy klasifikuje. Získané údaje jsou na konci čtvrté kapitoly uspořádány do tabulky. Lze přitom vycházet z Foucaultových poznatků: „Klasifikace měly vždycky za cíl určit ‚charakter‘, který individua a druhy spojuje do obecnějších jednotek, který tyto jednotky od sebe navzájem odlišuje a který jim nakonec umožňuje skloubit se tak, že vytvoří tabulku, kde všechna individua či skupiny, ať už známé či ne, budou mít své místo.“¹² Pátá kapitola se zabývá instrumentací. Na příkladech analyzovaného materiálu jsou prezentovány instrumentační zákonitosti pravé i levé ruky. Prostor je věnován i dynamice. Disertační práci uzavírá bibliografie a diskografie.

¹² FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Přeložil Jan Rubáš. Brno: Computer Press, 2007, s. 176.

1.4 Cíl výzkumu

Tato práce je určena zejména autorům, ale i interpretům českých soudobých skladeb pro sólovou kytaru. Nové interpretační techniky získané analýzou jsou demonstrovány na příkladech z vybraných děl. Tabulka uvádí terminologii jevů, jejich zápis i dynamické možnosti. Kapitola o instrumentaci je formulována vzhledem k potřebám skladatelů, na příkladech osvětluje vhodné i nevhodné přístupy k problematice. Jevy jsou prezentovány tak, aby poskytly podněty i profesionálním či laickým interpretům. Hlavním cílem této disertační práce je podnítit vznik nových kompozic pro kytaru.

1.5 Dílčí výstupy

Výstupem výzkumu bude disertační práce v předepsaném rozsahu, zabývající se zejména analýzou vybraných devatenácti děl českých soudobých skladatelů pro sólovou kytaru. Skladby budou veřejně provedeny autorem této disertační práce. Vybraná díla českých soudobých skladatelů budou prezentována i v zahraničí. Videozáznam z těchto koncertů bude zveřejněn na internetu. Bude realizována studiová nahrávka těchto skladeb, které budou tvořit přílohu této disertační práce.

2. Tradiční technika

2.1 Úvod

Tato kapitola se zabývá nástiněm historického vývoje kytary. Bláha tento hudební nástroj definuje takto: „Kytara se dá stručně označit jako zpravidla šestistrunný chordofon s většinou plochým korpusem osmičkového tvaru s ozvučným otvorem umístěným na horní – ozvučné desce nástroje, opatřený krkem s hmatníkem a kovovými (dříve i dřevěnými, kostěnými nebo strunami převazovanými) pražci, zakončeným hlavicí s mechanikou.“¹³

Bláha zmiňuje fakt, že kytara byla známa již ve starověké Persii: „Nejstarší vyobrazení kytary i s jejím charakteristickým osmičkovým korpusem pochází z Persie, z doby před cca 4000 lety, odkud se nástroj díky Chetitům dostal i do Řecka, kde ale figuroval pod jiným názvem než kithara (což byl v době před naším letopočtem název pro lyrovitý strunný nástroj), a z Řecka později i do Římské říše.“¹⁴

Sommer k historickému vývoji nástroje poznamenává: „Dnešní vzezření kytary se formovalo již ve 13. století ve Španělsku (*guitarra moresca*, *vihuela de mano*). Nástroj se dále šířil do Francie a Itálie, kde povědomí o něm pozvolna rostlo (*guisterne*, později *guitarre*). Období baroka bylo ve znamení rozkvětu louten a velmi pozvolného průniku jejich výrobních technologií kytarou. Velkou zásluhu na zdokonalení nástroje měl Jakub August Otto z Výmaru. Roku 1779 vyrobil Gaetano Vinaccia v Neapoli první šestistrunný nástroj, který již neutiloval do té doby časté zdvojování strun. Vrcholného společenského zájmu se kytara dostávalo v období mezi lety 1800 až 1850, především díky virtuosům jako Fernando Sor, Mauro Giuliani, ale také Niccolò Paganini.“¹⁵

¹³ BLÁHA, V. *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 15.

¹⁴ *Tamtéž*, s. 11.

¹⁵ SOMMER, L. „Instrumentační problematika harfy a kytary“, s. 399–400.

Moderní kytara má šest jednosborových strun, laděných E-A-d-g-h-e¹. *Scordatura* strun je možná, nejčastěji ve formě D-A-d-g-h-e¹. Provádí se většinou podladěním struny.

„Přeladění jedné struny je užíváno často, případy dvoj- a trojitých skordatur sice nejsou tak časté, avšak o to přitažlivější jsou skladby, které se podobných úprav nestrání.“¹⁶ Skladby českých soudobých autorů vybrané pro mou disertační práci nicméně *scordaturu* neobsahují.

Kytara se notuje v houslovém klíči v rozsahu E až h². Reálně ale zní o oktávu níž, patří tedy mezi transponující nástroje.

¹⁶ SOMMER, L. „Instrumentační problematika harfy a kytary“, s. 403.

2.2 Pravá ruka

Technika hry pravé ruky na nástroje kytarového typu prošla značným vývojem. Z renesančních tabulatur víme, že „V pravé ruce se sice hrálo čtyřmi prsty: p, i, m, a, ale nejčastěji se používal palec a 1. a 2. prst. 3. prst se používal pouze výjimečně, protože malíček byl opřen o horní desku nástroje, čímž měl 3. prst omezenou možnost pohybu. U akordické hry se používal razantní úhoz prstů (rasgueado), který se střídal se hrou jednotlivých tónů melodie, polyfonie nebo akordického rozkladu (punteado).“¹⁷

Začátkem 19. století se postupně začalo upouštět od pokládání malíčku na vrchní desku nástroje. Jednou z příčin byl i Aguadův vynález *tripodisonu*, třínohého stojánku k uchycení kytary. Díky němu se mohlo hrát v sedě i ve stoje. Další výhodou byl snížený kontakt těla hráče s nástrojem, což vedlo k lepším akustickým výsledkům. *Tripodison* ale zejména Aguadovi umožnil zbavit se opírání malíčku o vrchní desku kytary. „Aguado, který zastával neobvykle moderní názor na věc, byl toho názoru, že se kytarista bez tohoto způsobu umístění malíčku může obejít.“¹⁸ Někteří učitelé sice ještě pokračovali ve výuce hry s malíčkem na vrchní desce, ale ten se stal postupem času zastaralý. Vývoj tradiční techniky pak završil koncem 19. století španělský kytarista Francisco Tarrega. „Tárrega ve své technice hry přinesl změny týkající se zejména polohy pravé ruky. Namísto toho, aby dlaň směřovala ke strunám uvolněně lehce šikmo dolů mírně nasměrovaná směrem k hlavicí nástroje tak, jako tomu bylo u Tarregových předchůdců, ale je to i dnes obvyklé, dlaň byla vůči předloktí téměř v pravém úhlu. Tuto polohu ruky používal Tárrega mj. i proto, že vlivem nemoci nehtů nemohl v pozdějším období používat ke hře nehty na prstech pravé ruky a místo nich hrál zrohovatělou kůží na špičce prstu.“¹⁹ Na základě Tarregovy techniky publikoval později jeho žák Emilio Pujol svou rozsáhlou školu *Escuela razonada de la guitarra*,²⁰ která patří k nejvýznamnějším školám současnosti.

¹⁷ BLÁHA, V. *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 49.

¹⁸ *Tamtéž*, s. 144.

¹⁹ *Tamtéž*, s. 179–180.

²⁰ PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra* [partitura]. Ricordi, 2009.

Pravou ruku značíme zkratkou názvu prstů ve španělštině. Palec se označuje písmenem *p* (*pulgar*), ukazovák *i* (*index*), prostředník *m* (*medio*), prsteník *a* (*anular*). Hra malíčkem není v tradiční technice běžná.

Prsty pravé ruky hrají kyvadlovým pohybem směrem do dlaně. Struny se dotýkají nejdříve bříškem prstu a až poté nehtem. Pohyb palce vychází z dlaňového kloubu, jeho úhoz směřuje k ostatním prstům. Palec rozvibruje strunu opačným směrem než prsty.

Vzhledem k interakci prstu a struny se tradiční úhoz na kytáře dělí na *tirando* a *apoyando*.

2.2.1 Tirando

Tirando, česky *úhoz bez dopadu*, je základem techniky pravé ruky. „Probíhá tak, že prst plynulým pohybem zasáhne strunu bříškem, přičemž nehet dá tónu potřebné zabarvení. Prst pokračuje dále v pohybu a mírným obloučkem se vyhne sousední nižší struně. Úhozem bez dopadu hraje rozložené akordy, tremolo, souzvuky intervalů i akordů nebo jednohlasé pasáže všude tam, kde mají znít současně i vedlejší struny. Docílíme tím nejjemnějšího pianissima a subtilního výrazu.“²¹ Tennant uvádí dvě pravidla, jak správně tvořit úhoz *tirando*:

„1. Rozvibrujte strunu co nejvíc směrem k ozvučné desce.

2. Prst musí pokračovat v pohybu směrem do dlaně ruky.“²²

Při správném provedení se úhoz *tirando* silou zvuku téměř rovná úhozu *apoyando*.

Tirando lze při provedení dělit na tři fáze:

a) Příprava prstu: Před úhozem se dlaňový kloub prstu nachází nad strunou. Prst se dotkne struny, nejdříve bříškem a až poté nehem. Délka kontaktu se strunou a úhel pohybu determinují barvu tónu.

b) Tlak prstu na strunu: Prst vychýlí svým pohybem strunu z její polohy podobně, jako když napínáme luk k vystřelení šípu. Strunu před úhozem tlačíme směrem dolů, aby se rozvibrovala lehce vertikálním směrem. Prst pokračuje ve svém pohybu. V tu chvíli dochází ke kontaktu s nehem. Nehet přidá tónu na barvě i síle. Příliš dlouhé nebo nevhodně tvarované nehty mohou bránit kontaktu bříška prstu se strunou. Výsledkem je pak ochuzený, nehtový tón.

²¹ JIRMAL, J. *Základy kytarové techniky*, s. 7.

²² „1. Set the string vibrating into the soundboard as much as possible. 2. The finger should follow through straight back toward the heel of the hand.“ TENNANT, S. *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook*, s. 36.

Citace ze zahraniční literatury jsou v tomto textu uvedeny v překladu autora práce.

c) Uvolnění a návrat: V této fázi se struna uvolní z dotyku prstu a začne vibrovat. Prst pokračuje ve svém pohybu nepřerušeně dál. Při návratu je třeba se vyhnout struně. Dochází tak k elipsovitému pohybu prstu.

V rychlejším tempu je nutné střídat prsty pravé ruky. Zejména při ostinátní motorické akci může na delších plochách docházet k únavě svalových skupin. Na to upozorňuje Cardoso: „Hlavním faktorem, který určuje nástup únavy, je svalová aktivita. Ta se postupně snižuje z důvodu vyčerpání energetických zásob svalových vláken. Během dlouhodobé námahy nedostatečný příjem kyslíku do svalů způsobuje pokles nebo zastavení činnosti.“²³

²³ „Le principal facteur qui détermine l'apparition de la fatigue est l'activité musculaire volontaire. Celle-ci se réduit d'elle-même, suite à l'épuisement des réserves énergétiques dans les fibres musculaires mêmes. Au cours d'un travail prolongé, l'apport inadéquat d'oxygène aux muscles provoque la diminution ou la cessation de l'activité.“ CARDOSO, J. *Science et methode de la technique guitaristique*, s. 31.

2.2.2 Apoyando

Apoyando, česky *úhoz dopadem*, popisuje Jiří Jirmal následovně: „Probíhá obdobně jako bez dopadu s tím rozdílem, že při úhozu se poslední článek prstu v potřebném svalovém napětí lehce prolomí a dopadne na sousední nižší strunu. Dopadem docílíme nejvyšší možné dynamiky, plného tónu a zřetelného frázování. Velmi důležitý je správný úhoz palce, protože může být příčinou nepřiměřeného pohybu ruky při hře. Palec stejně jako prsty je v potřebné svalové dispozici a jeho pohyb vychází z dlaňového kloubu.“²⁴ Tennant se o pozici prstu před úhozem dopadem vyjadřuje následovně: "Dlaňový kloub, odkud hlavní pohyb úhozu vychází, je umístěn nad nejbližší nižší strunou."²⁵ V kapitole o úhozu bez dopadu Tennant také upozorňuje na rozdíl mezi oběma úhozy: „Vidíme, že dlaňový kloub je umístěn nad strunu, kterou hraje (v protikladu k pozici nad nejbližší nižší strunou u úhozu dopadem).“²⁶

Apoyando lze realizovat ve třech fázích:

a) Příprava prstu: Před úhozem umístíme dlaňový kloub prstu nad nejbližší nižší strunu. Úhel pohybu prstu bude jiný, než při úhozu *tirando*. Možnou alternativou je dlaňový kloub nad strunou a následné prolomení posledního článku prstu.

b) Tlak prstu na strunu: Prst vychýlí svým pohybem strunu z její polohy. Oproti úhozu *tirando* je struna stlačena hlouběji směrem do ozvučného otvoru. Právě díky tomu získáme plnější a dynamicky výraznější tón.

c) Uvolnění a návrat: V této fázi se struna uvolní z dotyku prstu a začne vibrovat. Prst pokračuje ve svém pohybu. Při úhozu dopadem se zastaví o nejbližší nižší strunu. Pohyb zde ale nekončí, prst se okamžitě vrací zpět do výchozí polohy.

²⁴ JIRMAL, J. *Základy kytarové techniky*, s. 7.

²⁵ „The large joint, which is where the main thrust of the stroke originates, is placed over the next lower adjacent string.“ TENNANT, S. *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook*, s. 35.

²⁶ „Notice that the large joint is positioned above the string it is playing (as opposed to being over the next lower string, as in rest stroke).“ TENNANT, S. *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook*, s. 36.

Carlevaro se k *apoyandu* ve své škole staví rezervovaně: „NELZE JIŽ DÁLE POKRAČOVAT V POUŽÍVÁNÍ TERMÍNU ÚHOZ DOPADEM. Koncept *fijación* zcela transformuje pohyb prstů. To, co se dříve nazývalo ‚úhoz dopadem‘, již nemá žádný logický důvod k existenci. Proč přerušovat pohyb na sousední struně bez skutečného důvodu? Můžeme snad opřít prst o strunu JAKO DŮSLEDEK určité setrvačnosti (a to jen když není nutné se tomu vyhnout), ale POHYB BY TÍM NIKDY NEMĚL BÝT UKONČEN.“²⁷

Carlevaro uvádí, že *apoyandu* je třeba se vyhýbat. Správným zpevněním prstu lze totiž docílit velmi podobné barvy a síly tónu i při úhozu *tirando*. Tento názor v současnosti sdílí mnoho předních kytaristů. Lze tak získat precizní techniku, ovšem za cenu poněkud slabšího tónu. Také z toho důvodu byly vyvinuty kytary nové konstrukce, které tón maximálně zesilují. Mezi ně patří nástroje Grega Smallmana. Mají extrémně tenkou rezonanční desku vyztuženou karbonovou fólií. Kytary s dvojitou vrchní deskou *double top*, které vyvinul Matthias Dammann, jsou dalším příkladem. André Segovia, obdivovaný pro svou jedinečnou barvu tónu, se ale užití *apoyanda* nevyhýbal. *Rakova pětiprstová technika*, která často prodlužuje směr pohybu *apoyando* až do *graneada*, se bez něj také neobejde. Tennant ve své škole uvádí, že „Lze oprávněně prohlásit, že úhoz dopadem je přerušovaný úhoz bez dopadu, nebo že úhoz bez dopadu je úhoz dopadem s pokračujícím pohybem.“²⁸ a *apoyando* nezavrhuje.

²⁷ „[...] WE CANNOT CONTINUE TO DISCUSS THE REST STROKE AS A SYSTEM ANY MORE. The concept of *fijación* totally transforms the attitude of the fingers so that what used to be called ‚rest stroke‘ has no longer any logical reason to exist. Why interfere with an adjacent string without any real purpose? There may perhaps be some leaning against a string AS A CONSEQUENCE of a particular force (and only if there is no need to avoid it) but this should NEVER BE AN END IN ITSELF.“ CARLEVARO, A. *School of guitar: Exposition of instrumental theory = Escuela de la guitarra*, s. 54.

²⁸ „One could justifiably describe a rest stroke as an interrupted free stroke, or a free stroke as a rest stroke with follow-through.“ TENNANT, S. *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook*, s. 36.

2.3 Levá ruka

Tradiční polohu levé ruky popsal Jiří Jirmal ve svých *Základech kytarové techniky*: „Loket je volně spuštěn podél těla, ruka směřuje v přirozeném úhlu ke strunám s mírně vyklenutým zápěstím. Dlaň a tím i těžiště ruky příliš nevzdalujeme od hmatníku, ale poněkud šikmo, posledním článkem kolmo ke strunám. Ke stisku struny vyvineme pouze nejnútnejší sílu. K docílení čistého tónu klademe prsty vždy k pravému pražci. Poloha levé ruky se při hře nemění.“²⁹

Prstoklad levé ruky značíme čísly: ukazováček číslem 1, prostředníček 2, prsteníček 3 a malíček 4. Palec levé ruky se při hře až na naprosté výjimky nepoužívá, slouží ke kontaktu se zadní stranou krku při hře.

²⁹ JIRMAL, J. *Základy kytarové techniky*, s. 7.

2.3.1 Barré

Barré je technika hry, kdy jeden z prstů levé ruky stlačí na jednom či více pražcích dvě až šest strun současně. V závislosti na počtu stlačených strun rozeznáváme *velké* a *malé barré*. *Velké barré* realizujeme na šesti strunách, *malé barré* na dvou až pěti strunách. *Barré* nejčastěji provádí první prst. Na některých místech je vhodné *barré* malíčkem. *Barré* druhého a třetího prstu se vyskytuje zcela výjimečně. Tuto techniku provádíme v naprosté většině případů na jednom pražci. *Velké barré* v první poloze obsáhne tóny F B Es as c f, ve vyšších polohách pak transpozici těchto tónů. V některých případech lze použít *šikmé barré*, kdy prohnutý první prst hraje *barré* na dvou pražcích. Štěpán Rak rozeznává i *barré mostovité*. První prst stiskne pouze první a šestou strunu, zatímco třetí či čtvrtá struna volně proznívá.

2.3.2 Polohy

Polohou se na kytáře rozumí pražec, kde se nachází první prst levé ruky. V první poloze na první struně odpovídá prstu 1 tón f, prstu 2 fis, 3 g a prstu 4 gis. Posuneme-li ruku tak, aby první prst hrál gis na čtvrtém pražci, hovoříme o čtvrté poloze. Kytara má 19 pražců.³⁰ Nad dvanáctou polohou lze většinou doporučit jen jednohlas s basy prázdných strun.

³⁰ Někteří výrobci přidávají zvláště v poslední době i dvacátý pražec. Ten zvyšuje tónový rozsah první a druhé struny o půltón. Tato práce nicméně vychází z možností kytary s devatenácti pražci.

2.3.3 Kytarové legato

Jednou ze základních technik levé ruky je *kytarové legato*. Jde o realizaci hudebního *legata* specifickými technickými prostředky. *Kytarové legato* dělíme na vzestupné a sestupné. V obou případech začínáme úhodem pravé ruky na prvním tónu legatové skupinky not. Vzestupné *kytarové legato* provádíme příklepem prstu levé ruky. Sestupné *kytarové legato* pak odtažením prstu. Všechny prsty levé ruky by měly být položeny na hmatníku již před prvním tónem skupinky. Další podmínkou *kytarového legata* je, že všechny noty spojené ligaturou se musí nacházet na jedné struně. Chceme-li hudební *legato* většího tónového rozsahu, je nutné ho realizovat více *kytarovými legaty* následujícími po sobě. Vzdušnost a lehkost tohoto úhozu vzniká tím, že tóny (kromě prvního) jsou hrané pouze levou rukou. Odpadá tak nutnost synchronizace levé a pravé ruky, typická pro úhozy *tirando* či *apoyando*. Jiří Jirmal poukazuje na určitá typická technicko-hudební omezení této techniky:

- „a) kytarové legato změkčuje a rozmělnjuje rytmickou jadrnost hudebních frází,
- b) při hře legata v pomalém tempu zřetelně vyniká zvukový, někdy i rytmický rozdíl jednotlivých tónů,
- c) hrajeme-li legatem dva tóny na lehkou a těžkou dobu, nemůže mít v žádném případě druhý tón potřebný přízvuk,
- d) kytarové legato v určitých případech zbytečně komplikuje techniku hry.“³¹

Lukáš Sommer také upozorňuje na instrumentační charakteristiku *kytarových legat*: „Legato slouží především jako jisté ‚provzdušnění‘ jednohlasu – tam, kde by pro náročnost techniky pravé ruky hrozila nepřesvědčivá interpretace.“³²

³¹ JIRMAL, J. *Základy kytarové techniky*, s. 8.

³² SOMMER, L. „Instrumentační problematika harfy a kytary“, s. 425.

2.3.4 Flažolety

Tradiční technika hry na kytaru užívala většinou jen přirozené flažolety. Ty se tvoří lehkým dotykem prstu levé ruky na některém z uzlů struny. Nejčastější jsou flažolety o oktávu výš, než fundamentální tón prázdné struny – ty hrajeme na dvanácté poloze. Dále flažolety o oktávu a kvintu výš na sedmé a devatenácté poloze. Možné jsou i flažolety o dvě oktávy výš na páté poloze nebo nad rezonančním otvorem. Flažolet o dvě oktávy a tercii výš lze hrát nad čtvrtou polohou. Vyšší přirozené flažolety jsou možné, ale setkáme se s nimi jen vzácně. Přirozený flažolet se tradičně zapisuje dvěma notami: spodní určuje prázdnou strunu (fundamentální tón alikvotní řady) a vrchní minima místo tvoření flažoletu (obr. 1). Taková notace je vlastně algoritmem provedení, jak vidíme na příkladu z první věty Matouškova *Hexachordonu* (obr. 1). Kytarista zápis realizuje následovně: flažolet nad dvanáctým pražcem první struny (první doba), pátý pražec čtvrté struny (druhá doba), dvanáctý pražec druhé struny (třetí doba) atd.

Obr. 1

The image shows a musical score for guitar, titled "E1" and "Vlastislav Matoušek *1948". The score is written in treble clef and includes the following annotations:

- flažolety pravou rukou | right hand harmonics*
- sim.* (sustained)
- držet | hold*
- příklep levou rukou | tap with left hand*
- sim.* (sustained)

The score consists of a single line of music with various notes and rests, illustrating the technique of natural harmonics on the guitar.

3. Analýza

3.1 Ivo Bláha: Zoolekce

Zoolekce aneb hodiny živočichopisu vznikaly ve dvou fázích. První část cyklu (*Hodiny, Hlavonožci, Kopytníci, Ryby, Blanokřídlí a Kuropění*) byla zkomponována v roce 1984. Ivo Bláha poté v roce 1987 cyklus doplnil o věty *Chobotnatci, Žáby, Datlovití, Korýši a Plankton*. Tyto novější věty se dají považovat za nástrojově vyspělejší. *Zoolekce* jsou věnovány Miloslavu Klausovi, který je v roce 1989 skvěle natočil pro Český Rozhlas.

K problému kytarové instrumentace skladatel přistoupil velmi zodpovědně. Aby lépe porozuměl možnostem nástroje, Bláha se na kytaru naučil hrát. Také díky tomu *Zoolekce* obsahují řadu originálních interpretačních technik. Při konzultaci v květnu 2013 také vyšla najevo Bláhova zvuková představa interpretace, která vychází ze střídmosti v užití rejstříků i dalších zvukových efektů.

Hodiny, první věta cyklu, nese tempové označení *Andantino*. Jde o formu ABA. Bláha využívá tradiční techniku, bez efektů i barev. Záměrem skladatele je imitace starožitných hodin. Prvních 7 taktů přináší část A (obr. 1).

Obr. 1



Část B v taktech 8 až 23 přináší tempové i melodické oživení. V taktu 24 až 35 se vrací část A. V taktech 36 až 42 krátká coda uvádí motiv odbíjení hodin, realizovaný přirozenými flažolety ve dvanácté poloze (obr. 2).

Obr. 2



Hlavonožci, s tempovým označením *Grave misterioso*, jsou druhou větou *Zoolekcí*. Jde opět o formu ABA. Část A v prvních dvanácti taktech zvukomalebně rozvíjí *arpeggio*, které je v disonantním poměru (malá sekunda) vůči basu (obr. 3).

Obr. 3



V taktu 13 začíná šestnáctitaktová část B (obr. 4). Její tempo je *Poco vivo*. Rychlá *arpeggia*, hraná v pravé ruce prstokladem *pima* kombinovaným se sestupnou sekvencí prstů *pi*, tvoří kontrast k části A.

Obr. 4



V taktech 29 až 44 se vrací část A. Ke konci se objevují přirozené flažolety ve dvanácté poloze (obr. 5).

Obr. 5



Třetí věta, *Kopytníci*, originálním způsobem používá *pizzicato*. Nese tempové označení *Agile, ben ritmico*. Díky své barvě a charakteristickým akcentům tvoří zajímavý kontrast k předchozím větám (obr. 6).

Obr. 6

Agile, ben ritmico (♩. = 80-92)
* struny ① ② ③
tlumit hranou dlaně na kobylice

Handwritten notes: *Pizz*, *ff*, *f*, *mf* (po 2. *pp*), *p*, *1 2*, *1 3*, *1 4*

Jde o formu AB s dvoutaktovou introdukcí a krátkou codou. Bláha nepoužívá termín *pizzicato*, ale slovním pokynem upřesňuje provedení tlumení. Autor měl dle svých slov vizuální filmovou představu běhu stáda kopytníků, kterou zvukově popisuje právě nepravidelnými akcenty a *staccaty*.

V části A Bláha využívá pouze první tři struny kytary. A se dělí na 2 periody a (v taktech 3 až 10) a b (v taktech 11 až 18). V taktech 19 až 30 se nalézá první perioda a části B. Je třeba postupně odtlumovat až do přirozených basů v taktech 29 a 30 (obr. 7).

Obr. 7

Handwritten notes: *p*, *1 2*, *1 3*, *1 2*, *1 3*

Pravá ruka je ale jen lehce zdvižena nad strunami, stále jakoby v pizzicatové poloze. Je připravena k následujícímu opětovnému tlumení.

V taktech 31 až 45 najdeme periodu b části B. Zde basy znějí netlumeně, ale první tři struny g–h–e¹ se tlumí. Následuje návrat *Dal Segno* do třetího taktu, kde začíná část A. Po taktu 18 následuje devítitaktová coda (obr. 8).

Obr. 8

CODA

Handwritten notes: *p*, *ff*, *ff*, *mf*, *p*, *2 0 1 3 0*, *1 3 0*, *2 4 0*, *2 0 1 3 0*

trattando, spianato

Ryby, čtvrtá věta *Zoolekcí*, jsou v tempu *Largo*. Hudba plyne pomalým pohybem, ale potom se překvapivě rozvíří, jak vidíme například v pátém taktu (obr. 9).

Bláha takto popisuje hejno akvarijních rybek, pohybujících se někdy líně a jindy bleskem.

Obr. 9



Ryby jsou opět ve formě ABA. A se dělí na tři až čtyřtaktové a, po němž následuje jednotaktové b v oživeném tempu *moto*. Obě periody se střídají v pořadí: čtyři takty a, jeden takt b, tři takty a, jeden takt b. V taktech 19 až 30 se nachází část B, která je rozvinutím periody a části A (obr. 10).

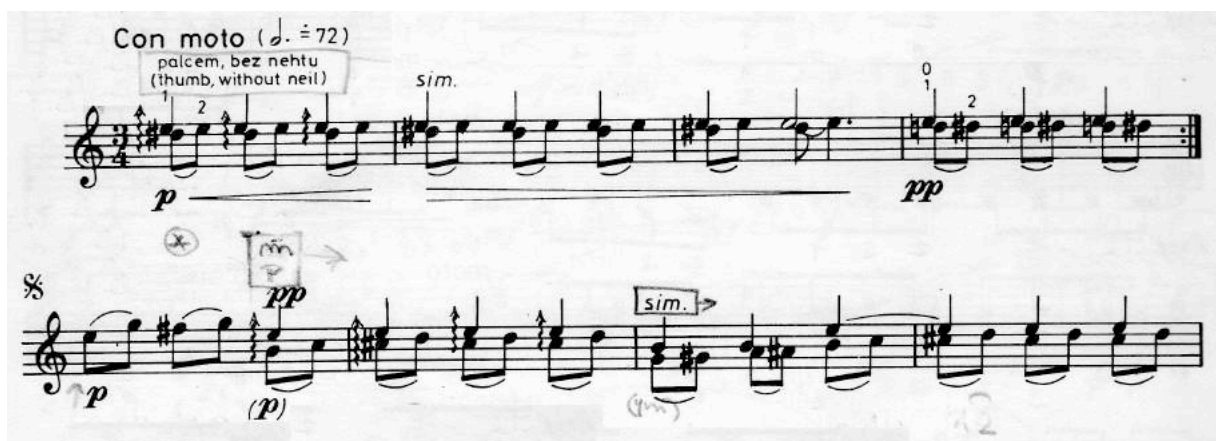
Obr. 10



V taktu 31 se vrací mírně variovaná část A. *Ryby* končí v taktu 46 v *pianissimu*.

Pátá věta *Zoolekcí Blanokřídli* má tempové označení *Con moto*. Je založena na technice vzestupných *kytarových legat*. Jde o formu ABA s introdukcí a codou. Téma zazní po čtyřtaktové introdukci s repeticí, v taktech 5 až 8 (obr. 11).

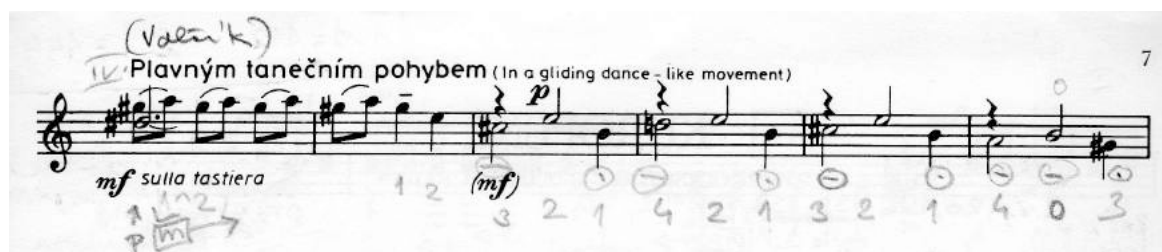
Obr. 11



Část A je psána v dvojhlasém kontrapunktu. Dvojhlasu je dosaženo tak, že vyšší hlas využívá prázdnou strunu. Spodní hlas, umístěný vždy na nižší struně, je tvořený chromatickou řadou. Originální je způsob hry pravé ruky. Bláha žádá *arpeggio* palce pravé ruky, bez nehtu (obr. 11). Tak zazní vyšší tón intervalu vždy o něco později, což vytváří zajímavý motiv *off-beatu*. Pátá věta má mít co nejrychlejší tempo. *Blanokřídlí* zvukově imitují bzukot hmyzu. Vyšší tempo ve slabší dynamice tuto představu nejlépe naplňuje.

V taktech 29 až 62, po pokynu *plavným tanečním pohybem*, nastupuje část B (obr. 12). Má charakter valčíku a jednoduchou instrumentací s častým užitím půlových not kontrastuje s částí A.

Obr. 12



Po *Dal segno* následuje návrat části A. V taktu 85 začíná coda, která směřuje do vyšších poloh nástroje. Zároveň se dynamika zeslabuje až do *pp*. Při konzultaci v roce 2013 se skladatel rozhodl opakovat závěrečný takt třikrát. Pravá ruka zároveň přiosťruje tón pohybem k rejstříku *sul ponticello*. Trylek provádí už jen levá ruka sólo (obr. 13), bas proznívá pod ligaturou. Dynamika se zeslabuje do *niente*, komár odlétá.

Obr. 13



Šestá věta s tempovým označením *Grave*, *Chobotnatci*, patří do druhého cyklu *Zoolekcí* z roku 1987. Je ve formě ABA. Část A v taktech 1 až 11 má polytonální

charakter, docílený prodlevami prázdných strun E-A-d-g, které jsou v disonantním poměru s paralelními velkými terciemi (obr. 14).

Obr. 14



Motivem, který symbolizuje pohyb těl chobotnatců, jsou *glissanda* na basových strunách. Jak vidíme v taktech 7 až 9 (obr. 15), Bláha zde užívá pomalého *glissanda* v terciích v rozsahu vzestupné kvarty. Po ní následuje sestupná malá tercie. Pohyb je realizován na basových strunách E, A. Vznikají zde dva interpretační problémy: nadměrné šelesty kombinované s rychlým dozníváním tónu. Po zaznění vzestupného *glissanda* tón zaniká a sestupná tercie se již neozve. Problém lze vyřešit užitím *úderného kytarového legata* na sestupné tercii. Tento další akcent tón znovu oživí.

Obr. 15



Na poslední době taktu 11 nastupuje část B, která přináší lehké tempové oživení *Poco vivo*. Vychází z materiálu části A. K motivu paralelních velkých tercií se přidá fanfára oktávy na tónu h (obr. 16).

Obr. 16



Na poslední době taktu 16 se vrací *Tempo primo* části A. *Chobotnatci* končí v taktu 27, a to *glissandem* na basových strunách (obr. 17). Úkolem interpreta je zde omezit nežádoucí šelesty prstů levé ruky.

Obr. 17



Žáby, sedmá věta *Zoolekcí*, jsou v tempu *Sostenuto*. Jde o formu ABABCB. Část A najdeme v taktech 1 až 13 (obr. 18), poté následuje čtyřtaktové kontrastní téma B. V taktech 18 až 30 se vrací část A.

Obr. 18

V taktech 31 až 37 se znovu objeví rozšířená část B (obr. 19). Má znít ostře, v rejstříku *sul ponticello*. *Apoggiatury* je vhodné realizovat pravou rukou. V taktech 41 až 55 následuje třítaktová mezivěta, připravující nástup části C. Tempo se mění na *Poco sostenuto*.

Zde v basu starý žabák zpívá měkce, *sul tasto*, svou píseň lásky. Doprovází ho sbor žab, který je reminiscencí motivu *arpeggia* z části A (obr. 20, takty 39 až 44). Zpěv žab má znít ostře, v *sul ponticello*. Bas je třeba artikulovat zněle a zřetelně.

tlumené tóny, realizujeme nedomáčknutím struny. Mají charakter *pizzicata* hraného levou rukou. Jejich intonaci neurčuje pražec, ale dotyk špičky prstu nebo nehtu levé ruky se strunou. Lze je tedy považovat za tóny s přesně určenou výškou. Flažolet na prázdné struně E ve třetím taktu (obr. 20) nechá lehce zaznít svému fundamentálnímu tónu na způsob přírazu. Na to skladatel upozorňuje slovním pokynem pod osnovou.

V taktech 4 až 10 najdeme periodu b části A. Zde Bláha využívá potenciálu poloznělých tónů pro vytvoření mikrotonální hudební plochy. V rozsahu malé tercie se pohybuje *glissandem*. Notovaný je pouze výchozí a cílový tón. V taktech 11 až 13 nastupuje část B, charakterizovaná poklepy na ozvučnou desku (obr. 20). Jde o imitaci datlů. Pro poklep lze zvolit prostor asi centimetr nad kobylkou. Je možné ho provést třetím kloubem prstů *i* a *m*. Střídání prstů umožní zřetelnou artikulaci i v rychlém tempu. V taktech 14 až 20 najdeme periodu a části C. Je psána v přirozených flažoletech. V taktech 17 a 18 se znovu objeví přírazy prázdné struny, tak jako v taktu 3. V taktech 20 až 30 najdeme periodu b části C. Opět se objevuje *pizzicato* levé ruky. V taktech 20 až 24 tóny tlumíme prsty hrajícími přesně nad pražci (obr. 21). S nimi kontrastují přirozené flažolety v taktu 23 a 24 (obr. 21).

Obr. 21



V taktech 31 až 33 nastupuje mezivěta. Zde se rozvíjí motiv *arpeggia* z prvního taktu části A. Pro tento typ *arpeggia* se také používá termín *graneado* (obr. 22). V taktech 34 až 36 se opakuje motiv přirozených flažoletů perody a části C (obr. 22).

Obr. 22



Obr. 25



V taktu 23 se vrací část A. *Koryš* končí v taktu 38 kvartovou harmonií.

Plankton, desátá věta *Zoolekci*, je zřejmě technicky nejobtížnější částí tohoto cyklu. Charakterizují ho rychlá *arpeggia* v triolovém dělení 12/16 taktu. Jde o formu ABA s krátkou introdukcí a codou. Téma se objevuje v pátém taktu, nejdříve v pomalejším tempu. Bláhův záměr je postupným zrychlováním dojít k finálnímu tempu *Più vivo* v devátém taktu (obr. 26).

Obr. 26

Specifickým motivem je *glissando* v akordech využívající položných tónů prstů levé ruky, zatímco pravá ruka hraje rozložený akord. Ruce se synchronizují, aby úhoz pravé ruky přišel, když se prsty levé ruky nacházejí na daném tónu. Poprvé se tento výrazný motiv objevuje v taktu 13 (obr. 27), v první části A pak dohromady třikrát.

Obr. 27



V taktech 21 až 29 se nachází střední část B. Rozvíjí v dvojhlasích téma části A, nová jsou *arpeggia* před akordy s korunou (obr. 28).

Obr. 28



V taktu 30 se vrací část A, nyní již bez *glissand*. Coda v taktech 41 až 49 v tempu *Sostenuto* zakončuje *Plankton* na zvětšeném kvintakordu.

Kuropění je poslední, jedenáctá věta *Zoolekcí*. Završuje tak celý tento cyklus kytarových miniatur. Forma finální věty je ABA, tempové označení *Animato*. *Staccatový* motiv perrody a části A v taktech 1 až 10 imituje kvokání slepic (obr. 29). Důraz je kladen na ostrost *staccata*. Bláha uvádí slovní pokyn k realizaci: „okamžitě po úderu povolit hmat, ale zůstat v kontaktu se strunou“.³³

Obr. 29



Při konzultaci v květnu 2013 se autor rozhodl použít v části A dvě různá tempa.

³³ BLÁHA, Ivo. *Zoolekce aneb hodiny živočichopisu* [partitura]. Praha: Panton, 1984, s. 9.

Takty 1 až 10 jsou v tempu *Animato*. Toccátová plocha šestnáctin v taktech 11 až 19 je v tempu *Presto* (obr. 30).

Obr. 30



V taktech 20 až 27 se nachází část B, která je rozšířením periody a části A. Zde Bláha rozšiřuje motiv slepic na větší plochu (obr. 31).

Obr. 31



V taktech 28 až 33 následuje motiv b části A. V taktech 34 až 37 se nachází perioda a části A v *diminuci*. Následuje třítaktová coda. Zoolekce končí tvrdě malým akordem A dur zahuštěným čistou kvartou.

V *Zoolekcích* Ivo Bláhy najdeme následující nové interpretační techniky:

Pizzicato, kombinované *pizzicato* (basy netlumené, první 3 struny se tlumí), *rejstříky sul ponticello*, *sul tasto*, pomalé *glissando* v terciích, tlumený tón v kombinaci s přirozenými flažolety, příraz prázdné struny následně změněný na přirozený flažolet, poklepy v rychlém tempu hrané střídáním kloubů dvou prstů, *glissando* na položnělých tónech s mikrotonálním efektem, *pizzicato* levé ruky, *graneado* a *glissando* v akordech na položnělých tónech.

3.2 Jarmil Burghauser: Sarabande et toccata

*Sarabande et toccata*³⁴ je jednou z posledních skladeb Jarmila Burghausera určenou pro kytaru. Skladba je členěna do dvou vět. Burghauserův přístup ke kytarové instrumentaci dobře vystihuje následující citace z jeho knihy *Jak psáti pro kytaru*: „Při skladbě pro sólovou kytaru musíme [...] mít na paměti, že veškeré proporce nutno přizpůsobit zvukové komornosti nástroje. Vše se musíme naučit vyjadřovat zkratkou a náznakem; dva tóny nám zastoupí celý akord, bas sám někdy nahradí celé vyharmonisování, malý útržkovitý protihlas ve střední poloze zapůsobí dojmem polyfonie.“³⁵

Výrazným motivem prostupujícím celou kompozicí je šestihlasé *arpeggio* v rejstříku *sul ponticello*, označené *con pollice – quasi una arpa*. Najdeme ho hned v prvním taktu první věty *Patetico* (obr. 1), desetkrát v jejím průběhu a šestkrát v reminiscenci před koncem druhé věty.

Obr. 1



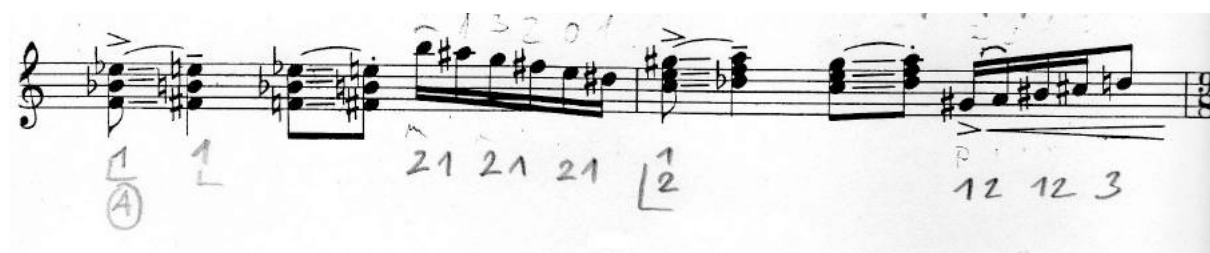
Arpeggio lze realizovat vzestupným *graneadem* i prstu těsně u kobylinky. Výsledkem je výrazná, étericky znějící sonorita.

Hlavním motivem druhé věty jsou paralelní sekvence akordů na třech melodických strunách g–h–e¹. Vyskytují se nejčastěji ve formě sextakordů (obr. 2), v kombinaci s šestnáctinovými rozklady a běhy.

³⁴ BURGHAUSER, Jarmil. *Sarabande et toccata*. Praha: Panton, 1968.

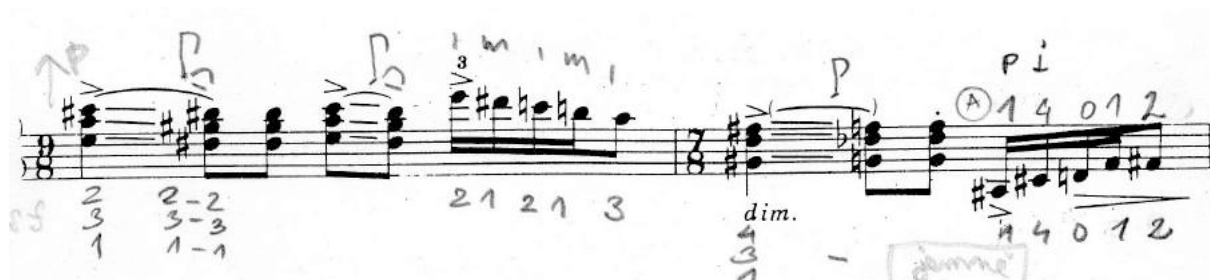
³⁵ BURGHAUSER, J. *Jak psáti pro kytaru*, s. 29.

Obr. 4



V taktu 43 (obr. 5) se ale nachází i *glissando* sestupné. Při sestupném pohybu se snižuje tlak struny. *Glissando* je navíc spojeno ligaturou s předchozí čtvrtovou notou. Výsledkem je tak akord v *piano pianissimu*. Efekt je podobný Mannheimskému vzdechu: akcent na disonanci a pianissimové rozvedení do konsonance. Sestupné *glissando* je třeba užívat velmi opatrně, na méně kvalitním nástroji se s velkou pravděpodobností ozve v příliš slabé dynamice. *Glissanda v akordech* od Burghausera přejalo mnoho dalších českých skladatelů, objevují se například v Ebenově *Mare Nigrum*.

Obr. 5



Nové nástrojové techniky v Sarabandě a toccatě Jarmila Burghausera jsou *arpeggio* v rejstříku *sul ponticello* (imitace harfy) a vzestupná i sestupná *glissanda v akordech*.

3.3 Vít Clar: Danzas

Danzas, čtyřdílný cyklus drobných kytarových skladeb s podtitulem *Suita Iberoamericana*, vznikl v roce 2000. Vít Clar zde mimo jiné uplatnil své zkušenosti z kytarové instrumentace. Krátce před vznikem této skladby pro sólovou kytaru totiž dokončil koncert pro kytaru a smyčcový orchestr, *Concerto Semiclassico*. První věta *Danzas* nese název *Mexicanos* a je v tempu *Animato*. Jde o rondovou formu ABCADE s krátkou codou. Úvodní téma dílu A se nachází v taktech 1 až 4 (obr. 1).

Obr. 1



V taktech 5 až 8 najdeme část B. Její evoluční charakter je naznačen v taktu 5 (obr. 1). Technicky zajímavá je kadence v taktech 7 a 8 (obr. 2).

Obr. 2



V taktech 9 až 15 následuje část C. Tempo se zvolňuje na *Poco meno*. Tato část má akordický charakter s *glissandy* v basu (obr. 3).

Obr. 3



V taktech 16 až 19 se vrací *Tempo primo* části A. Následuje část D (obr. 4, takt 20). Ve svém závěru modulací připravuje tóninu es moll střední části E.

Obr. 4



Tempo variabile části E najdeme v taktech 27 až 39. Ty jsou dvakrát repetovány (obr. 5, takty 26 až 31). *Arpeggio* má aleatorní charakter a lze ho realizovat dle přání interpreta. Sextoly na obr. 5 jsou pouze jedním z mnoha možných způsobů provedení. *Seconda volta* v taktech 36 až 41 končí modulací do F dur. Následuje *Da Capo* části A.

Obr. 5

Po znovuuvedení části D následuje v taktu 25 coda. V posledním taktu levá ruka opouští tradiční polohu, na což Clar upozorňuje pokynem v italštině (obr. 6). První prst, který směřuje dolů, hraje *barré* na strunách E–A–d–g–h v šesté poloze, třetí prst tón as na čtvrtém pražci.

Obr. 6

Druhá věta, *Cubana*, je v tempu *Allegro*. Její forma je ABACAB s krátkou codou. *Cubana* se nese v rytmu rumbly. Část A najdeme v taktech 1 až 6. První čtyři takty jsou repetovány (obr. 7).

Obr. 7



Po čtyřtaktové mezivěť následuje v taktech 11 až 16 část B (obr. 8, takty 11 až 13). Přináší sestupný chromatický motiv na prodlevě v sopráně. Tempo se zpomaluje na *Poco meno*.

Obr. 8



V taktech 17 až 22 se vrací část A, která v závěru moduluje klamným závěrem do tóniny g moll následující části C. Tu uvede kadence v taktu 23 (obr. 9).

Obr. 9



V taktech 24 až 29 se nachází část C, v jejímž rámci se mění tempo. Část C má lyrický a meditatívni charakter (obr. 10).

Obr. 10



Závěrečné takty části C exponují nejvyšší tón kytary h^2 . Následuje modulace zpět do *fis moll*. Po *Da Capo* se vrací části ABC. Poté následuje coda v taktech 30 až 33, kde druhá věta končí (obr. 11).

Obr. 11



Argentino, třetí věta, je v tempu *Allegretto*. Je tangem věnovaným památce Astora Piazzolly. Jde o rondovou formu ABACDA s codou.

Díl A v taktech 1 až 8 je charakterizovaný motivem *tremola* doprovázeného basem (obr. 12, takty 1 až 4). Autor *tremolo* vypsál na houslový způsob.

Obr. 12



Tento způsob zápisu *tremola* se v soudobé kytarové hudbě občas objevuje. Bývá realizován prstem kmitajícím oběma směry. Vyžaduje-li ale skladatel kromě jednohlasu i bas, je vhodné přímo vypsát provedení *tremola*. Ve většině případů realizujeme *tremolo* prstokladem *pami*. Zde je ale kvůli komplikovanému vedení basové linky třeba zvolit jiný prstoklad. Pro první provedení *Danzas* jsme s autorem zvolili prstoklad na obr. 13.

Obr. 13



Následuje minimalisticky zpracovaná část B v taktech 10 až 15 (obr. 14). Clar s těmito plochami pracuje osobitě, jde převážně o repetice stejného tónového materiálu.

Obr. 14



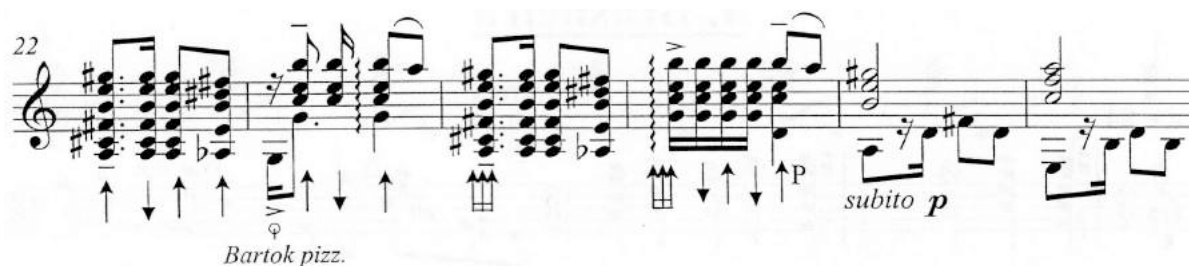
V taktech 16 až 21 se vrací část A. V taktech 20 až 21 Clar využívá *pizzicato*. Na posledních třech šestnáctinách se objevuje *rasgueado* (obr. 15).

Obr. 15



Část C v taktech 22 až 30 obsahuje techniku *rasgueado* na větší ploše. Najdeme zde i expresivní *Bartók pizzicato* (obr. 16, takty 22–27).

Obr. 16



Střední část D v taktech 31 až 38 je charakterizována tempem *Poco vivo* (obr. 17).

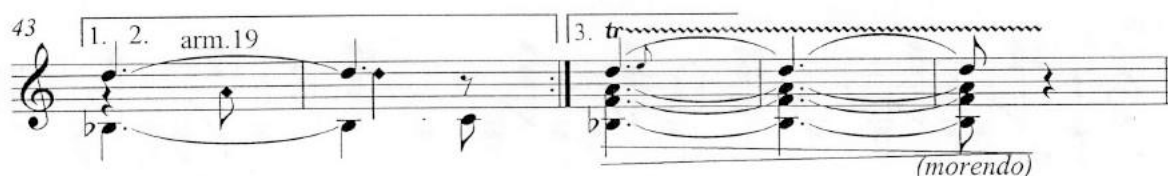
Obr. 17



Jde o sestupnou kánonickou sekvenci. V závěrečných taktech Clar moduluje zpět do tóniny d moll části A, která se vrátí po *Da Capo*.

Po částech AB v taktu 13 následuje coda. Je sekvenčně zpracovaná. Třetí věta končí v taktu 47 po *tercia volta*. Z interpretačního hlediska jsou zajímavé umělé flažolety hrané pravou rukou v taktech 43 a 44 a *trylek na dvou strunách* v taktech 45 až 47 (obr. 18, takty 43–47).

Obr. 18



Čtvrtá věta, *Brasileira*, má tempové označení *Allegro vivace*. Je stylizací karnevalu v rytmu samby. Jde o rondovou formu ABACDAB s codou. Díl A v prvních dvou taktech přináší hlavní téma (obr. 19).

Obr. 19

Musical score for V. Clar. The tempo is marked as $\text{♩} = 84$. The score consists of two staves. The first staff contains a series of chords in a 2/2 time signature. The second staff contains a melodic line starting with an *arm.* (armatura) marking. The key signature has one sharp (F#).

Díl B v taktech 3 až 8 harmonicky rozvíjí závěť dílu A. Zajímavá je jednotaktová spojka v taktu 8, hraná nejdříve *pizzicato* a po návratu *Da Capo apoyando* (obr. 20).

Obr. 20

Musical score showing a single-measure bridge. The first staff is marked with 'R' and an upward arrow. The second staff shows a melodic line. Above the staff, there are two markings: '1: pizzicato' with an arrow pointing right, and '2: apoyando' with an arrow pointing right.

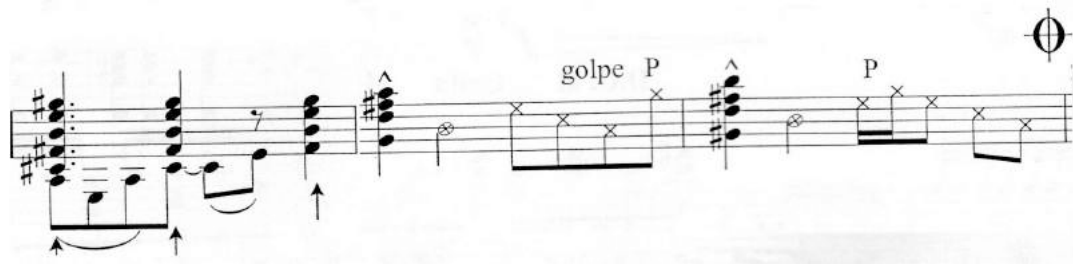
V taktech 9 až 12 se vrací repetovaná část A. Při první repetici je třeba hrát *pizzicato*, při druhé se přidává *perkusivní úder do strun* (obr. 21, takty 9 a 10).

Obr. 21

Musical score showing a sequence of chords. The first staff is marked with '1: pizzicato' and '2: →'. The second staff shows a series of chords. The third staff shows a melodic line with a '7' marking and a circled 'X' symbol.

Díl C v taktech 15 až 17 imituje hru basové kytary a sólo bicích. Basové noty jsou hrány *kytarovým legatem*. Pravá ruka hraje doprovodný akord. Doprovodné sólo bicích je realizováno poklepy na ozvučnou desku kytary (obr. 22).

Obr. 22



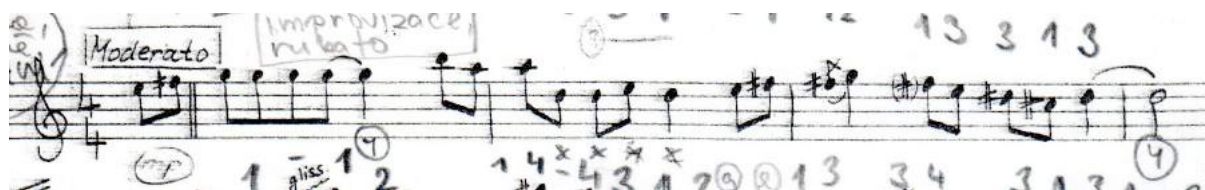
V taktech 18 až 25 se vrací rytmus samby, Clar zároveň modulací připravuje *Da Capo* díl A. Po části B následuje jednotaktová coda. *Brasileira* končí v taktu 26 na tónice *A dur* s přidanou nónou.

Nové interpretační techniky v *Danzas Vítas Clara* jsou *glissanda na basových i melodických strunách*, *akord hraný v opačné poloze levé ruky se zápěstím nad hmatníkem (sinistra a rovescio, con polso insú)*, *tremolo s doprovodem v basu*, *pizzicato*, *rasgueado*, *Bartók pizzicato*, *umělé flažolety*, *trylek na dvou strunách*, *perkusivní úder do strun*, *nápodoba zvuku basové kytary kytarovými legaty levé ruky s arpeggiem pravé ruky a poklepy na ozvučnou desku (golpe)*.

3.4 Eduard Douša: Variační fantazie

Doušova *Variační fantazie* rozvíjí téma gregoriánského chorálu, který je v různých obměnách přítomný v celé skladbě. Forma skladby je ABCB s codou. Díl A uvádí v taktech 1 až 9 téma chorálu (obr. 1, takty 1–4).

Obr. 1



Proti němu je postaven v taktech 10 až 32 kontrastní díl B, který má etnický charakter (obr. 2). Rytmus části B je synkopický. Využívá jazzové techniky *block chords*. Tempo se mění na *Vivo*.

Objevuje se technika *rasgueado* v dynamice *ff* a stupnicové běhy v dynamice *mf*. Běhy využívají techniku *kytarového legata*. Akordy jsou vypsány *secco, staccato*. To lze nejlépe provést tlumením druhého prstu levé ruky, na harfový způsob. V části B jde o střet agresivní moderní doby s čistotou Gregoriánského chorálu.

Obr. 2



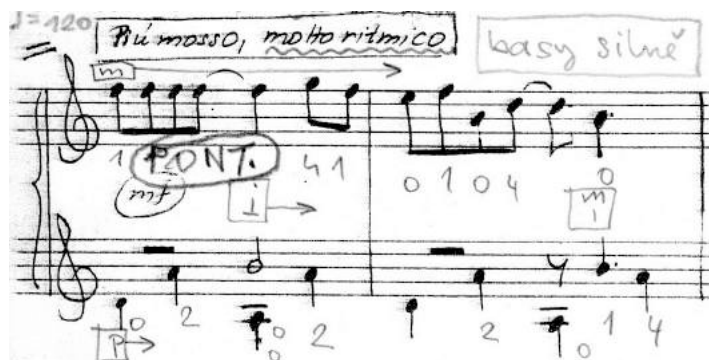
Díl C najdeme v taktech 33 až 74. Člení se na tři variace, které jsou všechny v pomalém tempu. První variace *Moderato* v taktech 33 až 36 (obr. 3) zpodobňuje svým stranným dvojhlasým kontrapunktem východ slunce. Následuje dvoutaktová mezivěta.

Obr. 3



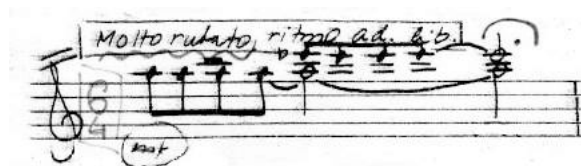
Druhá variace *Piú mosso, molto ritmico* je v taktech 39 až 58 (obr. 4). Vyjadřuje pijáckou náladu. Kvůli přehlednosti je notována na dvou osnovách. Třítaktová mezivěta v taktech 59 až 61 připravuje nástup další části.

Obr. 4



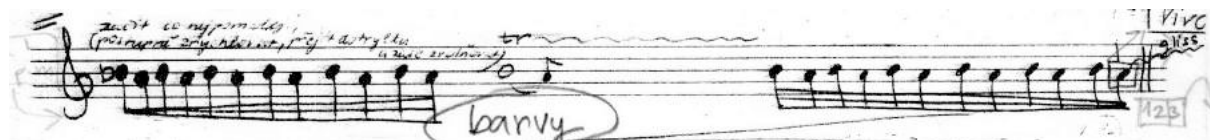
Třetí variace *Molto rubato, ritmo ad lib.* se nachází v taktech 62 až 72. Přináší prvek hledání a má charakter improvizace (obr. 5).

Obr. 5



Díl C zakončuje v taktu 73 *trylek na dvou strunách* (obr. 6). Hra na dvou strunách umožní větší zvučnost trylku, oba jeho tóny mohou totiž přeznívat. Jelikož trylek provádí pravá ruka, je možné exponovat ho na delší časové ploše. Je vhodné začít pomalu, z *pianissima*. Poté postupně zrychlovat a zesilovat, zároveň měnit barvu. Trylek končí krátkým vzestupným *glissandem*. Následuje návrat části B.

Obr. 6



Část B se vrací ve zkrácené podobě v taktech 74 až 92. Douša tuto plochu definuje jako návrat k čisté podobě tvarů, s občasnými názvuky moderní doby. V taktu 93 přichází coda. Je vystavěna na konfrontaci temp *Grave* a *Vivo*.

V *Grave* (takty 93–94, 96–97, 100–101) je uvedeno hlavní téma Gregoriánského chorálu v oktávách. *Vivo* v taktech 95 a 99 naopak připomíná díl B (obr. 7, takty 93–95).

Obr. 7



V taktech 102 až 106 je v diminuci citována třetí variace části C. *Variační fantazii* uzavírá v taktu 108 akord e moll s přidanou velkou nónou. *Sforzato* na těžké době posledního taktu realizujeme *rasgueadem* prstu *i*. Staccatové ztlumení provádí dlaň pravé ruky.

Z nových nástrojových technik využívá *Variační fantazie* Eduarda Douši *rasgueado* a *stupnicové běhy* v kytarových *legatech*, *tlumení strun* levou rukou *na harfový způsob*, *rejstříky sul ponticello* a *sul tasto*, *trylek* na dvou strunách a *glissando*.

3.5 Petr Eben a jeho skladby pro kytaru sólo

3.5.1 Petr Eben: *Tabulatura Nova*

Tabulatura Nova, rapsodické variace na staročeskou milostnou píseň, byla dokončena v roce 1979. Jde o první skladbu Petra Ebena pro sólovou kytaru. Autor říká: „Jsem si vědom, že je to v jistém smyslu troufalost, pustit se hned napoprvé do rozsáhlejší závažné formy u nástroje, na který sám nehraji. Ale pohled do kytarové literatury mě poučil, že je dostatek ‚prskavek‘ a že je spíše zapotřebí ‚klády‘. Snad do ní nebudu českými kytaristy za své dílo vsazen.“³⁶

Kytarovou instrumentaci Eben konzultoval s Martinem Myslivečkem, který také po dokončení provedl nástrojové korektury. *Tabulatura Nova* se skládá z přede hry, tématu a sedmi variací. Téma variací, středověká píseň *Dřevo se listem odievá*, je skladatelem také instrumentováno pro zpěv s doprovodem kytary. *Tabulatura Nova* může být takto na koncertě uvedena. Na premiéře zazněla píseň *Dřevo se listem odievá* v přednesu sólového zpěváka a capella. Poté následovala *Tabulatura Nova* v provedení Martina Myslivečka.

První věta, *Introduzione e Tema*, začíná v tempu *Impetuoso*. Tato rapsodická introdukce uvádí motiv šestnáctin, metricky frázovaných po třech (obr. 1).

Obr. 1

Impetuoso (♩ = 132) *P. = 120, 126, 132,*

The musical score is written on a single treble clef staff. It begins with a forte (*f*) dynamic and a tempo marking of quarter note = 132. A handwritten note above the staff indicates a range of pulse rates: *P. = 120, 126, 132,*. The score features a series of sixteenth notes, some beamed in groups of three. Dynamics shift from *f* to piano (*p*) and then to mezzo-forte (*mf*). Fret numbers (1, 2, 3, 4) are written below the staff. Some notes are circled, and there are circled numbers 1, 2, and 3 below the staff, possibly indicating fingerings or specific notes. The piece is marked with a Roman numeral 'I' at the beginning.

³⁶ VÍTOVÁ, Eva. *Petr Eben: Sedm zamyšlení nad životem a dílem*. Praha: Baronet, 2004, s. 260.

V taktu 10 následuje *Tema* (obr. 2). Jde o citaci melodie středověké písně s moderní harmonizací.

Obr. 2

Tranquillamente (♩ = 132) $\text{♩} = 100, 108,$

p *mf* (2)

První variaci *Allegro drammatico* uvádí sedmitaktová, technicky náročná část (obr. 3), postavená na rychlých stupnicových běžích ve dvaatřicetinách. Pasáže jsou doprovázeny akordy prázdných strun v basu.

Obr. 3

$\text{♩} = 160, 168, 176, 184, 192,$
Allegro drammatico (♩ = 66)

f *p*

Na obr. 3 vidíme příklad dokonale napsané stupnicové pasáže. Jednohlasý běh lze bez problémů hrát i v rychlém tempu, díky střídání prstů pravé ruky. Frázi je možné odlehčit *kytarovým legatem*.

Po první variaci následuje další část, nastupující *attacca* (obr. 4). Jde o „[...] tichý refrén, ‚estinto‘, který se vždy znovu objeví ve stejné formě, jen jeho sonorita se

s repetičemi mění³⁷. V části *Estinto* se zastaví čas, jako při niterné kontemplaci. *Estinto* se objevuje po prvních třech variacích, pokaždé v jiné instrumentaci.

Obr. 4

Druhá variace, *Rapsodico*, je ve formě ABA. Část A přináší stříhem zpracované téma doplněné metricky rozvolněným protihlasem (obr. 5).

Obr. 5

V taktu 7 začíná střední část B *Allegretto*. Téma je doprovázené *arpeggiem* v šestnáctinách (obr. 6). Následuje návrat části A.

³⁷ EBEN, Petr. *Tabulatura nova: Rhapsodic variations on an old Bohemian love-song* [partitura]. Mainz: Schott, 1987.

Obr. 8

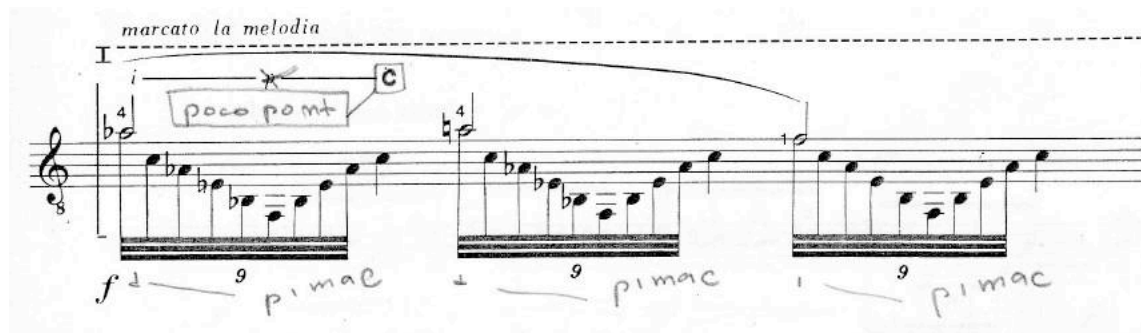
Pátá variace *Allegretto ben ritmico* uvádí motiv, který je imitací harfového *arpeggia* (obr. 9). Takové *arpeggio* označujeme termínem *graneado*. Provádíme ho *glissandem* některého prstu pravé ruky, obvykle *i*. Harfa byl jeden z nástrojů, se kterým se středověký trubér v dobové hudební praxi často setkával. To dokládá slavná *Fantazie X*. Alonso Mudarra s podtitulem *que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*.³⁸ K tématické melodii je kontrastně řazen motiv harfy v nejrychlejších rytmických hodnotách celé skladby, čtyřiašedesátinách.

Obr. 9

³⁸ MUDARRA, Alonso. *Tres libros de musica*. Sevilla, 1546.

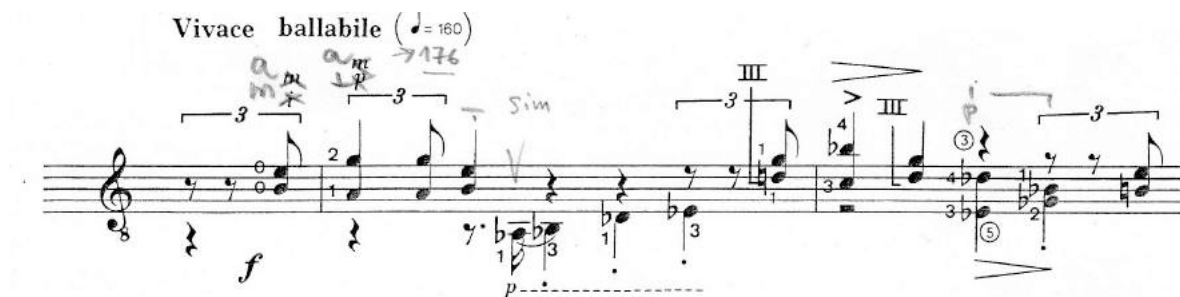
V taktu 33 variace kulminuje zvukově i technicky (obr. 10). Objevují se skupinky *arpeggií* na šesti strunách, se zklidněním na čtvrtkové notě. Kvůli přesné artikulaci čtyřiašedesátinových not lze do vzestupného *arpeggia* zapojit i malíček pravé ruky.

Obr. 10



Finále, s tempovým označením *Vivace ballabile*, je dělené do tří částí. Část A je inspirovaná triolovým dělením typickým pro blues (obr. 11). Triolové dělení vrchních hlasů kontrastuje se *staccaty* ostinátního basu. Eben zde pracuje s motivickým materiálem uvedeným v *Introdukci*.

Obr. 11



Ve třináctém taktu se objeví část B (obr. 12). Je polytonálně zpracovaná. Vrchní hlas moduluje z tóniny *As* do *Ges dur*, což kontrastuje s prodlevou prázdných strun *E-A-d-g*. Prázdné struny najdeme v tóninách o zvětšenou kvartu níž, než je tónina melodie. Eben navíc každé pásmo artikulačně odděluje, *staccato* basů proti *legatu* melodie. *Staccato* lze realizovat *pizzicatem* na šesté až třetí struně. Tyto čtyři struny se tlumí hranou dlaně na kobylce. Melodii na prvních dvou strunách hraje prst *i* v přirozeném rejstříku. Možné je též *staccato* basů bez *pizzicata*, pak ale musíme tlumení tónu provádět návratem hrajícího prstu zpět na strunu.

Následuje coda, ve které je melodie realizována v přirozených flažoletech. Ty doprovází *glissando* čistých kvint v basu (obr. 15).

Obr. 15

The image shows a musical score for guitar, titled "VII Coda". The tempo is marked as $\text{♩} = 72$ and the dynamic is *p* (piano). The score is in 4/4 time. The melody in the treble clef consists of several notes, some marked with natural harmonics (flažolety) and some with fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass line in the bass clef features a glissando of pure quint intervals, indicated by a double-headed arrow. The piece concludes with a high natural harmonic on the first string, marked with a 4 above the note.

Coda je uzavřena vysokým flažoletem gis^4 na první struně. Jde o velmi spirituální zakončení, melodie stoupá jako duše setkávající se v nebi se Stvořitelem.

Petr Eben ve své skladbě *Tabulatura Nova* užívá tyto nové interpretační techniky: *trylek na dvou strunách*, *umělé flažolety*, *graneado*, *pizzicato*, *glissando* a *Bartók pizzicato*.

3.5.2 Petr Eben: Mare Nigrum

Cyklus *Mare Nigrum* z roku 1981, druhá kompozice Petra Ebena pro sólovou kytaru, je ovlivněn bulharskou lidovou hudbou. První věta *Danza* nese tempové označení *Allegretto*. Jde o téma s osmi variacemi. Variace spojuje mezivěta charakterizovaná pohybem v šestnáctinových notách. Téma v taktech 1 až 8 obsahuje motiv *glissanda v akordech* (obr. 1). Tento Burghauserem inspirovaný interpretační prostředek najdeme ve všech třech větách *Mare Nigrum*. Motivicky tak pojí celý cyklus dohromady.

Obr. 1



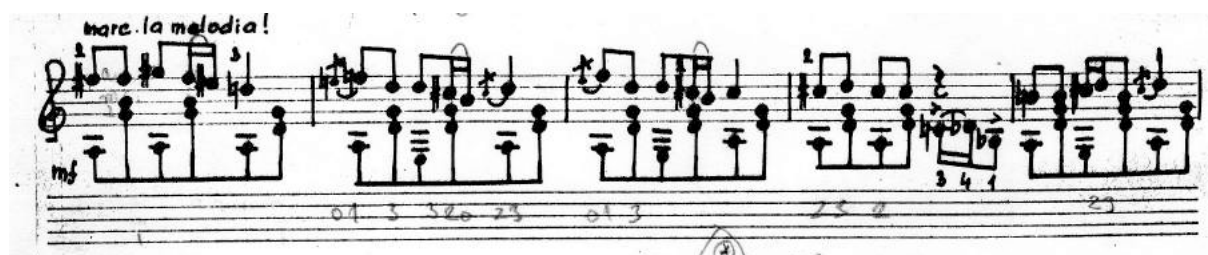
V taktech 9 až 11 se v basu nachází sekvenčně zpracovaná mezivěta (obr. 2).

Obr. 2



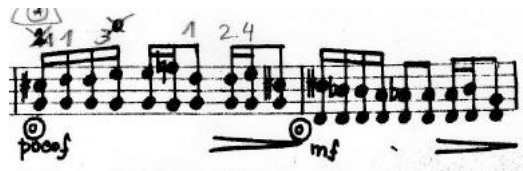
V osmnáctém taktu najdeme druhou variaci. Jde o motiv melodie na rytmickém obrysu tématu, s doprovodem kvartové harmonie prázdných strun (obr. 3).

Obr. 3



Mezivěta v taktech 26 až 35 přináší melodii doprovázenou nejbližší nižší prázdnou strunou (obr. 4).

Obr. 4



Tato stylizace se často vyskytuje v houslové literatuře. Hra smyčcem umožňuje rozeznít jednu či dvě struny beze změny tempa. Na kytáře je tomu ale jinak. Šestnáctiny na obr. 2 a obr. 4 by měly znít ve stejném tempu. Část na obr. 2 hrajeme střídáním prstů v kombinaci s *kytarovými legaty*, což umožňuje poměrně rychlý pohyb. Stejně notové hodnoty na obr. 4 je ale třeba hrát dvěma prsty současně. Dochází k opakovanému pohybu prstu, což má oproti pasáži na obr. 2 pouze poloviční tempový potenciál. To ovlivní tempo celé první věty.

Čtvrtá variace v taktech 39 až 48 obsahuje tlumení basů (obr. 5). Tento technický problém lze vyřešit *pizzicatem*, které svou barvou navíc vytváří příjemný zvukový kontrast.

Obr. 5



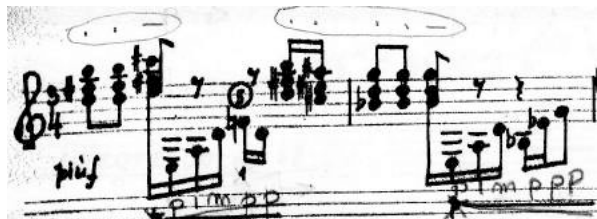
V taktech 51 až 58 (obr. 6) se nachází čtvrtá variace. Jde o paralelní mollové sextakordy, které doprovázejí téma v sopráně.

Obr. 6



Pátá variace v taktech 59 až 68 přináší ostinátní motiv v basu (obr. 7) který v taktu 65 graduje až k vrcholu v dynamice *ff*.

Obr. 7



Sedmá variace v taktech 75 a 76 přináší téma v šestihlasé harmonii. Akordy hrajeme *rasgueadem* v dynamice *più f* (obr. 8).

Obr. 8



V závěrečných taktech najdeme tříhlasý mollový kvartsextakord následovaný sestupným chromatickým *glissandem* v akordech. V posledním taktu 84 první věta končí v dynamice *ff* (obr. 9).

Obr. 9



Druhá věta *Mare Nigrum* nese název *Canto*. Je ve formě ABCABA s introdukcí. Svým tempem *Andante* symbolizuje moře s pomalými vlnami. Introdukce v taktech 1 až 5 přináší motiv sestupného *glissanda* v akordech (obr. 10). *Glissando* ve druhém taktu na obr. 10 nastupuje po osmině, kdy rezonance struny ještě nestačí zeslábnout. Sestupné *glissando* v taktu 4 po čtvrtové notě je vhodné interpretovat se silným *vibratem*, aby se předešlo zanikání tónu. Část A následuje v taktech 6 až 9. V taktech 10 až 20 najdeme část B s triolovým rytmem.

Obr. 10

69
Andante $\text{♩} = 76$ **II Canto** *veloce, molto, molto, molto*
Ravel - La Mer

V taktech 21 až 27 nastupuje část C. V ní se objevují čtyřhlasé kvartové harmonie. Prsty *pi* hrají basy, *ma* vrchní dvojhlasé pásmo (obr. 11).

Obr. 11

mf espress.

V taktech 31 až 34 se vrací variovaná část A. V tempu *rubato, quasi recitativo* přináší expresivní kadenci v šestnáctinách. Jde o technicky nejvýraznější část druhé věty (obr. 12).

Obr. 12

rubato, quasi recitativo ($\text{♩} = 76$)

Canto končí v taktu 54 *glissandem* v akordech (obr. 13) v dynamice *p*.

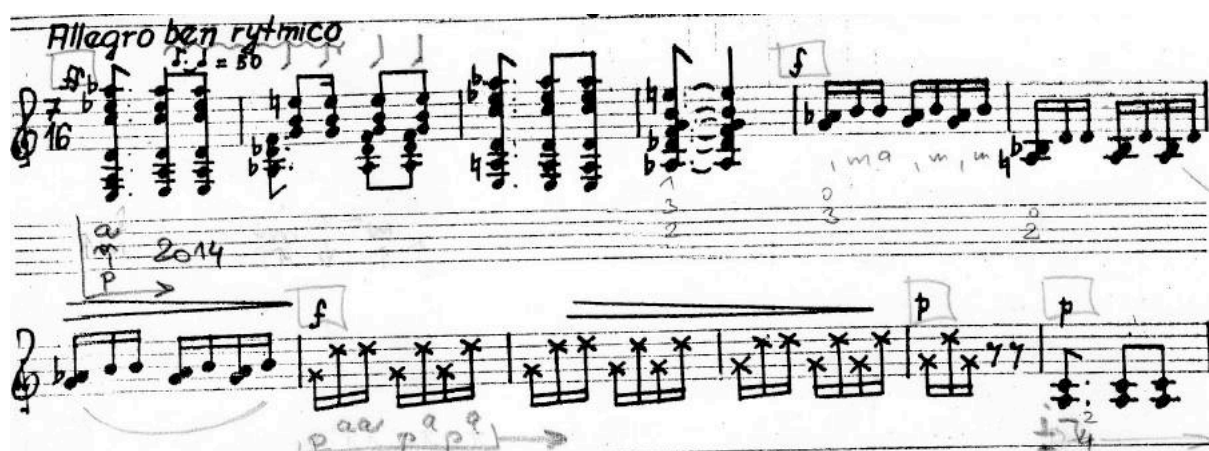
Obr. 13

p

Třetí věta *Tocatta pro kytaru* má tempové označení *Allegro ben ritmico*. Formálně jde o téma a 26 variací. Krátké čtyřtaktové téma a způsob motivické práce připomíná barokní *Passacagliu*. *Tocatta* je založena na častém střídání rytmů, typickém pro bulharskou hudbu. Skladatel zde využívá kytaru „[...] nejen jako melodického a harmonického instrumentu, ale i jako bicího nástroje právě proto, abych na zvláštnosti těchto rytmů upozornil.“³⁹

Hlavní téma, v jehož rámci je využito *rasgueado*, zazní v prvních čtyřech taktech skladby (obr. 14).

Obr. 14

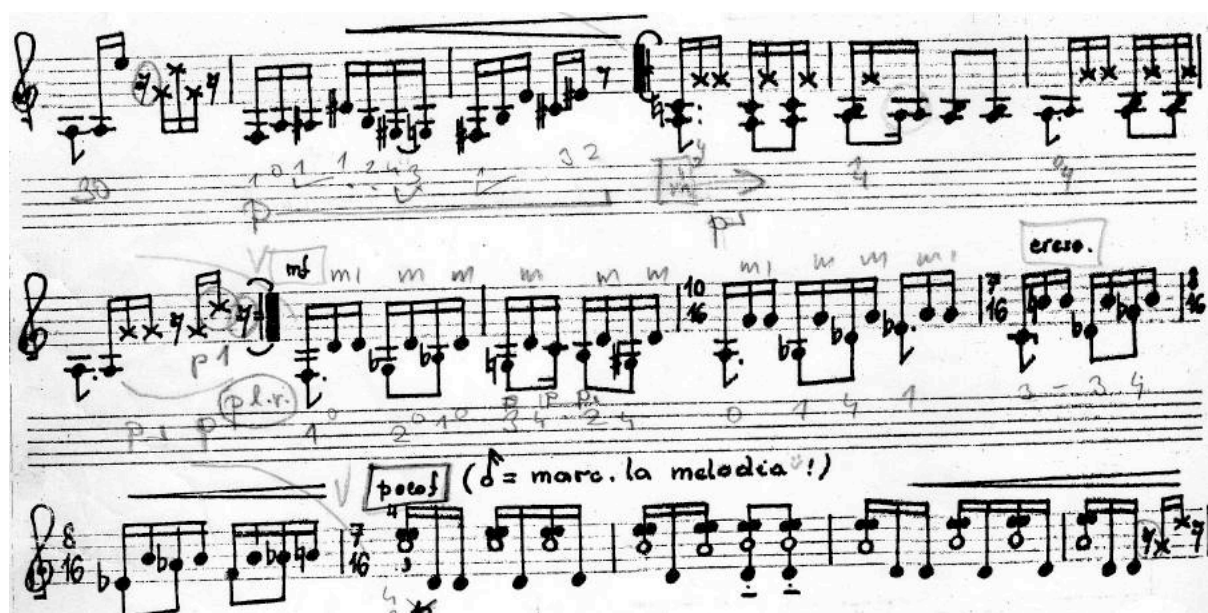


V taktech 8 až 11 nastupuje druhá variace, využívající poklepy na ozvučnou desku. V notovém zápisu vidíme poklepy v hlubší a vyšší barvě (Obr. 15). Lze je realizovat palcem a prvním kloubem prstu *a*.

Podobná technika se objevuje v páté a šesté variaci (obr. 15). Poklepy začínají v taktu 22. Palec pravé ruky hraje basový tón A. Prst *a* hraje témbrově nižší poklep. Vyšší poklep lze realizovat druhým kloubem prvního prstu levé ruky na zadní straně krku kytary. Výsledný zvuk má jasnou a ostrou sonoritu. Levá ruka se po poklepu vrací do standardní polohy.

³⁹ VÍTOVÁ, E. *Petr Eben: sedm zamyšlení nad životem a dílem*, s. 260.

Obr. 15



Desátá variace v taktu 43 přináší v basu prodlevu na struně d (obr. 16). Bas je třeba hrát palcem. Střídání prstů prstokladem *pi* zde ale nelze použít, prsty *ima* hrají následný akord. Podobné plochy se v průběhu třetí věty vícekrát opakují, proto je třeba jim podřídit její celkové tempo.

Obr. 16



Z pohledu nových interpretačních technik je zajímavá devatenáctá variace v taktech 89 až 92, pracující s technikou *rasgueado*. Ve dvacáté třetí variaci v taktech 108 až 111 se objevuje *tambora*. Provádíme ji údery palcem na struny těsně u kobyly. Skladba končí v taktu 122 (obr. 17) vzestupným *glissandem* v akordech v dynamice *ff*. V taktu 123 se přidá pikardská tercie cis hraná úderným kytarovým *legatem*.

Obr. 17



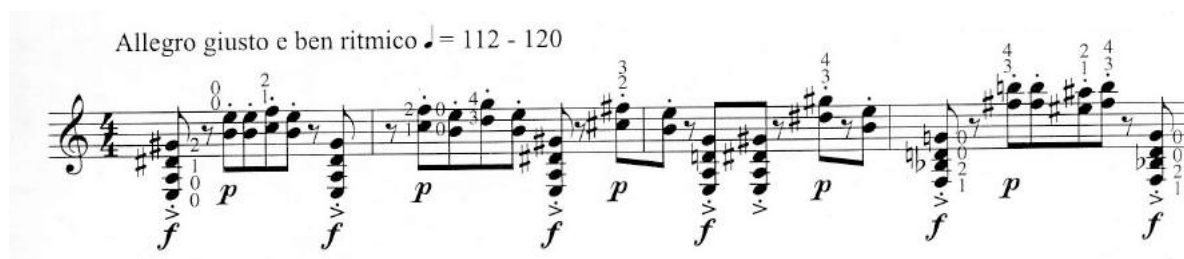
Mare Nigrum Petra Ebena přináší tyto nové interpretační techniky: vzestupné a sestupné *glissando* v akordech, *pizzicato*, *rasgueado*, *tambora*, poklepy na ozvučnou desku v různých tónových výškách, rejstříky *sul ponticello* a *sul tasto*.

3.6 Jindřich Feld: Sonata per chitarra

Sonáta pro kytaru Jindřicha Felda vyšla v roce 2003 v edici Panton. Byla psána pro Milana Zelenku, k jejímu provedení ani k revizi kytarového partu ale nakonec nedošlo. Skladbu k tisku revidoval Eduard V. Agulló. Provedení v roce 2014 na HAMU v Praze si vyžádalo další revize notového materiálu, realizované pod odborným dohledem prof. Štěpána Raka.

První věta je v sonátové formě. Nese tempové označení *Allegro giusto ben ritmico*. Hlavní téma přináší dialog mezi vrchním a spodním kvartovým pásmem (obr. 1). Celá *Sonáta* je vystavěna v systému kvartové harmonie.

Obr. 1



Hlavní téma je dobře instrumentované a nepřináší technické problémy. V taktech 27 až 32 se objevuje vedlejší téma. Vrchní melodické pásmo přechází z kvart na paralelní oktávy, doprovázené v basu kvartovými harmoniemi. V taktech 30 až 31 najdeme umělé flažolety pravé ruky (obr. 2). Nejdříve jsou v unisonu, podruhé podpořené spodní oktávou.

Obr. 2



V basu vrchní pásmo doprovází na strunách E-A-d-g čtyřhlasé kvartové akordy. Spodní hlas vrchního pásma zde ale koliduje s basy. Tečkovaná čtvrtá nota v basu může jen těžko být na té samé struně, kde zní spodní tón oktávy.

Na jedné struně lze však hrát jen jeden tón. Zde jsme dali přednost akordu v basu. Vrchní pásmo v oktávách jsme zredukovali na jednohlas (obr. 3).

Obr. 3



Další změny byly nutné u závěrečného tématu v taktech 32 až 40 (obr. 4). Melodie v sopránu se vyznačuje častými melodickými skoky. Je navíc zahuštěna spodní kvartou. Vše je podloženo basy, většinou na prázdných strunách.

Obr. 4

Musical notation for Obr. 4. It consists of three staves in treble clef with a key signature of one flat. The top staff shows a melodic line with many leaps and is marked 'a tempo' and 'p'. The middle and bottom staves show a bass accompaniment with many rests, indicating it is played on open strings. The notation includes various fingerings, slurs, and dynamic markings like 'p', 'f', and 'mf'. There are also some circled letters 'h' and 'e' above notes.

U basů se ale setkáváme se stejným problémem jako v taktech 30 a 31. Skladatel ligaturou naznačuje proznívání noty. V druhém taktu (obr. 2) však na té samé struně píše tón d. Tón h již tedy nehrajeme na prázdné struně, ale na čtvrtém pražci struny g. Je to možné, ale z naznačeného proznívání se domnívám, že Feld chtěl využít prázdných strun. Rozhodli jsme se tedy basy hrát naopak *staccato*. Pak není žádný prst fixovaný v basu a lze ho použít pro vnitřní hlas či soprán. Takty 37 až 39, kde melodie stoupá do vyšších poloh, jsme odlehčili vynecháním středního hlasu (obr. 5).

Obr.

5

Naším záměrem byla také zvuková unifikace závěrečného tématu expozice s jeho transpozicí v sonátové repríze, která nastupuje v taktech 87 až 94 (obr. 6).

Obr. 6

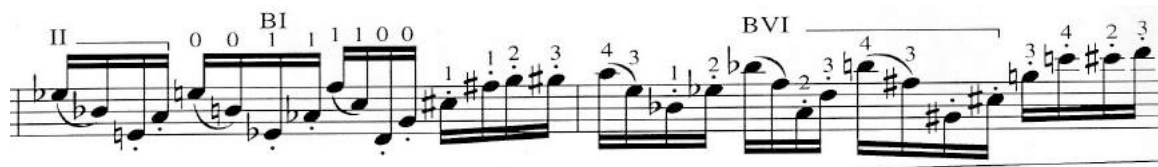
Tempo I ♩ = 112-120

Na obr. 7 vidíme takty 91 až 94 po revizi.

Obr. 7

Celá první věta plyne zejména v osminových notách. Mezivěty jsou charakterizovány rychlými šestnáctinami, jak vidíme v taktech 41 a 42 (obr. 8). Prstoklad pravé ruky může být *ampi*, na čtvrté době pak *imim*, to celé sekvenčně opakované.

Obr. 8



Podobnou pasáž najdeme v taktech 43 až 52 (obr. 9). Zde ale Feld k již poměrně náročnému běhu přidává doprovodné akordy. Problém je zejména v pravé ruce. Šestnáctiny v sopránu je třeba realizovat střídáním prstů. Čtyřhlasý akord na třetí osmině taktu 46 to ale neumožňuje. Jeho užitím by totiž došlo k opakovanému úhazu stejným prstem pravé ruky.

Obr. 9

Uvedený příklad je obtížný i pro levou ruku. Důvodem jsou výrazné melodické skoky v sopránu spolu s kvartsextakordy v nižších hlasech. Takty 43 až 51 by bylo možné instrumentovat pro sólový nástroj s klavírním doprovodem.

Srovnajme příklad na obr. 9 s takty 27 až 29 první věty Feldovy *Sonáty pro housle a klavír*⁴⁰ (obr. 10). Feld v obou případech pracuje se stejným materiálem. Příklad na obr. 10 by bylo možné na kytáře instrumentovat nejlépe v jednohlasu. Je-li záměrem skladatele vytvořit technicky náročnější místo, lze soprán doprovodit jednohlasou melodií v basu. Melodii s doprovodem akordů ale na kytáře realizujeme většinou jen v pomalém tempu.

Obr. 10



Abychom tedy mohli zachovat skladatelem předepsané tempo, takty 43 až 52 bylo třeba revidovat (obr. 11).

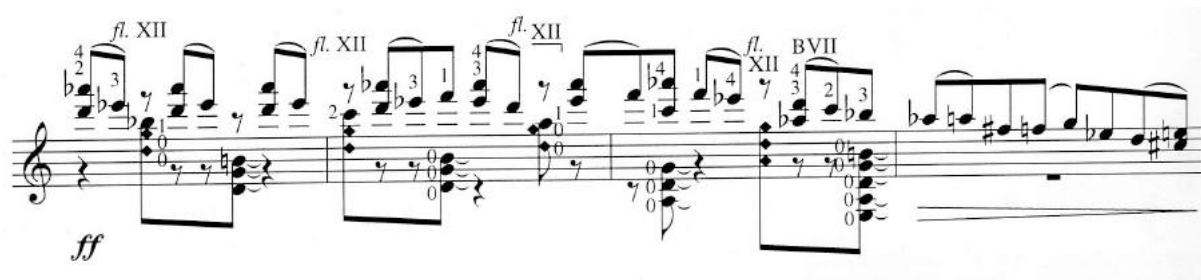
Obr. 11



Mezivěta v taktech 49 až 52 si také vyžádala úpravu. Časté skoky levé ruky jsou v daném tempu obtížně proveditelné (obr. 12).

⁴⁰ FELD, Jindřich. *Sonáta pro housle a klavír* [partitura]. Praha: Panton, 1988.

Obr. 12



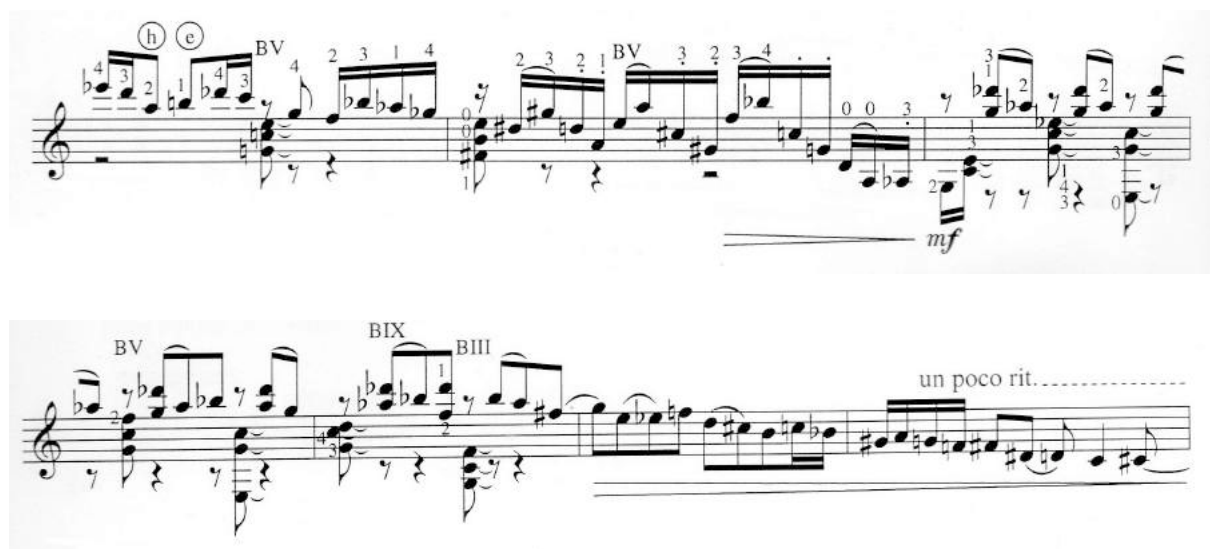
Toto místo jsme zjednodušili vynecháním vnitřních hlasů a změnou tříhlasých akordů v basu na jednohlas (obr. 13):

Obr. 13



Analogicky bylo třeba postupovat i v repríze, v taktech 95 až 101 (obr. 14).

Obr. 14



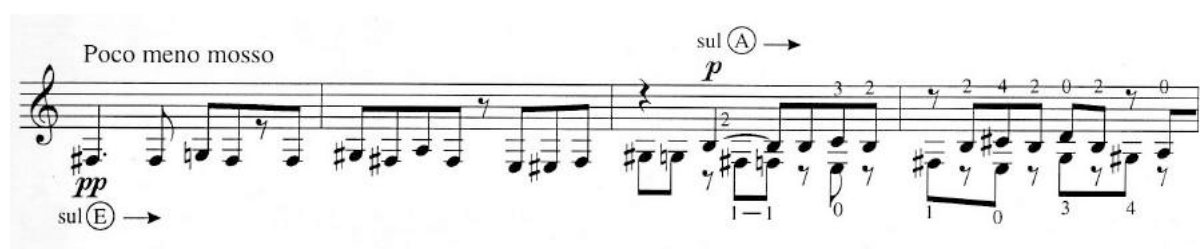
Takty 98 až 100 (obr. 15) jsme upravili následovně:

Obr. 15



V taktu 57 nastupuje sonátové provedení. Zde Feld zpracovává uvedený materiál ve formě čtyřhlasé fugy. Jde o dobře instrumentovaný příklad kontrapunktických možností kytary.

Obr. 16



V taktu 69 (obr. 17) jsme ze zvukových důvodů provedli malou změnu. Na sedmé osminové notě skladatel opouští prodlevu struny h.

Obr. 17



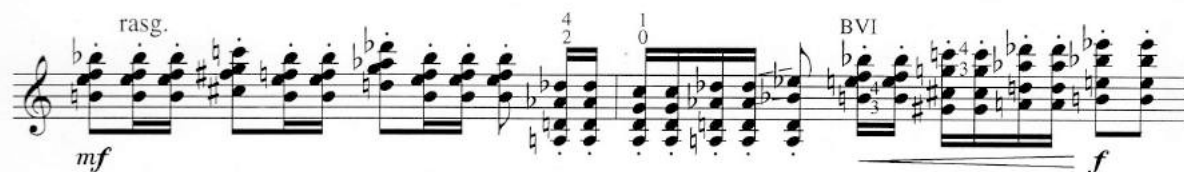
Tón h na prázdné druhé struně jsme se kvůli barvě tónu rozhodli zachovat změnou jakosti sekundakordu (obr. 18).

Obr. 18



V taktech 74 až 81 provedení Feld používá akordy hrané technikou *rasgueado* (obr. 19).

Obr. 19



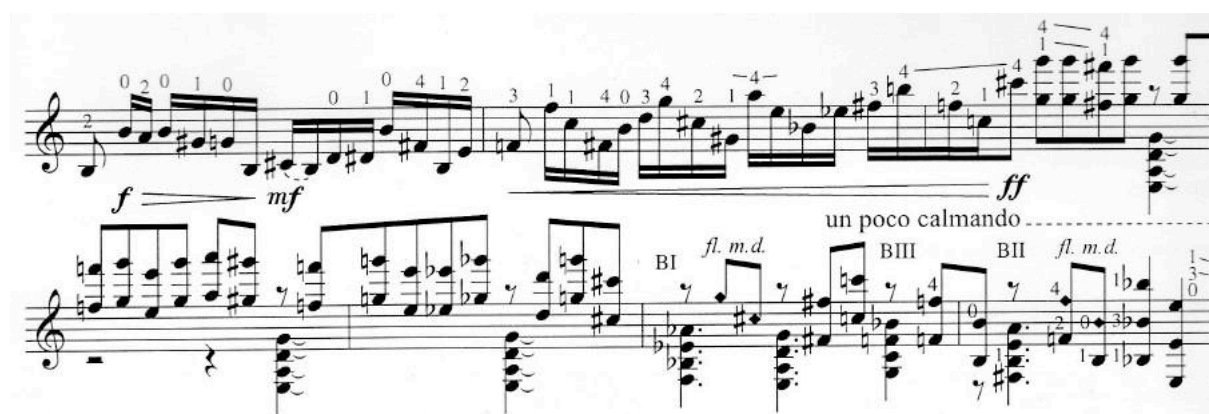
V taktu 82 až 86 (obr. 20) se provedení uzavírá variovanou mezivětou.

Obr. 20



Tato mezivěta byla poprvé uvedena v taktech 27 až 29 (obr. 21).

Obr. 21



V taktech 82 až 86 se vrací vedlejší téma, tentokrát ve dvojitých oktávách (obr. 20). Kvůli lepší barvě zvuku jsme pozměnili i první uvedení vedlejšího tématu v taktech 27 až 29. Vrchní melodické pásmo v oktávách jsme zredukovali na jednohlas (obr. 22). To umožňuje použít v melodii *vibrato*.

Obr. 22



Druhá věta *Lento* má formu ABA. Část A se dělí na dvě periody. Téma zazní v taktech 1 až 11 periody a. Je ve formě jednohlasé melodie (obr. 23). Jednohlas lze barevně ozvláštnit použitím Rakovy techniky *super tasto*. Jde o úhoz pravé ruky o oktávu nad tónem hraným levou rukou. Pravá ruka se dotýká struny přesně v její polovině. Tím získáme sametově zbarvený tón.

Obr. 23

II.

Musical score for Obr. 23. It features a single staff with a treble clef. The tempo is marked *Lento* with a quarter note equal to approximately 80 (♩ = c.80) and the performance instruction *poco liberamente e rubato*. The music starts with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth notes, some beamed together, and rests. There are some fingering numbers (4, 1, 4, 3, 2, 0) and a *2-2* marking. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Perioda b v taktech 12 až 19 je charakterizovaná umělými flažolety (obr. 24).

Obr. 24

Musical score for Obr. 24. It features a single staff with a treble clef. The tempo is marked *tranquillo* and the dynamic is *fl. m.d.*. The music starts with a forte (*f*) dynamic. The melody consists of eighth notes, some beamed together, and rests. There are some fingering numbers (7, 2-2) and a *4p.* marking. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

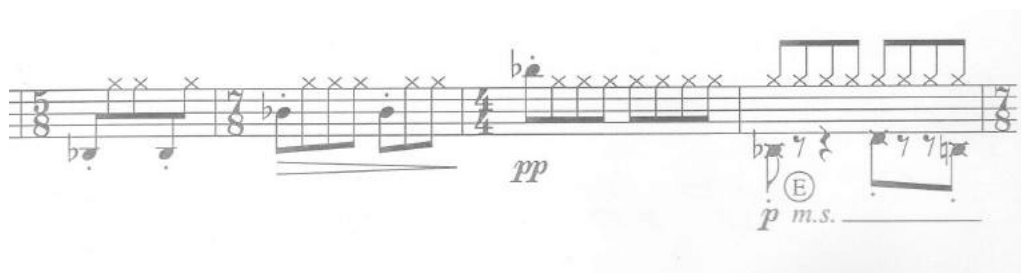
Část B se nalézá v taktech 20 až 35. V taktu 24 (obr. 25) je vhodné hrát první dvě septimy v basu flažolety. Díky tomu mohou prsty levé ruky frázovat tuto melodii *legato*.

Obr. 25



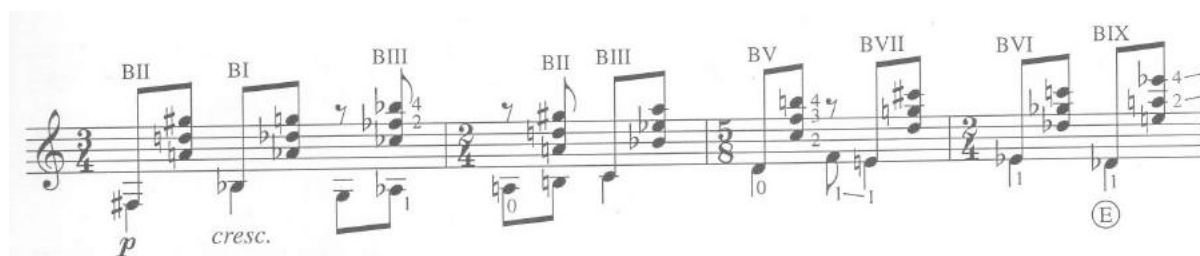
Třetí věta *Allegro con moto* obsahuje velké množství originálních interpretačních technik. Jde o rondovou formu ABCBDEAB. V taktu 25 se objevuje část C. Feld zde využívá poklepy na ozvučnou desku, které doprovázejí melodii v basu (obr. 26).

Obr. 26



Poklep lze realizovat nad rezonančním otvorem, asi 2 centimetry od kraje vrchní desky. Zde je možné docílit jasně artikulovaného perkusivního zvuku. V taktech 43 až 47 se objevuje *pizzicato*. V taktu 51 nastupuje akordická sekvence (obr. 27). Paralelní pohyb vrchního pásma kontrastuje s volněji vedenou linií basu.

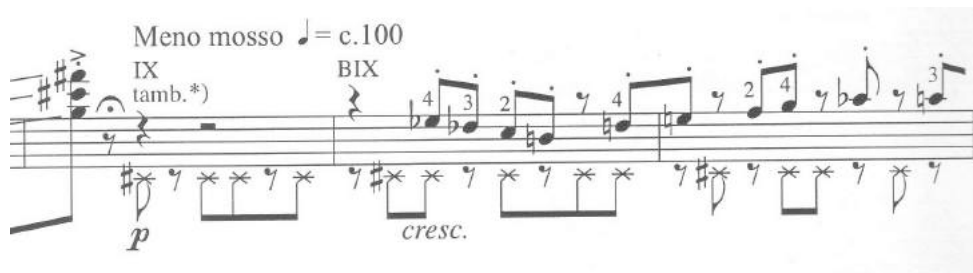
Obr. 27



V taktu 70 přichází část D. Zde se objevuje technika *tabalet* (obr. 28). Realizujeme ji překřížením strun. Nejčastěji křížíme basové struny v sedmé až deváté poloze. Získáme tak chřestivý zvuk podobný tamburíně. Struny v překřížené poloze drží většinou první prst. Volné prsty levé ruky hrají melodii

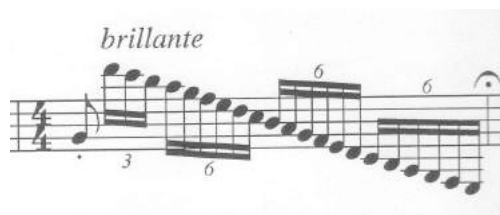
doprovázenou *tabaletem*. Feld techniku označuje *tambora* (ve zkratce *tamb.*). Slovní pokyn pod osnovou ale realizaci autorovy představy upřesňuje.

Obr. 28



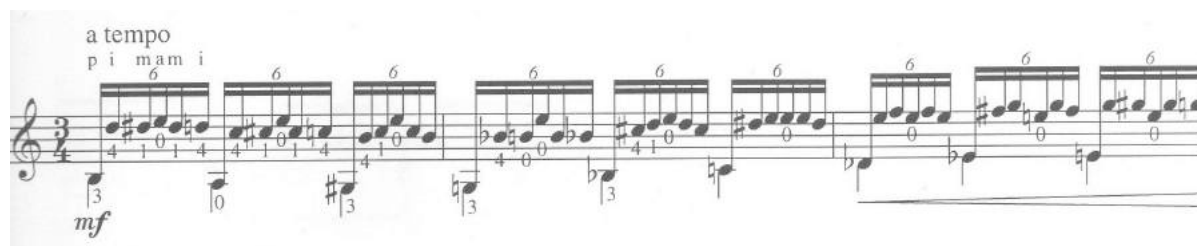
Část D končí v taktu 87, v bodě zlatého řezu třetí věty. Uzavírá ji dobře instrumentovaný sestupný stupnicový běh s pokynem *brillante* (obr. 29).

Obr. 29



V taktu 88 začíná část E, která má charakter provedení. Její část a je vystavěna na akordické sekvenci v sextolách (obr. 30).

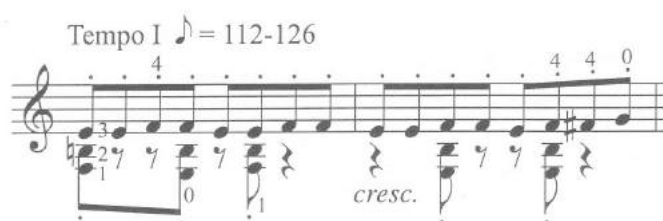
Obr. 30



V taktu 94 následuje znovuvedení části A druhé věty v tempu *Poco lento*.

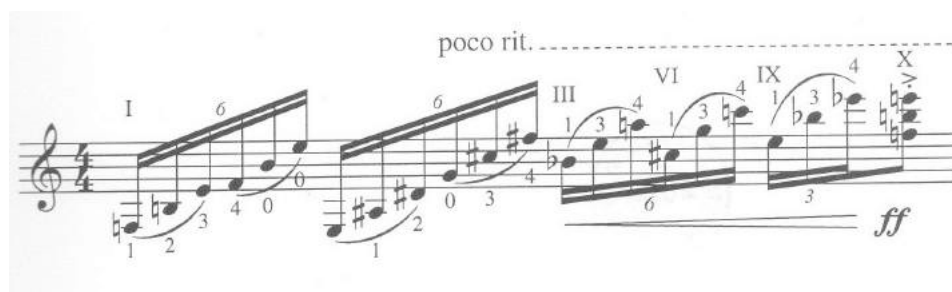
Část A se vrací s hlavním tématem třetí věty v taktu 111 (obr. 31):

Obr. 31



V taktu 129 nastupuje reminiscence první věty, která uvede vedlejší sonátové téma (obr. 22). Poté následuje závěrečný díl, který je rozšířenou částí B. Závěrečná část vrcholí v taktu 221 vzestupným akordickým rozkladem (obr. 32).

Obr. 32



V taktu 233, kde třetí věta končí, jsme zvolili k efektnímu zakončení skladby perkusivní *Bartók pizzicato*.

Z nových interpretačních technik se v *Sonátě pro kytaru* Jindřicha Felda objevuje *rasgueado*, *super tasto*, *umělé flažolety*, *poklepy*, *pizzicato* a *tabalet*.

Část A se dělí na dvě periody, a (v taktech 1 až 5 – obr. 7) a periodu b (v taktech 6 až 11 – obr. 8, takt 6). Obě periody mají podobnou fakturu. Liší se ale z hlediska frázování. V části b je dán větší prostor střednímu dvojhlasu.

Obr. 8



Zajímavý je zdvih *dvojhlasého kytarového legata* v taktu 10 (obr. 9).

Obr. 9



Můžeme zde konstatovat podobnost s *Nocturnalem* Benjamin Brittena,⁴¹ zejména se čtvrtým taktům věty *March-like* (obr. 10). Fischer zde Brittenovi vzdává poctu citací jeho motivu.

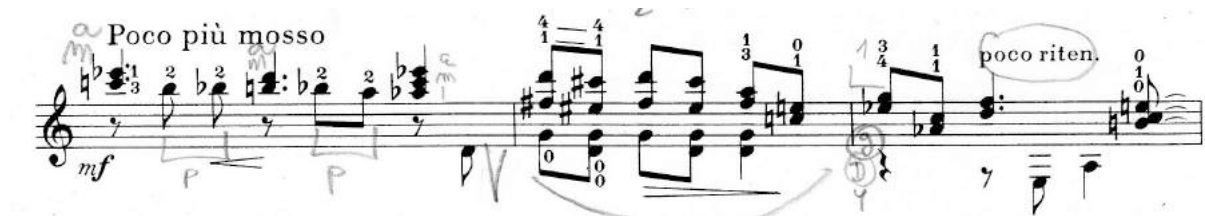
Obr. 10



⁴¹ BRITTEN, Benjamin. *Nocturnal for Guitar, op. 70: After John Dowland* [partitura]. London: Faber Music Limited, 1964.

V taktech 11 a 12 propojuje část A s částí B krátká mezivěta. Část B v taktech 13 až 17 přináší zvolnění *Poco più mosso* (obr. 11).

Obr. 11



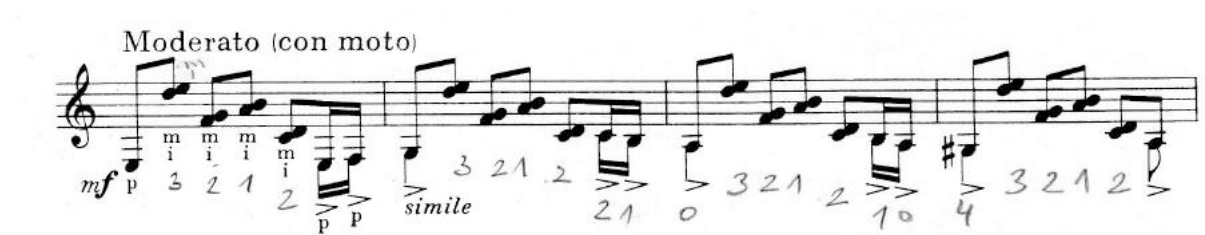
Coda v závěrečných taktech 18 a 19 předjímá v umělých flažoletech téma čtvrté věty (obr. 12).

Obr. 12



Čtvrtá věta *Moderato (con moto)* je ve formě ABA. Část A v prvních osmi taktech je vystavěna na motivu paralelních velkých sekund (obr. 13).

Obr. 13



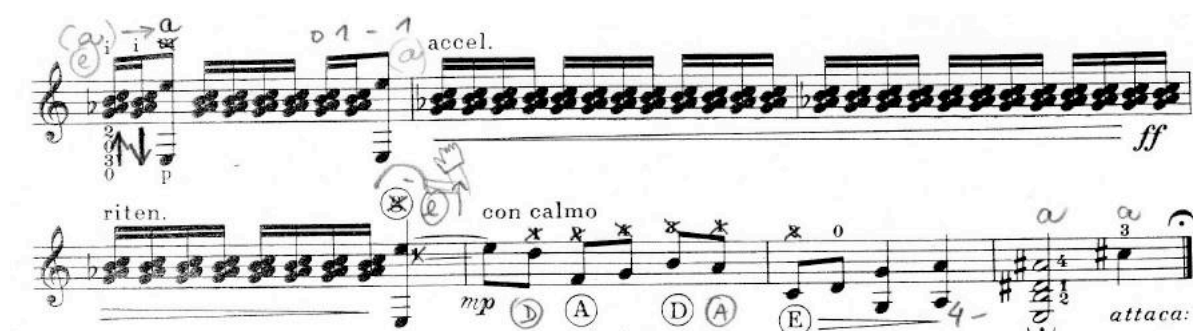
Střední část B se dělí na dvě periody. V taktech 7 až 27 se nachází jedenáctitaktové a, charakterizované rozloženými akordy. Perioda b s tempem *Meno mosso* nastupuje v taktech 20 až 27. Fischer zde provádí agogické změny na tónovém materiálu tříhlasého akordu (obr. 14, takty 21 až 24).

Obr. 14



V taktu 28 se vrací část A v původním tempu. V taktu 37, v bodě zlatého řezu čtvrté věty a zároveň i celého pětivětého cyklu *Preludií*, lze nalézt vrchol skladby. Je charakterizovaný dynamikou *ff* docílenou *rasgueadem* prstu *i* kmitajícího přes čtyři struny (obr. 15). První a šestou strunu, které se na akordu nepodílejí, je třeba během *rasgueada* tlumit prsty *pa*. *Moderato (con moto)* se v závěrečných třech taktech zklidní pokynem *con calmo*.

Obr. 15



Pátá věta *Allegro (presto possibile)* svou instrumentací demonstruje hluboké porozumění technickým možnostem kytary, zejména pravé ruce.

Forma páté věty je ABACD. Část A v taktech 1 až 9 přináší motiv rozložených akordů (obr. 16). Tónový materiál je volen se zřetelem k prstokladu pravé ruky *pi ma*. To umožňuje hru i ve velmi rychlém tempu.

Obr. 16



Část B se nachází v taktech 10 až 27. Je vypracována v jednohlasu. Pasáže stupnicových běhů se střídají s rozloženými akordy (obr. 17).

Obr. 17



V taktech 28 až 34 se vrací část A. V části C, která nastupuje v taktech 35 až 39, se objevuje *tremolo* (obr. 18). Jde o *kontinuální tremolo*, bas zní současně s *tremolem* bez přerušení.

Obr. 18



V taktech 40 až 59 se nachází část D. V ní jsou kontrastně exponovány motivy z předchozích částí. V taktech 52 a 53 se objevuje *pizzicato* v duolách (obr. 19).

Obr. 19



Pátá věta končí v taktu 59 kvintakordem *E dur*.

Z nových interpretačních technik najdeme v *Preludiích pro kytaru* Jana Franka Fischera *pizzicato*, *umělé flažolety*, *rasgueado* a *tremolo*.

3.8 Alois Hába a jeho skladby pro kytaru

3.8.1 Alois Hába: Sonáta pro kytaru, op. 52

Hábova *Sonáta pro kytaru, op. 52* vznikla v roce 1943. Skladatel v této kompozici využívá tradiční ladění. Premiéra skladby se uskutečnila v roce 1944, interpretem *Sonáty* byl Štěpán Urban. Netematický styl se projevuje v evolučním pojetí kompozice. K návratům témat ale přesto dochází. Připomínají se rytmickými obrysy na jiném tónovém materiálu. Hába se také v *Sonátě pro kytaru* vyhýbá větším rytmickým kontrastům, zřejmě z obavy o hratelnost. Ve všech pěti větách jsou využívány zejména osminy a šestnáctiny. První věta *Allegro risoluto* je ovlivněna sonátovou formou. *Allegro risoluto* začíná v taktech 1 až 6 hlavním tématem A (obr. 1).

Obr. 1



K materiálu části A jsou v průběhu celé věty tvořeny kontrastní plochy. Část A se skládá ze dvou do sebe vložených period. Rytmický motiv periody a najdeme v taktu 1 a 3. S ním v taktu 2,4 a 6 kontrastuje perioda b s charakteristickými triolami. Část B v taktech 7 až 30 rozvíjí materiál periody b. Zajímavý je zápis sekvence v taktech 24 až 30 (obr. 2). Transpoziční oktáva je zde nadbytečná, její použití naopak čitelnost spíše komplikuje.

Obr. 2



V taktech 31 až 63 nastupuje část C, která rozvíjí část A. Od taktu 43 dochází ke gradaci. V taktu 45 se objevuje nejvyšší tón první věty (obr. 3).

Obr. 3



V taktech 64 až 78 se nachází technicky vypjatá část B' (obr. 4). Tříhlasé akordy v osminách je třeba hrát ve stejném tempu, jako dosavadní jednohlas. Zejména takty 69 až 74 tak determinují tempo první věty. Časté skoky prověří schopnosti levé ruky interpreta.

Obr. 4



V taktech 80 až 93 následuje další část C''. V taktech 81 až 83 Hába navozuje dojem sonátové reprízy. Na jiném tónovém materiálu uvádí rytmický obrys hlavního tématu (obr. 5).

V taktech 83 a 85 je vhodné použít vždy na poslední šestnáctinové notě *vibrato natažením struny* (obr. 5).

Obr. 5



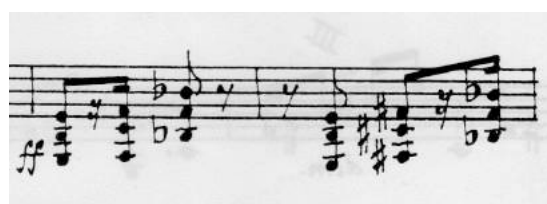
V taktu 93 nastupuje část B'' v sestupných jednohlasých triolách. Připravuje příchod části B''' v taktu 118 (obr. 6).

Obr. 6



Melodie postupně klesá. V taktu 136 nastupuje coda. Je vystavěna na motivu perody a části A, který je harmonizovaný paralelními kvintami a oktávami (obr. 7). *Allegro risoluto* končí v taktu 145 kvartovou harmonií šesti prázdných strun.

Obr. 7



První věta s největší pravděpodobností obsahuje chybné posuvky. V taktu 66 zřejmě nemá být ges ale gis (obr. 8, takty 66 a 67), které zachová stejnou jakost akordu paralelní chromatické sekvence.

Obr. 8



V taktu 69 na třetí osmině má být sníženo a na as. Jde o sekvenci paralelních kvartsextakordů. Psané ces zní navíc identicky s následným h akordu G dur (obr. 9).

Obr. 9



Téma druhé věty *Andante cantabile* tvoří melodie doprovázená paralelními kvintami v basu (obr. 10).

Obr. 10



Následuje plocha vystavěná v tečkovaném rytmu, která v taktech 20 až 24 sekvenčně klesá (obr. 11).

Obr. 11



V taktu 39 se objevuje akord *E-G-c-d-a* (obr. 12). Tóny E a G ovšem nemohou znít současně, oba lze realizovat jen na šesté struně. Řešením může být hrát akord rozloženě.

Obr. 12



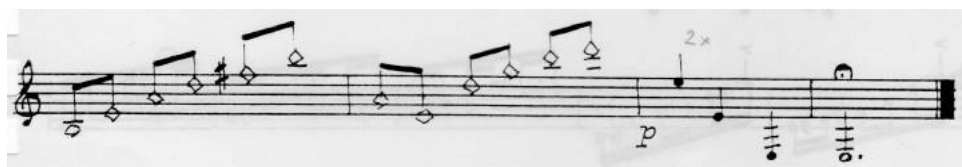
V taktu 41 následuje kadence v šestnáctinových notách (obr. 13).

Obr. 13



Závěrečná sekvence přirozených flažoletů v taktu 52 pravděpodobně končí místo psaného d^3 flažoletem e^3 (obr. 14). Štěpán Urban považoval druhou větu Hábovy *Sonáty* za nástrojově nejzdařilejší. Zařazoval ji na program svých koncertů jako vzorový příklad moderní kompozice pro kytaru.

Obr. 14



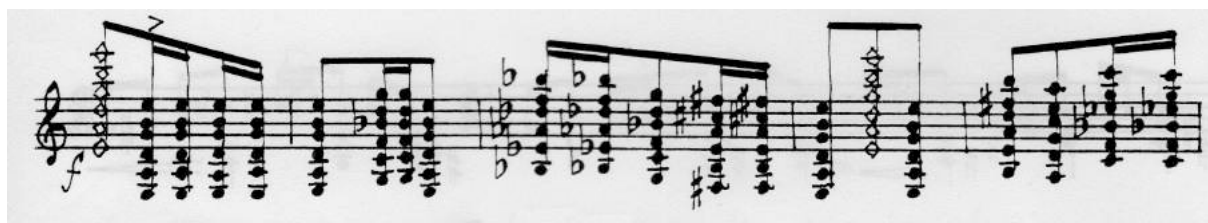
Třetí věta *Scherzando* je ve formě ABCABABC s codou. Pro větší kontrast lze zvýraznit basy prázdných strun úvodní části A *Bartók pizzicatem* (obr. 15).

Obr. 15



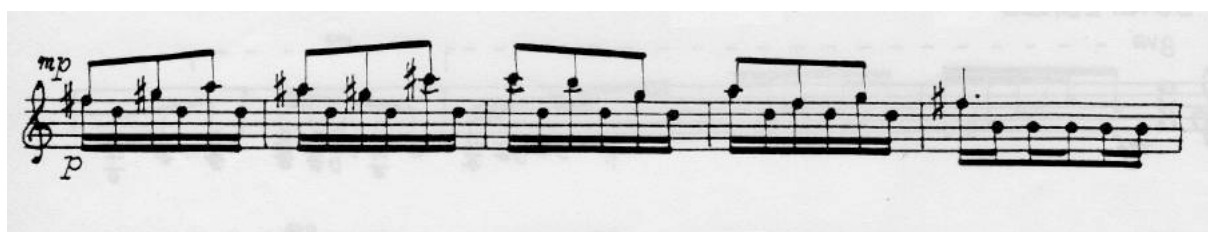
V taktu 26 nastupuje část B, charakterizovaná motivem šestihlasého akordu prázdných strun (obr. 16). Hába tuto harmonii transponuje v sekvencích pomocí *barré*.

Obr. 16



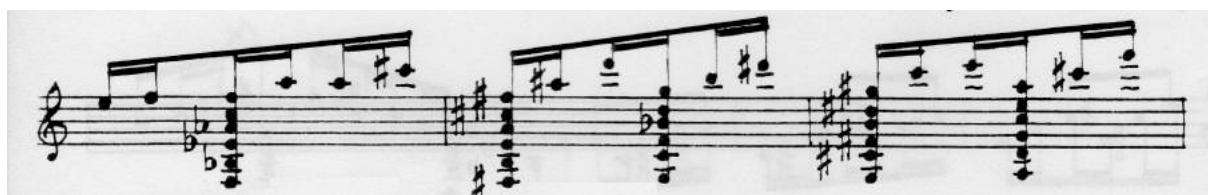
Šestihlasé repetované akordy je vhodné hrát technikou *rasgueado*. Hába použitím této techniky dociluje značného dynamického rozpětí, v kontrastu s okolním jednohlasem. V taktech 46 až 68 se nachází část C. Jde o velmi dobře instrumentovanou plochu. Melodie v sopránu je doprovázená repetovaným tónem v basu (obr. 17).

Obr. 17



V taktech 69 až 103 se střídá část A (takty 69–107, 81–96) s B (78–80, 100–103). V taktech 107 až 118 se vrací část C. V taktech 119 až 134 následuje coda. Zde se kombinují melodické motivy částí A i B. V taktu 124 *Scherzando* graduje sekvenčně transponovaným melodickým skokem dvou velkých tercií. Užití *glissanda* mezi pátou a šestou šestnáctinou usnadní interpretaci tohoto technicky obtížného místa (obr. 18, takty 125–127).

Obr. 18



V taktu 129 se vyskytuje tříhlasy akord e-g-h (obr. 19, takty 128 až 134). Hába sice nepřekračuje rozsah kytary, přesto je akord v této podobě neproveditelný. Pokud tón h hrajeme na struně e na 19 pražci, pak tón g bude na struně h na 20 pražci a tón e na struně g na 21 pražci struny g. Kytara ale disponuje jen 19 pražci. Možným řešením je vypuštění tercie akordu. Výsledná kvinta e-h je bez problému hratelná. Nad dvanáctou polohou kytary je ale nejjistější psát jen jednohlas s basy prázdných strun.

Obr. 19



Ve čtvrté větě *Moderato cantabile* se tok hudby zklidňuje. Jde o formu ABA. Část A je zpracována v dvojhlasém kontrapunktu (obr. 20).

Obr. 20



Část B v taktech 30 až 40 je charakterizovaná uplatněním jednohlasu (obr. 21).

Obr. 21



Kontrapunktická pásma je možné odlišit frázováním, soprán *legato* a basy *staccato*. *Staccato* lze realizovat levou rukou. Čtvrtá věta končí v taktu 72 na čisté kvintě A–e. Imaginární tóny proznívající z předchozího taktu harmonii doplňují na A dur (obr. 22).

Obr. 22



Závěrečná pátá věta *Allegro* má formu ABA. V části A je melodie doprovázena čistou kvintou a oktávou v basu. Jde o reminiscenci motivu cody první věty (obr. 23).

Obr. 23



Část A končí repetovaným e v taktu 46. Před nástupem části B se tak upevňuje tonalita (obr. 24).

Obr. 24



Kontrastní část B v taktech 47 až 63 je charakterizovaná použitím rozložených akordů v souladu s kytarovým idiomem (obr. 24).

V taktu 65 se vrací *Tempo primo* části A. V taktu 73 najdeme technicky obtížný skok k nejvyššímu tónu h² (obr. 25), který je třeba provést bez zvolnění tempa.

Obr. 25



Sonáta končí v taktu 84 na tónice E dur v dynamice *ff*.

Alois Hába ve své *Sonátě pro kytaru, op. 52* užívá převážně tradiční techniku. Z nových nástrojových technik zde najdeme pouze *rasgueado*.

3.8.2 Alois Hába: Skladby pro čtvrttónovou kytaru sólo

Alois Hába pro sólovou čtvrttónovou kytaru složil dvě kompozice: *Suitu č. 1, op. 54* (1943) a *Suitu č. 2, op. 63* (1947). Kytaru mu pro tyto účely postavil Franz Mettal. Přidané pražce dělící prostor mezi tradičními pražci na dvě poloviny nechal Mettal vyrobit z mosazi.


Jedním z podnětů Hábova zájmu o mikrointervaly mohly být úvahy Arnolda Schoenberga o budoucím vývoji hudby: „Pak bude naše stupnice transformována na vyšší úroveň, stejně jako církevní mody byly transformovány v durové a mollové stupnice. Jestli v této nové stupnici budou čtvrttóny, osminotóny, třetinotóny nebo (jak se domnívá Busoni) šestinotóny, nebo jestli přistoupíme přímo k padesátitřítónové stupnici propočítané Dr. Robertem Neumannem, nemůžeme nyní předvídat.“⁴²

Kytarovou instrumentaci konzultoval Hába s profesorem Pražské konzervatoře Štěpánem Urbanem. Urban oceňoval nové technické možnosti, které mikrointervalová hudba přináší: „Kytara je nástroj populární v nejširším slova smyslu, ale na druhé straně má i možnost vývoje do nejrafinovanějších krajností. Vzpomeňme tu na příklad obtíží spojených s přizpůsobením hudebních nástrojů k provozování čtvrttónové a šestinotónové hudby! Na kytáře se dá tato změna provést s minimálním nákladem přidáním příslušných pražců a problém je vyřešen. Jistě potrvá nějaký čas, než si posluchači zvyknou na nové zvuky, ale máme tu dosti pádný důkaz v existenci čtvrttónové kytary, že technika nástroje není neschopna dalšího vývoje. Je nepochybné, že kytaristika spěje k novému rozmachu!“⁴³

⁴² „Then our scale will be transformed into a higher order as the church modes were transformed into major and minor modes. Whether there will then be quarter tones, eighth, third, or (as Busoni thinks) sixth tones, or whether we will move directly to a 53-tone scale that Dr. Robert Neumann has calculated, we cannot foretell.“ SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Translated by Roy E. Carter. Berkley: University of California Press, 1983, s. 37.

⁴³ URBAN, Š. *O kytáře*, s. 35.

Pro práci s čtvrttóny Hába vyvinul vlastní systém posuvek. Kromě křížků, béček a odrážek používá tři další znaky:

Zvýšení o čtvrttón: 

Zvýšení o třičtvrtětón: 

Snížení o čtvrttón: 

Snížení o třičtvrtětón Hába neužívá.

Nyní přistupme ke konkrétním příkladům z Hábovy tvorby pro čtvrttónovou kytaru. V *Suitě č. 1 pro čtvrttónovou kytaru, op. 54* Hába vyžaduje hru nad dvanáctou polohou. V taktech 75 až 78 první věty *Allegro moderato* stoupá sekvence až ke g^2 sníženému o čtvrttón (obr. 26).

Obr. 26



Tato sekvence přináší specifické technické problémy. Nad dvanáctou polohou jsou pražce dělené na další polovinu již velmi blízko u sebe. Hra vyžaduje zřetelnou kontrolu přesného postavení prstů levé ruky. Bas se pohybuje dvě oktávy níže než soprán, což prstoklad komplikuje nutností změny polohy.

Podobné místo najdeme v taktu 37 třetí věty *Andante cantabile*. Jednohlasá faktura a absence skoků zde usnadňuje provedení (obr. 27, takty 36–38).

Obr. 27



Allegretto Scherzando, čtvrté věta *Suity č. 1*, přináší jiný technický problém. Tříhlasé akordy v taktech 72 až 74 je třeba provést ve stejném tempu, jako jednohlasé běhy (obr. 28, takty 72–74).

Obr. 28



V šesté větě *Rubato energico (moderato)* se vyskytují v prvních třinácti taktech *glissanda v akordech* (obr. 29, takty 7 až 9). Realizace *glissand* předpokládá užití techniky *rasgueado*.

Obr. 29



V taktech 124 až 127 šesté věty se objevuje sedmihlas (obr. 30). Pod ligaturou sopránů zní šestihlasý akord. Toto místo by bylo třeba při praktickém provedení zrevidovat.

Obr. 30



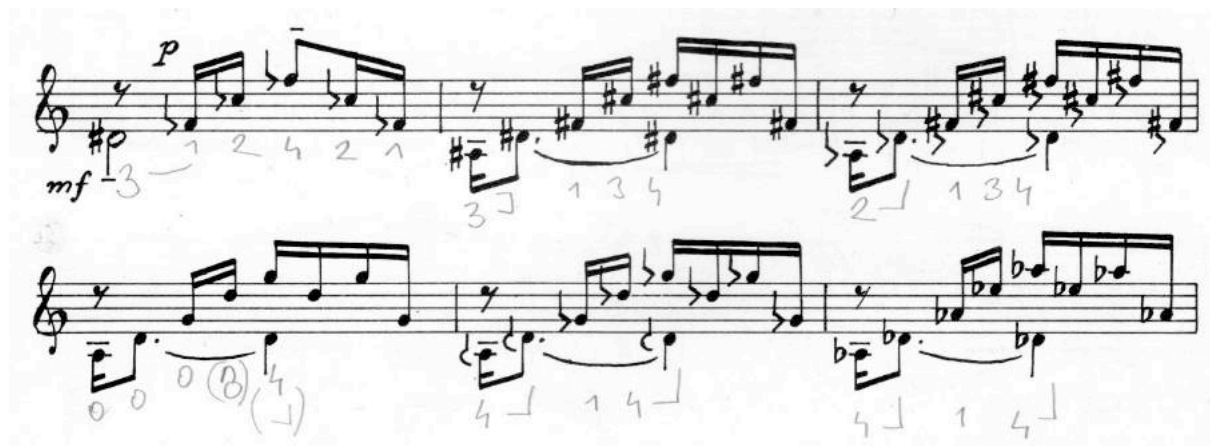
V *Suitě č. 2 pro čtvrttónovou kytaru, op. 63* se Hába již hře nad dvanáctou polohou vyhýbá. Nejvyšší tón skladby najdeme v druhé větě *Andante cantabile*. Jde o e^2 zvýšené o čtvrttón v taktu 36 (obr. 31, takty 36–38).

Obr. 31



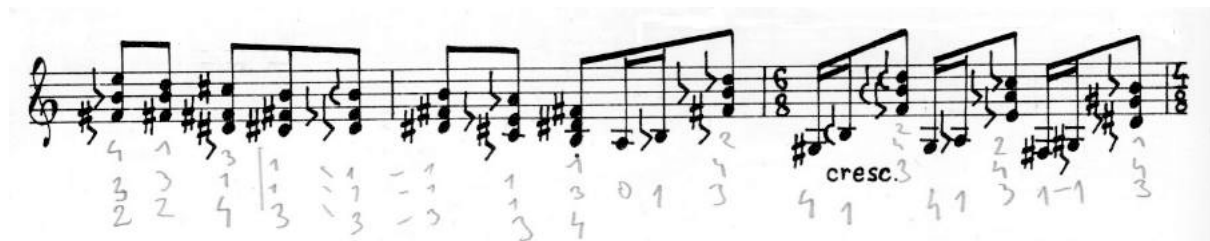
V taktech 23 až 35 druhé věty *Andante cantabile* najdeme jedno z esteticky výrazných míst *Suity* č. 2. Tato dvanáctitaktová sekvence v mikrotonálním protipohybu připomíná dvě pásma v *glissandu*.

Obr. 32



Příklad Hábovy kompoziční práce najdeme v taktech 38 až 40 třetí věty *Allegretto* (obr. 33). Jde o volnou práci s mikrotonálně rozšířenou řadou.

Obr. 33



Ve své *Suitě* č. 1 a č. 2 pro čtvrtónovou kytaru Alois Hába používá tyto nové interpretační techniky: *čtvrttóny*, *glissando* a *rasgueado*.

3.9 Martin Hybler: Vůně vyhaslých stínů, op. 14

Vůně vyhaslých stínů, op. 14 byla dokončena v roce 1999. Je věnována Štěpánu Matějkovi, který ji zrevidoval a v roce 2000 premiéroval. V roce 2002 byla publikována v nakladatelství Bärenreiter. Skladba má sedm vět. První věta *Larghetto* je ve formě ABA.

Takty 6 až 8 vyžadují značné rozpětí prstů levé ruky (obr. 1). Chceme-li dodržet délku not určenou skladatelem, je třeba akord G–e–fis–cis hrát prstokladem 1423. Matějka problém řeší zkrácením basového G na půlovou notu. To uvolní první prst pro fis ve čtvrté době taktu.

Obr. 1



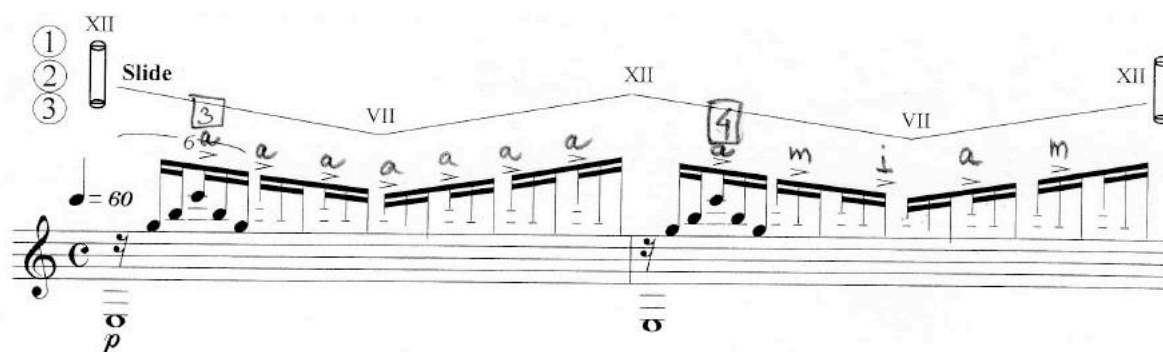
Druhá věta *Andante* má formu ABC. V taktech 5 a 6 najdeme *glissando natažením struny*. Hybler ho značí lomenou šipkou pod osnovou (obr. 2). Efekt se objevuje i na konci části A v taktech 11 a 12.

Obr. 2



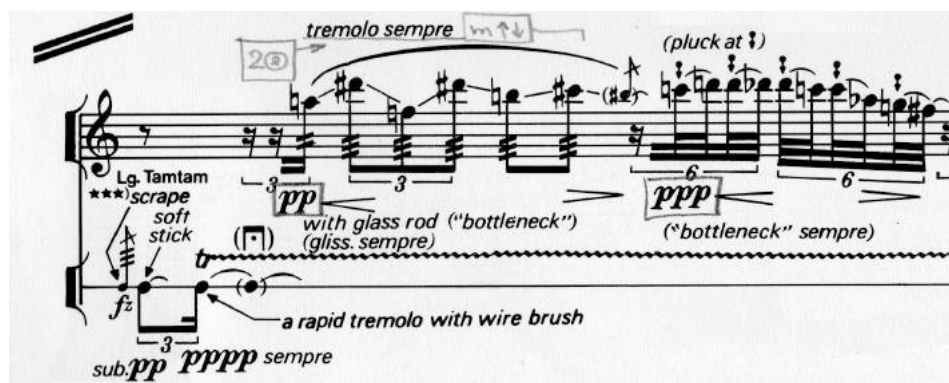
Slide, třetí věta, je ve formě ABA. Přináší zajímavý zvukový efekt *slide* (obr. 3). Realizujeme ho klouzavým pohybem skleněné trubičky (anglicky *bottleneck*) po strunách. *Bottleneck* je vhodné umístit na malíček levé ruky.

Obr. 3



Efekt *slide* je v tvorbě českých soudobých skladatelů pro kytaru ojedinělý. Ze zahraničních autorů ho používá například George Crumb ve třetí větě cyklu *Mundus Canis* (obr. 4).⁴⁴

Obr. 4



Hybler pod *slide* přidává také bas prázdných strun. Ve střední části B se objevuje i bas na čtvrté struně d. Ta se ale může střetnout s hranou skleněné trubičky bottleneck. Výsledkem je nežádoucí šelest. Jedním z takto exponovaných míst jsou takty 10 a 11 (obr. 5). Tento technický problém lze vyřešit opřením hrany trubičky o strunu g. Struna g se lehce prohne, ale zamezí střetu se strunou d.

⁴⁴ CRUMB, George. *Mundus canis: A dog's world. Guitar and percussion*. New York: C. F. Peters, 2000.

Obr. 5

Čtvrtá věta *Tranquillo* je charakterizována užitím paralelních intervalů. Její forma je ABA. Střední část B přináší v taktu 9 tempo *Più mosso, ritmico*. V šestnáctém taktu najdeme dynamický vrchol *Vůně vyhaslých stínů* (obr. 6). Dynamika *fff* je realizována hrou *rasgueado*.

Obr. 6

Pátá věta *Allegro risoluto* je technickým vrcholem skladby. Hybler zde pracuje s dodekafonní řadou. Jde o formu ABABABAB.

Díl A je charakterizován šestnáctinovými běhy a *staccatem* akordů hraných *rasgueadem* (obr. 7).

Obr. 7

Část B se vyznačuje užitím *pizzicata*. Mezi plochy *pizzicata* jsou navíc vloženy krátké kontrastní části v přirozeném rejstříku *naturale* (obr. 8, takty 12–15).

Obr. 8

Handwritten musical score for guitar, measures 12-15. The score is in 3/4 time. It features a mix of pizzicato and natural harmonics. Handwritten annotations include 'BAS VÍDÍ' and 'PIZZ' in a box, and various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and dynamic markings (p, pizz., natur.).

Šestá věta *Moderato* má formu ABA. Obě části pracují s technikou *kytarového tremola*. Palec hraje melodii na basových strunách a prsty *ami* provádí *tremolo* na melodických strunách (obr. 9). Část B v taktech 9–17 má evoluční charakter.

Obr. 9

Handwritten musical score for guitar, measures 9-17. The score is in 4/4 time. It features a tremolo pattern. Handwritten annotations include 'Moderato' with a tempo marking of quarter note = 100, 'me barre', and various fingering numbers (1, 4, 2, 1, 2, 0) and dynamic markings (p).

Sedmá věta *Larghetto* má formu AB. Část A se dělí na dvě periody.

Perioda a je charakterizovaná volným rytmem *rubato* (obr. 10). Perioda b nese označení *appunto*, rytmicky přesně (obr. 10).

Obr. 10

Handwritten musical score for guitar, measures 22-24. The score is in 6/8 time. It features a rubato section followed by an appunato section. Handwritten annotations include 'Larghetto', 'rubato', 'ff', 'mf', 'p', and 'appunto', along with various fingering numbers and dynamic markings.

Část A uzavírá kadence v taktu 22. Melodické skoky v jejím závěru lze realizovat prstokladem *pi* (obr. 11).

Obr. 11



Část *B*, která má charakter cody, nese tempové označení *Tranquillo*. Podobně jako ve čtvrté větě zde Hybler pracuje s plochami paralelních intervalů na způsob kompoziční techniky *organum* (obr. 12).

Obr. 12



Martin Hybler ve *Vůni vyhaslých stínů* užívá tyto nové interpretační techniky: *glissando natažením struny*, *slide*, *rasgueado*, *tremolo* a *pizzicato*.

3.10 Václav Kučera: *Diario, omaggio a Che Guevarra*

Kučerovo *Diario*, koncertní cyklus pro sólovou kytaru, vzniklo v roce 1971. Jeho pět vět programním způsobem popisuje dny v životě Che Guevarry. *Diario* je věnováno Milanu Zelenkovi, který jeho světovou premiéru uskutečnil v roce 1972. Mezinárodnímu publiku *Diario* představil Narciso Yopez. Ten ho také v roce 1977 vydal u Deutsche Grammophon.⁴⁵ Z názvů vět lze vyčíst určitou poplatnost minulému režimu. Dílo se ale prosadilo především díky svým nesporným hudebním kvalitám. Václav Kučera se k politickému aspektu *Diaria* vyjádřil při našem osobním setkání v roce 2014 takto: „Che Guevarra byl lékař, vzdělaný a citlivý člověk. Sice se dal do služeb revoluce, ale mě zajímaly spíš jeho lidské hodnoty, jeho osobnost.“

První věta *Den lásky* je v tempu *Larghetto*. Její forma je ABC s codou. Část A v taktech 1 až 8 přináší hlavní téma (obr. 1). Kvartová harmonie prostupuje celé *Diario*, základním vertikálním stavebním prvkem je kvarta. Štěpán Rak k první větě poznamenal: „Obsahový záměr je: Přivodit asociaci ohnivého flamenga a charakterizovat tak ve zkratce prostředí Che Guevarrova života. Krom rasguada napomáhá ovšem tomuto výrazu i harmonie s typicky hispanizujícími prvky, jakož i stránka rytmická.“⁴⁶

⁴⁵ YEPEZ, Narciso. *Gitarrenmusik Des 20. Jahrhunderts* [LP]. Germany: Deutsche Grammophon, 2530 802, 1977.

⁴⁶ RAK, Š. *Technické a výrazové možnosti kytary v soudobé hudbě*, s. 12.

Obr. 1



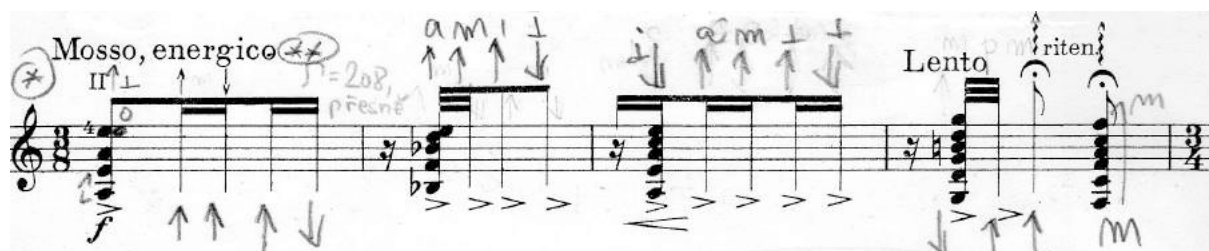
Střední část B v taktech 16 až 29 je kantilénou za doprovodu prázdných strun (obr. 2). Část B popisuje Che Guevarovo nitro. Vřelá láska v jeho srdci mu dává sílu k boji.

Obr. 2



V taktech 26 až 29 najdeme typickou latinoamerickou kadenci, hranou technikou *rasgueado*. Frygická funkce charakterizuje Che Guevarovo rodné prostředí.

Obr. 3



V taktu 30 nastupuje evoluční část C. Kučera v melodii volně pracuje s dodekafonní řadou. Část C se vyznačuje vlnami vášně vyjádřené *accelerandy*

a *diminuendy*. Skladatel používá originální zápis agogiky. Šipka doprava značí *accelerando*, doleva *diminuendo* (obr. 4). V závěrečných taktích 71 až 73 se objevuje coda. První věta opět zklidňuje do tempa *Molto quito*.

Obr. 4



Druhá věta *Den nenávisti* je ve formě ABA. Dochází k uvolnění metra, druhá věta je notována bez taktových čar. Část A je charakterizována motivem trylky (obr. 5). Ten vyjadřuje nenávist. Trylek lze realizovat různými způsoby. Rejstřík *sul ponticello* nejlépe vyní při hře trylku na dvou strunách (obr. 5).

Obr. 5



Trylky v druhé polovině části A je kvůli poloze v basu vhodné realizovat *kytarovým legatem*, na což upozorňuje Rak: „Samovolný akcent na drnknutém prvním tónu je atribut *kytarového legata* všeobecně a trylku zvláště.“⁴⁷ Přirozený akcent prvního tónu trylky Kučera zvýrazňuje pokynem *Col Legno* (obr. 6).

Tento zvukový efekt hry obráceným smyčcem na kytáře realizujeme technikou *Bartók pizzicato*.

⁴⁷ *Tamtéž*, s. 18.

Melodie probíhá v triolách, před vrcholem skladatel efektně využívá šestnáctiny (obr. 10).

Obr. 10:



Část A uzavírají *rasgueada* akordů, se *sforzatem* na první době.

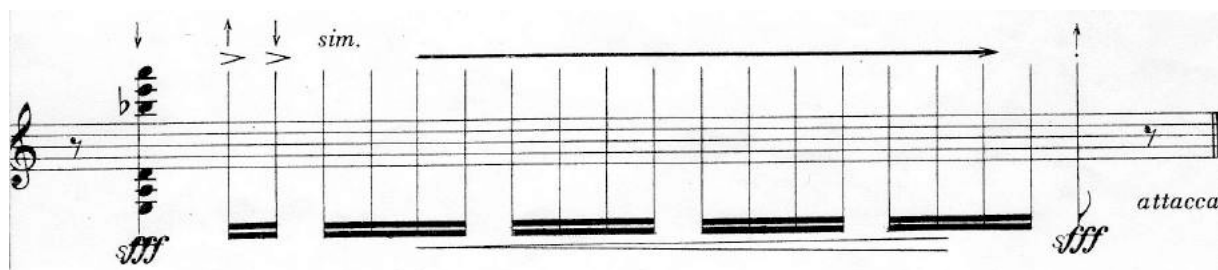
Následuje střední část B. Ta přináší tempové zvolnění *Meno mosso*. Zajímavá je mezivěta spojující části B a C. Pro odosobněnou vzestupnou melodii jsme zvolili rejstřík *sul ponticello*, hrané těsně u kobylinky malíčkem pravé ruky. Bas hraný palcem zůstává v rejstříku *naturale* (obr. 11).

Obr. 11



Část C je v tempu *agitato*. Melodie i dynamika stoupá k *sforzatu* závěrečných akordů. Šestnáctinové plochy je vhodné hrát technikou *tremolo rasgueado*. Třetí věta končí v dynamice *sfff* (obr. 12).

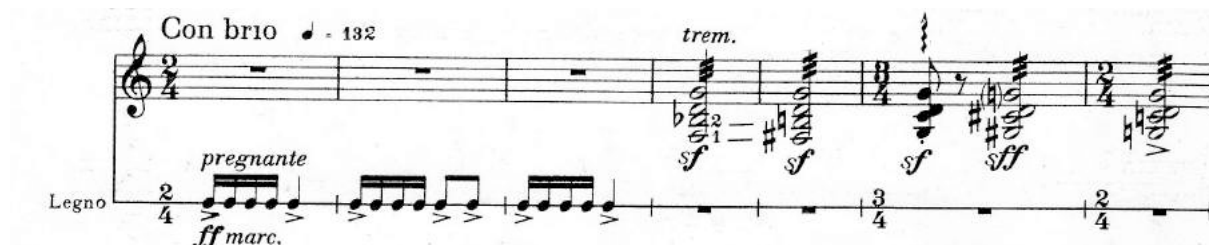
Obr. 12



Čtvrtá věta *Den boje* je ve formě ABC. Kvůli pravidelným metrickým akcentům je tok hudby znovu členěn takty. V taktech 1 až 24 Kučera užívá poklepů na

ozvučnou desku (obr. 13). Poklepy evokují vojenský bubínek. Tuto techniku Kučera kombinuje s *tremolo rasgueadem*.

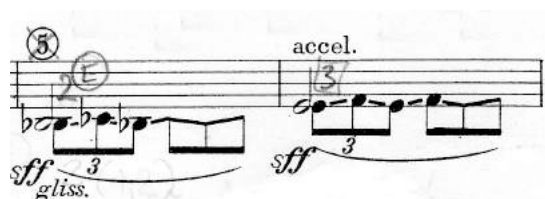
Obr. 13



V taktech 25 až 49 najdeme část B. Časté užití *rasgueada* v dynamice *forte* připravuje vrchol celé skladby. Ten se nachází v taktech 50 až 76 části C.

Takty 50 a 51 přinášejí motiv *glissanda*. To realizujeme natažením struny o půltón výš (obr. 14).

Obr. 14



Dynamika stoupá až k vrcholu v taktech 63 až 65 (obr. 15). Jde zároveň o bod zlatého řezu celého *Diaria*. Zde, v dynamice *fff*, dochází ke *glissandu* nad rozsah nástroje. Tón je tvořen nehtem levé ruky, který nahrazuje chybějící pražce.

Obr. 15



Pravá ruka má za úkol realizovat dynamiku *fff* hrou na první struně. K této dynamice jsme se přiblížili užitím *palcového tremola*.

„Na vrcholu čtvrté části *Den boje* vyjadřují prudká *sestupná glissanda* podle mého názoru výraz zoufalého bolestného boje s nesmyslnou krutostí, před níž

náš cit ani rozum nemá žádnou naději. Tento okamžik považuji za bod tragického zlomu skladby“.⁴⁸

K vrcholu čtvrté věty se v lednu 2014 v osobním rozhovoru vyjádřil i Václav Kučera: „[...] protože to je výraz určité bolesti, kvílení skoro. Guevarra byl umučený. Aby to mělo napětí, aby to naříkalo. Je to poslední vzepětí sil“.

Čtvrtou větu uzavírá v taktech 66 až 74 návrat motivu *glissanda natažením struny*. O něm se zmiňuje Rak: „Kytarista zahraje základní tón a vytažením struny do strany jej zvýší o čtvrt až půl tónu. Uvolnění struny do původního stavu jej opět sníží na normál. Tato výchylnka působí svou ryze fyzikální podstatou velmi silně na naše pocity. Cítíme, jak je struna násilím napínána a podvědomě si s tím spojíme pocit bolesti.“⁴⁹

Pátá věta *Diaria Den smrti* má formu AB s codou. Část A se nachází v taktech 1 až 24. Hlavní motiv páté věty zazní hned v prvních taktech (obr. 16). Malá nóna E–f a její následný obrat do velké septimy F–e vytváří atmosféru nadcházející smrti Che Guevarry. Doprovod tvoří poklepy na ozvučnou desku. Vyjadřují tlukot lidského srdce.

Obr. 16

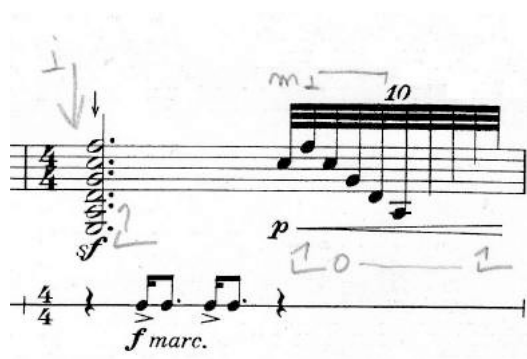
V taktech 6, 10 a 15 najdeme *arpeggio*. Je označováno termínem *graneado*, jelikož „tóny se vysypou jako perly“⁵⁰ (obr. 17).

⁴⁸ Tamtéž, s. 23.

⁴⁹ Tamtéž, s. 23.

⁵⁰ URBAN, Štěpán. *Cesta k umělecké hře na kytaru*. 5.vyd. Praha: Supraphon, 1989, s. 4.

Obr. 17



V taktu 20 se objeví volná parafráze motivu části B první věty. Kantiléna písně lásky je ale již jen bolestnou vzpomínkou (obr. 18).

Obr. 18



Část B v taktech 25 až 39 přináší tempo *Più mosso, ben ritmico*. Jde o sekvenci paralelních kvart. Basové struny E–A–d–g se pohybují v protipohybu k vrchnímu pásmu, kde Kučera užívá vzestupná *glissanda* (obr. 19, takty 30–32). Jde o reminiscenci motivu z druhé věty (viz obr. 8).

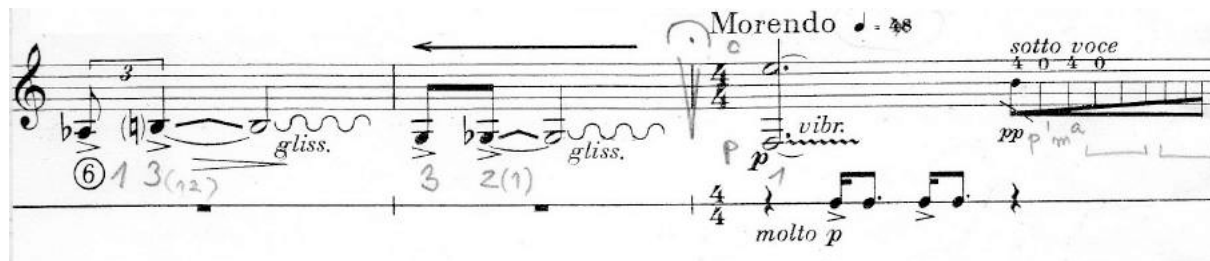
Obr. 19



V taktu 40 nastupuje coda, s tempem *Doppio meno*. V taktech 43 a 44 se objevuje silná expresivní melodie v basu. Motiv *glissanda* pravděpodobně

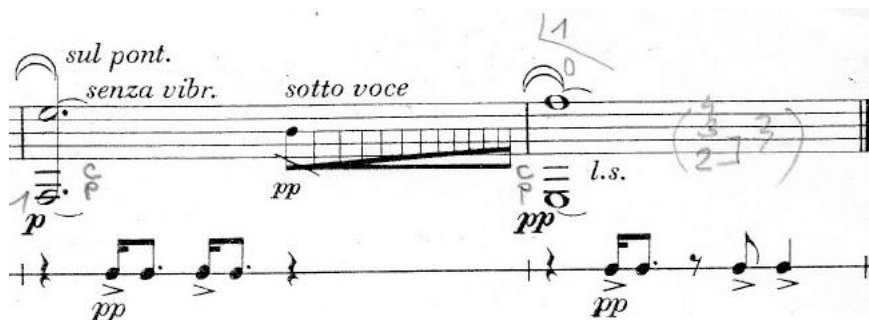
vyjadřuje okamžik smrti (obr. 20). Nasvědčuje tomu i tempo *Morendo* v následujícím taktu.

Obr. 20



Následuje návrat motivu části A s trylkem na neurčité tónové výšce. Trylek je reminiscencí motivu části A druhé věty.

Obr. 21



Srdce a jeho rytmus dohasínají posledním nepravidelným úderem. Půlové noty v basu a sopránu ale trvají, stejně jako legenda Che Guevarry (obr. 21).

V *Diariu* Václava Kučery najdeme tyto nové interpretační techniky: *tremolo*, *glissando v akordech*, *trylek na dvou strunách*, *pizzicato*, *Bartók pizzicato*, *sul tasto*, *sul ponticello*, *rasgueado*, *tremolo rasgueado*, *poklepy na ozvučnou desku kytary*, *glissando natažením struny*, *glissando nad rozsah nástroje*, *graneado* a *trylek pravé ruky kombinovaný s pizzicatem levé ruky*.

3.11 Vlastislav Matoušek: Hexachordon

Hexachordon Vlastislava Matouška byl dokončen v roce 2000. Jde o kompozici v minimalistickém stylu s etnickými vlivy. Šest vět *Hexachordonu* lze aleatoricky kombinovat v libovolném pořadí dle přání interpreta.

Tempo první věty *E1* je $\text{♩} = 144$. Její forma je jednoduchá: A s introdukcí a codou. V prvním taktu zazní krátký úvod. V sopránu je uvedeno téma, které je tvořené flažolety. Jejich notace je u Matouška tradiční (obr. 1).⁵¹

Obr. 1

Hexachordon
Věnováno Josefu Mazanovi | Dedicated to Josef Mazan

Vlastislav Matoušek
*1948

Guitar

E1
flažolety pravou rukou |
right hand harmonics

sim.

držet | hold

příklep levou rukou |
tap with left hand

sim.

Po introdukcí dochází ke změně taktu z 5/4 na 9/8. Téma ve vrchním hlasu se stává opakovaným modelem. Díky proznívání tónů vzniká zvukové pásmo na způsob gamelanu. Na osmé osmině prvního taktu nastupuje bas. Jde o tón G, hraný *úderným kytarovým legatem*. Bas v délce deseti osmin opakovaný v devítiosminovém taktu nastupuje pokaždé na jiné době. Tón G v basu zazní osmkrát. V taktu 12 se objeví vrchol první věty. V bodě zlatého řezu zazní bas F. V taktu 13 se takt mění zpět na 5/4, spolu se zazněním posledního basového tónu G. V taktech 16 až 19 přichází coda. Probíhá zde metamorfóza tématu, které při každém opakování snižuje počet svých not (obr. 2). V taktu 19 na notě *e* první věta končí.

⁵¹ MATOUŠEK, Vlastislav. *Hexachordon* [partitura]. Praha: Hudební nakladatelství Českého rozhlasu, 2010.

Obr. 2



Tempo druhé věty *H2* je $\text{♩} = 144$. Forma je ABA s krátkou introdukcí. Funkci introdukce plní oktáva v délce jedné osminy (obr. 3). Po ní následuje část A. Ta je tvořena stoosmkrát opakovaným modelem čtyř osmin. Jde o model číslo 1 (obr. 3).

Obr. 3



Při opakování modelu pravá ruka přechází z rejstříku *naturale* do *sul ponticello*, pak do *sul tasto* a zpět do *naturale*. Poté začíná střední část B, složená z motivů 2-3-4-5. Je uvedena modelem 2 (obr. 4).

Obr. 4



Poté následuje model 3 (obr. 5), který je transpozicí motivu části A o kvartu výš.

Obr. 5



Model 3 je při prvním uvedení opakován šestkrát. Následuje jednou opakovaný model 4 (obr. 6).

Obr. 6



Poté nastupuje pětkrát opakovaný model 5 (obr. 7).

Obr. 7



Následuje několik repetit modelů 2-3-4-5 se stále se snižujícími počty opakování. Po koruně na oktávě h se vrací 108krát opakovaný model 1 části A, s vlnami v rejstřících. Dynamika zeslabuje, druhá věta končí *al niente*, v *pianissimu*.

Tempo třetí věty G3 je ♩ = 184. Jde o formu ABA. Část A je vystavěna z opakujících se modelů. Ty jsou ohraničeny čerchovanou čarou, opakování pak vlnkou. Počet opakování uvádí číslice nad modelem (obr. 8).

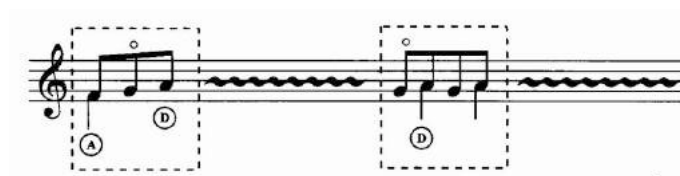
Model 1 začíná z *pianissima*. Přináší pomalé *crescendo* s lehkými vlnami v rejstřících. Model 2 přechází do pravidelného dvoudobého metrického dělení.

Obr. 8



Následuje model 3, který je třídobý (obr. 9). Následuje přechod k dvoudobému modelu 4 (obr. 9, druhý model), který připravuje nástup části B.

Obr. 9



Část B se dále dělí na dvě periody. V periodě a nedochází k opakování modelů. Dvouhlasý kontrapunkt této části je notovaný tradičně (obr. 10).

Obr. 10



V rámci 9/8 taktu se objevuje dělení not po dvou a po třech. Soprán je charakterizovaný půlovými notami s tečkou. Perioda b přináší dvojhlasé intervaly. Dynamika se zvyšuje až k závěrečnému modelu v trojhlasu (obr. 11). Dynamiky *fff* je dosaženo technikou *rasgueado*.

Obr. 11



Následuje návrat části A. Model 1 je dvanáctkrát opakován a v průběhu jeho opakování dynamika neustále klesá až do *pianissima*.

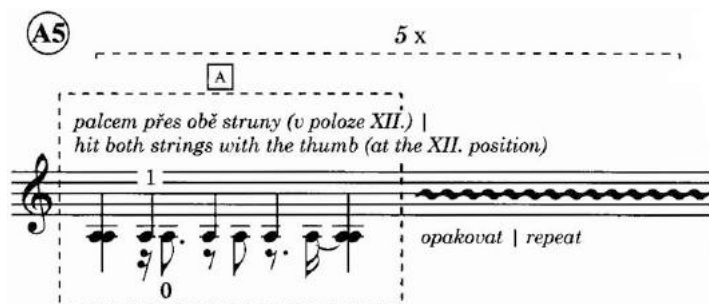
Tempo čtvrté věty *D4* je $\downarrow = 40$. Jeho forma je A. Skladatel při konzultaci doporučil opakovat část A sedmkrát (obr. 12).

Obr. 12



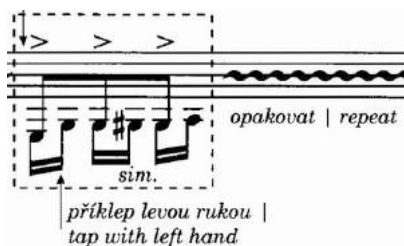
Tempo páté věty A5 je $\text{♩} = 160$, její forma ABA. Tématem části A je pětkrát opakovaný model 1 (obr. 13). Vyšší hlas zazní úhozem pravé ruky, bas *úderným kytarovým legatem*. Skladatel tuto techniku nazývá *příklep levou rukou* (obr. 14). Pravá ruka provádí perkusivní úhoz na strunách E–A, který lze definovat jako *tamboru* ve dvanácté poloze.

Obr. 13



Následuje část B, která uvádí modely 2 a 3. Nejdříve je uveden model 2 (obr. 14). Model 2 má délku tří osmin, při prvním uvedení je opakován pětkrát.

Obr. 14



Poté nastupuje model 3 o délce dvou osmin, který při prvním uvedení opakujeme jednou (obr. 15).

Obr. 15



Část B je vystavěna na kontrastu mezi těmito modely. Mění se také počet jejich opakování. Model 2 při prvním uvedení zazní pětkrát, model 3 jednou. Pak se počet opakování modelu 2 snižuje a modelu 3 zvyšuje. Když počet opakování modelu 3 dosáhne hodnoty 5, část B končí. Následuje návrat části A.

Část A se opakuje pětkrát současně s *decrescendem*. Poté pátá věta končí.

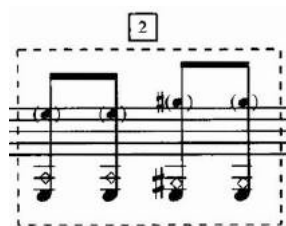
Tempo šesté věty E6 je *Presto*, ♩ = 144. Její forma je ABA s introdukcí. Celá šestá věta je realizována *sul E*. Část A je založena na modelech 1–2–3 a jejich opakování. Po jednotaktové introdukci nastupuje model 1 v délce tři osmin (obr. 16). Uvádí třetí alikvotní tón nad fundamentálním tónem E.

Obr. 16



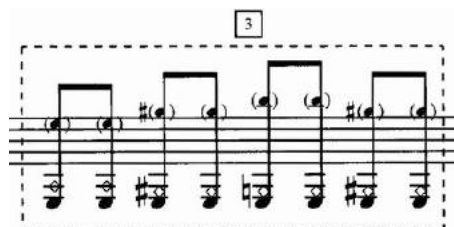
Následuje model číslo 2 o délce čtyř osmin (obr. 17). Metrum se mění z předchozího třídobého na dvoudobé. Objevuje se třetí i čtvrtý alikvotní tón.

Obr. 17



Následuje model číslo 3 o délce osmi osmin (obr. 18). Přináší třetí až pátý alikvotní tón.

Obr. 18



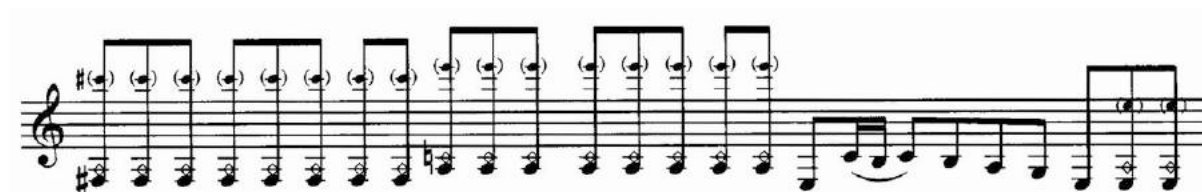
Po modelu číslo 3 se vrací modely 2 a 1, část A končí. Následuje část B, která přináší skupinky šestnáctinových not (obr. 19). Druhou šestnáctinu je vhodné realizovat sestupným *kytarovým legatem*.

Obr. 19



Poté zazní umělé flažolety hrané levou rukou. Prst 1 drží fundamentální tón flažoletu. O malou tercii výš se v okamžiku úhozu pravé ruky lehce dotkneme struny prstem 4. Rozezní se flažolet o dvě oktávy a čistou kvintu výš nad základním tónem (obr. 20). To se poté opakuje v transpozici o malou tercii výše, na tónu A. Část B zakončuje stupnicový běh se dvěma šestnáctinami. Následuje návrat části A (obr. 20, poslední 3 osminy). Po *decrescendu* šestá věta končí.

Obr. 20



Pro provedení v roce 2015 jsme zvolili následující pořadí vět: *E1, H2, G3, D4, A5, E6, E1*. Jak ale bylo zmíněno v úvodu, pořadí vět může být libovolné. Vlastislav Matoušek také jako vhodnou možnost doporučoval rondovou formu *E1, D4, H2, D4, G3, D4, A5, D4, E6, D4, E1*.

Hexachordon Vlastislava Matouška přináší následující nové interpretační techniky: *přirozené flažolety, umělé flažolety hrané pravou rukou, úderné kytarové legato (příklep pravé ruky), rasgueado, sul ponticello, sul tasto, tambora v polovině struny a umělé flažolety hrané levou rukou.*

3.12 Jan Meisl: Hawara

Hawara Jana Meisla byla dokončena v roce 2014. Jde o téma s jedenácti variacemi a codou. Skladba získala své jméno po jednom z izraelských měst. Meislovým záměrem bylo představit kytaru v celé šíři jejích technických i výrazových možností, s akcentem na netradiční sonoritu.

První věta *Andante sostenuto* přináší téma variací. Desetitaktové téma A se skládá ze dvou pětitaktových period. Perioda a' je identická s periodou a, a' však postupuje v račím pohybu s osou převratu mezi pátým a šestým taktem. Podobně jsou zpracovány i následující variace. Kromě račího pohybu zde dochází také ke změně směru *arpeggia*. Vzestupné *arpeggio* v taktu 3 hrané palcem se mění na sestupné *arpeggio* v taktu 4 hrané *i* prstem (obr. 1).

Obr. 1

Andante sostenuto ♩ = 69
grazioso Jan Meisl (*1974)



Guitar

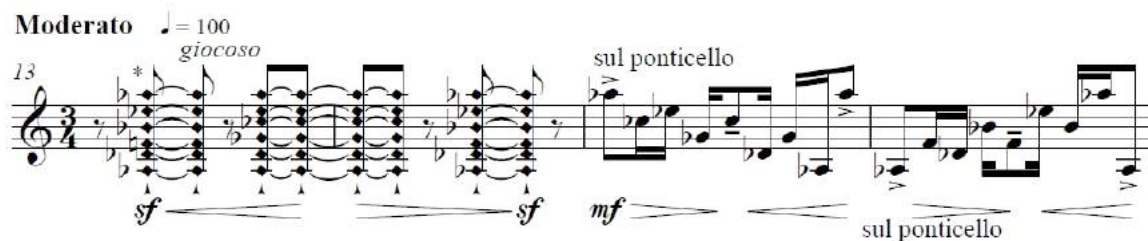
mp *mp pp*

Detailed description: This is the first system of a musical score for guitar. It is in 3/4 time and marked 'Andante sostenuto' with a tempo of 69 beats per minute. The mood is 'grazioso'. The score shows a melodic line with some chromaticism and a bass line. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to piano-pianissimo (pp). The piece is by Jan Meisl, born in 1974.

První variace *Moderato* je ve formě ABABA. Ve dvoutaktové části A Meisl využívá perkusivní techniku *tambora*. Palec pravé ruky provádí úder na struny těsně u kobylky (obr. 2).

Obr. 2

Moderato ♩ = 100
giocoso



13

sf *sf* *mf* *sul ponticello*

Detailed description: This is the second system of the musical score, starting at measure 13. It is marked 'Moderato' with a tempo of 100 beats per minute and 'giocoso'. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include fortissimo (sf) and mezzo-forte (mf). The instruction 'sul ponticello' is used, indicating that the strings should be played near the bridge. The piece is by Jan Meisl.

Tambora má být provedena bez akcentace melodie nehtem. Následuje část B o délce tří taktů. Pracuje s motivem rozložených akordů v rejstříku *sul ponticello*.

Druhá variace *Allegro risoluto* je ve formě ABABA. Část A má rozsah dvou taktů. Kontrastním způsobem kombinuje techniky *pizzicato* a *rasgueado* (obr. 3). Ukončení pizzicatové plochy Meisl značí pokynem *naturale*.

Třítaktová část B uvádí ve svém prvním taktu motiv repetované zmenšené kvinty (obr. 3, takty 27–29). Poté následuje čtyřtaktová pasáž v šestnáctinách, kde Meisl užívá *kytarová legata*. Část B je uzavřena opětovným uvedením repetovaného motivu.

Obr. 3

Allegro risoluto ♩ = 116

25 pizz. misterioso rasgueado pizz. nat. *f sfz sfz f mp mp*

28 nat. pizz. rasgueado *f f mp mp f sfz*

Třetí variace *Agitato, molto rubato* má formu ABABA. Dvojtaktová část A je tvořena repetovanými čtyřhlasými akordy v rejstříku *sul ponticello*. Třítaktová část B využívá poklepy palce kombinovaných s melodií hranou prsty *im* (obr. 4, takty 39–41). Pro poklepy palcem je vhodné zvolit takovou polohu pravé ruky, aby prsty *im* mohly na strunách hrát tóny melodie. Podobně zpracované poklepy lze najít i ve třetí větě Feldovy *Sonáty pro kytaru*.

Obr. 4

Agitato, molto rubato ♩ = 92

37 sul ponticello marcato nat. *sffz sfz sfz sffz mf*

41 sul ponticello nat. *mf sffz sfz sfz sffz mf*

Čtvrtá variace *Vivace* má formu ABABA. Má charakter preludia. Dvoutaktovou část A tvoří motiv *tremola* s melodií v basu (obr. 5). Nejde o tradiční tremolový prstoklad, takty 49 až 50 je vhodné hrát prstokladem *mpm ima*.

Obr. 5

Vivace ♩ = 144
nat. *leggiero*

49 *p* *p*

Třítaktová část B je tvořena rozloženými akordy (obr. 6).

Obr. 6

51 *mf* *mf* *p* *p*

Pátá variace má tempo *Largo doloroso*. Forma je ABABA. Motivem dvoutaktové části A jsou přirozené flažolety (obr. 7). Následuje třítaktová část B. Při svém prvním uvedení uvádí *glissando natažením struny* o půltón výš. Po návratu části A dochází k zrcadlovému převratu materiálu. Vzestupné *glissando* následné části B se mění na sestupné. Toho lze docílit natažením struny na požadovaný tón ještě před zahráním tónu. Po úhozu výška tónu díky uvolnění napětí struny klesá zpět sestupným *glissandem*.

Obr. 7

Largo doloroso ♩ = 52
xii *tranquilo*

61 *mp* *mp* *pp* *pp* *mp*

Šestá variace *Comodo* je ve formě ABABA. Dvoutaktová část A je charakterizována motivem dvou současně znějících tónů na jedné struně (obr. 8). Toho se docílí *úderným kytarovým legatem*. Je-li úhoz proveden v rozsahu mezi čtvrtinou až polovinou struny, ta se rozezní ve dvou kmitočtových uzlech.

První tón zazní nad rezonančním otvorem. Druhý tón, značený minimou, zní mezi nultým pražcem a hrajícím prstem. Jelikož se druhý tón ozývá v inverzní části struny, není v temperovaném ladění. Vyznačuje se také výrazně slabší dynamikou, neboť zní nad krkem nástroje. Z toho důvodu je pro dosažení vyrovnaného zvuku vhodné tlumit první tón *pizzicatem*.

Následuje třítaktová část B. V té se objevuje *pizzicato levé ruky* v kombinaci s přirozenými flažolety. *Pizzicato* provádíme umístěním prstů přímo na pražce.

Poté nastupuje část A, transponovaná o vzestupnou zvětšenou kvartu. Výsledný tón E hrajeme *úderným kytarovým legatem* na sedmém pražci páté struny. Pro přesnou intonaci druhého tónu efektu je vhodné úhoz provést dvěma prsty levé ruky současně, což ovlivní intonaci tónu b (obr. 8, takty 78 a 79).

Obr. 8

Comodo ♩ = 76

73 VI * *inquieto*

77 VII

Sedmá variace je v tempu *Adagio, poco rubato*. Forma je ABABA. Část A ve svých dvou taktech uvádí motiv škrabání nehtem na opředení d struny (obr. 9, takty 85 a 86). Škrábavý zvuk je vhodné provádět přitlačením bříška prstu ke struně, chceme-li se vyhnout poškození nehtu. Následná třítaktová část B je charakterizována široce klenutou kantilénou (obr. 9, takty 87–89).

Obr. 9

Adagio, poco rubato ♩ = 60

85 sul tasto *cantabile dolce*

pp mp mp pp

Tempo di marcia osmé variace imituje zvuky boje v Pásmu Gazy. Forma je ABABA. V části A je užito techniky *tabalet*, hrané překřížením strun A–d na desátém pražci (obr. 10, takty 97 a 98). Vzniká chřestivý zvuk bubínku. Tato technika se také vyskytuje ve třetí větě Feldovy *Sonáty pro kytaru*. Část B (obr. 10, takty 99 až 101) kontrastuje svým *pizzicatem* a poklepy na kobylku. Poklepy je kvůli barvě zvuku vhodné hrát prvním kloubem *m* prstu.

Obr. 10

Tempo di marcia ♩ = 104
 97 *quasi tamburo guerresco* *pizz.*

100 **** *pizz.*

Devátá variace *Allegretto* svou melodikou posluchače vtahuje do atmosféry židovské oslavy. Forma je ABABA. Je charakterizována střídáním rejstříků *sul ponticello* části A (obr. 11, takty 109 a 110) a *naturale* části B (obr. 11, takty 111 až 113).

Obr. 11

Allegretto ♩ = 112
sul ponticello burlesco *nat.*

109 *mf* *mf* *p*

112 *f* *f* *p* *p* *mf*

Desátá variace *Allegro con brio* je ve formě ABABA. Dvojtaktová část A využívá *Bartók pizzicato* (obr. 12, takty 121 a 122). Třítaktová část B kontrastuje motivem rozložených akordů (obr. 12, takty 123–125).

Obr. 12

Allegro con brio ♩ = 120

121 ^{XI} nat. *eroico* ^{XIII}

sfz ————— *sffz* *sffz* ————— *sfz* *f* > < > < > < *f*

124

mp ————— > < > < > < *f* *sfz* ————— *sffz*

Jedenáctá variace *Molto vivo* je technickým vrcholem skladby. Forma je ABABA. Dvoutaktová část A přináší *arpeggio* ve formě *tremola* na dvou strunách. Je vystavěna na motivu zvětšené kvarty v paralelním pohybu (obr. 13). Pro třítaktovou část B jsou typické velké skoky v melodii na struně e. Prázdná struna h tvoří doprovod (obr. 13, takty 135 a 136). Nepravidelné dělení *arpeggia* fázově posouvá hlavu motivu.

Obr. 13

Molto vivo ♩ = 152

133 *feroce*

mf ————— ————— ————— ————— *mf*

135

sfz ————— ————— *sfz* *mp* ————— ————— *mp*

Poslední věta *Finále* je ve formě ABABA. V tempu *Maestoso* znovu uvádí téma, rozšířené do plnějšího zvuku použitím techniky *rasgueado*. Pro realizaci triolového rytmu *rasgueadem* je vhodný prstoklad *ppm*.

Obr. 14

Maestoso ♩ = 96
rasquedo *giubiloso* nat.

145 *ff* *ff* *f*

148 *f* *ff*

Jan Meisl ve skladbě *Hawara* používá tyto nové nástrojové techniky: *tambora*, *pizzicato*, *rasgueado*, *poklepy na desku nástroje doprovázející melodii*, *tremolo*, *vzestupné a sestupné glissando natažením struny*, *úderná legata s dvěma tóny na jedné struně*, *pizzicato levé ruky*, *škrabání nehtem na opředení struny*, *tabalet*, *poklepy na kobytku*, *sul tasto*, *sul ponticello*, *Bartók pizzicato* a *tremolo na dvou strunách*.

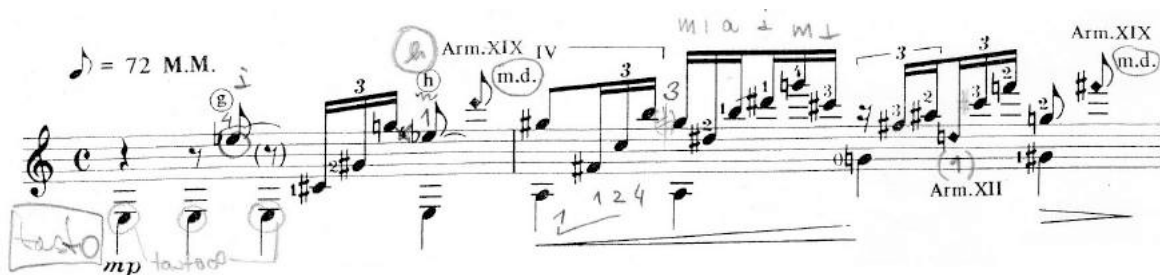
3.13 Jana Obrovská: Quatre Images du Japon

Čtyřvětý cyklus *Quatre Images du Japon* Jany Obrovské vznikl v roce 1984. Následující rok byl publikovaný v nakladatelství Henry Lemoine⁵².

První věta *Hommage à Hiroshige* nese tempové označení $\text{♩} = 72$.

Jde o téma a sedm variací. Téma je uvedeno v taktech 1 a 2 (obr. 1).

Obr. 1



Druhá variace v taktech 5 a 6 je zpracována v tříhlasém kontrapunktu (obr. 2).

Obr. 2

Handwritten musical score for the second variation, measures 5 and 6. The tempo is marked 'PPP sim → (a tempo)'. The score is in treble clef with a common time signature. It features a melodic line with various ornaments and fingerings, and a bass line with chords and fingerings. Annotations include 'melodia marc.', 'mf', 'III', 'poco rit.', 'Arm.XII', '1 3 4 2 1', '4 0 1 4 2 1', and '4 2 1'. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes.

Čtvrtá variace v taktech 10 až 14 se vrací k dvojhlasému kontrapunktu (obr. 3).

Obr. 3

Handwritten musical score for the fourth variation, measures 10 to 14. The tempo is marked 'ppp'. The score is in treble clef with a common time signature. It features a melodic line with various ornaments and fingerings, and a bass line with chords and fingerings. Annotations include 'VI', 'IV', 'Camp.', 'p', '1-2 2 2 2', '1 3 0 3', and 'm i m'. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes.

⁵² OBROVSKÁ, Jana. *Quatre Images du Japon* [partitura]. Paris: Editions Henry Lemoine, 1985.

Hommage à Hiroshige končí po sedmé variaci v taktu 16.

Druhá věta *Hommage à Hokusai* má tempové označení $\text{♩} = 112$. Její forma je ABCA. Jde o technicky nejnáročnější část cyklu.

Část A se nachází v prvních třech taktech (obr. 4). Je vystavěna na motivu trylku.

Obr. 4



V taktu 2 se vyskytuje *tremolo prstu i*. Realizujeme ho obousměrným nehtovým úhozem. Hlavní melodie je hraná levou rukou, *údernými kytarovými legaty*. V taktech 4 až 6 následuje mezivěta s označením *Quasi cadenza* (obr. 5).

Obr. 5



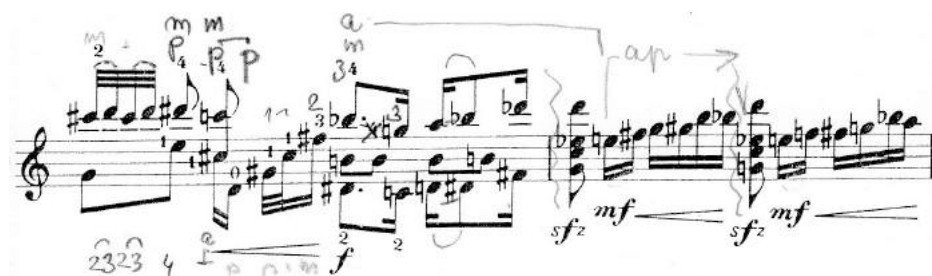
V taktech 7 až 14 se nachází část B. Její *Tempo primo* rozvíjí motiv dvaatřicetin mezivěty (obr. 6). *Kytarová legata* jsou značena čerchovanou čarou.

Obr. 6



Tříhlasý kontrapunkt v taktu 12 je reminiscencí první věty (obr. 7).

Obr. 7



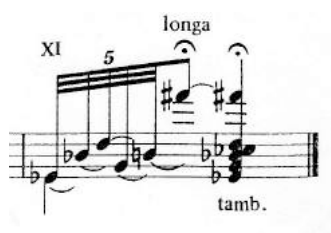
V taktech 14 až 17 se objevuje část C. Zde se nachází sekvence rozložených akordů. Technickou výzvou je motiv repetovaného tónu, který se metricky posouvá (obr. 8).

Obr. 8



V taktech 18 až 24 dochází k návratu části A. Druhá věta končí v taktu 24 technikou *tambora* (obr. 9). Soprán je vhodné akcentovat nehtem palce.

Obr. 9



Třetí věta *Hommage à Utamaro* je v tempu $\text{♩} = 138$.

Její forma je ABA. Část A se dělí na dvě periody. *Poco rubato* periody a (v taktech 1 až 8) je tvořeno motivem *tremola*. Jeho tři tóny jsou zpočátku jednohlasem. V taktu 4 se přidává bas. Bas zazní současně se sopránem, jde tedy o technicky náročnější *kontinuální tremolo* (obr. 10).

Obr. 10

V taktech 9 až 14 najdeme periodu b. Tempo se mění na $\text{♩} = 160$. Charakteristickým motivem je malá sekunda v sopráně. Tremolo předchozí části se rozšiřuje na dvě struny. Melodie je svěřena basu (obr. 11).

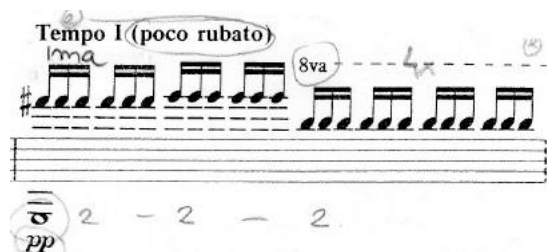
Obr. 11

V taktech 15 až 32 se nachází volnějši střední část B. Je zpracovaná na způsob dvojhlasé imitace (obr. 12). Barokní atmosféru dotváří nátryl a mordent v melodii. Takt 17 přináší tempo $\text{♩} = 108$ (obr. 12).

Obr. 12

V taktu 33 se vrací část A (obr. 13). Třetí věta končí tónem h² v taktu 37. Tón zazní nejdříve v přirozeném rejstříku, pak flažoletem.

Obr. 13



Čtvrtá věta *Hommage à Sharaku* je v tempu ♩ = 84. Jde o téma s devíti variacemi, introdukcí a codou. Jednotaktová introdukce připomíná svými mordenty část B předchozí věty (obr. 14).

Obr. 14



V taktu 2 a 3 se nachází téma v tempu ♩ = 84. (obr. 14, takty 2 a 3).

Variace pracují s paralelními posuny intervalů stejné jakosti. Téma je charakterizováno zvětšenou kvartou (obr. 14). První variace v taktu 4 pracuje s velkou tercií. Třetí variace v taktech 6 a 7 přináší velkou sextu (obr. 15). Čtvrtá variace v taktu 8 velkou septimu. Sedmá variace v taktech 12 a 13 pracuje znovu s velkou tercií, devátá variace v taktu 16 s velkou sextou.

Obr. 15



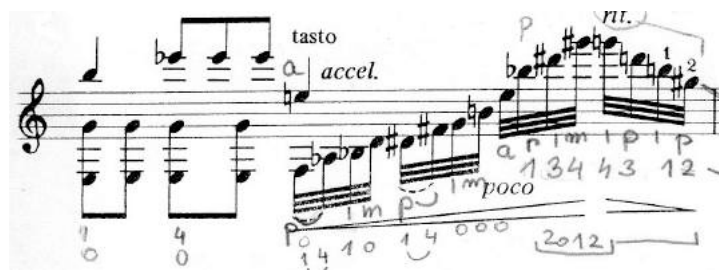
Variace č. 6 pracuje s rozloženými akordy v triolách (obr. 16).

Obr. 16



Sedmá variace přináší v taktu 13 kadenci (obr. 17).

Obr. 17



Coda v taktech 17 až 21 přináší tempo *calmo, ma ben ritmico*, které zakončuje čtvrtou větu.

Jana Obrovská ve svém cyklu *Quatre Images du Japon* používá tyto nové interpretační techniky: *tremolo prstu i*, úderné kytarové *legato*, *trylek na dvou strunách*, *tambora*, *tremolo*, *sul tasto* a *sul ponticello*.

3.14 Štěpán Rak a jeho skladby pro kytaru

3.14.1 Štěpán Rak: Balalajka

Rakova *Balalajka* pochází z roku 1989. V roce 1994 byla publikována v nakladatelství Editions Orphée.⁵³ Její forma je ABC. Část A v taktech 1 až 23 je v tempu *Rubato molto (lento) quasi improvisando*. Přináší téma inspirované ruskými lidovými písněmi. Motorickým motivem charakterizující část A je *tremolo na dvou strunách* (obr. 1).

Obr. 1

The image shows a musical staff in G major (one sharp) and common time (C). The tempo/mood is indicated as 'Rubato molto (lento) quasi improvisando'. The notation features a tremolo on two strings, with a fingering sequence of 2, 1, 2, 1. Above the staff, the letters 'p a m i p a m i simile' are written, with a '3' above the second 'm'. Below the staff, the instruction 'piano possibile (PPP)' is written. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Tremolo je realizováno prstokladem *pami*. Možnou alternativou je prstoklad *pima*.

Oba tyto prstoklady jsou odvozeny z akordického rozkladu na čtyřech strunách, jak ukazuje následující příklad (obr. 2).

Obr. 2

The image shows two musical staves in G major and 4/4 time. The first staff is labeled 'Rakův prstoklad:' and contains two measures: 'Nácvik:' with the fretting 'pamipami' and 'Provedení:' with the fretting 'pamipami'. The second staff is labeled 'Alternativní prstoklad:' and contains two measures: 'Nácvik:' with the fretting 'pimapima' and 'Provedení:' with the fretting 'pimapima'. The notation shows the rhythmic pattern of the tremolo on two strings.

Část A končí oktávou na dvou sousedních strunách, hranou palcem levé ruky a malíčkem (obr. 3). Tento prstoklad, běžný na violoncellu, se na kytáře používá jen výjimečně.

⁵³ RAK, Štěpán. *Balalaika* [partitura]. Columbus: Editions Orphée, 1994.

Obr. 3

più mosso
p a m i
22
pulgares izquierdo (left thumb)
p

Část B najdeme v taktech 24 až 260. Dělí se na šest period abcdef. Perioda a (v taktech 24 až 62) je v tempu *Poco vivo e accelerando sempre*. Je vystavěna na technice *tremola pami*. Na akcentovaných místech palec hraje *arpeggio* přes více strun. Akcenty je vhodné hrát *rasgueadem* s prstokladem *cami*.

Obr. 4

Poco vivo e accelerando sempre
p a m i p a m i
0 0 0 0 0 0 0 0
24
pulgares
mp
(p) (>)
simile
p

Perioda b nastupuje v taktu 63 v tempu *Presto*. Uvádí techniku *tremolo rasgueado*. Prsty *cmi* realizují úhoz oběma směry (obr. 5). Prsty mají provádět *tremolo rasgueado* rytmicky pravidelným pohybem *graneado*. Tato technika je dnes ve světě známá pod názvem *Rakovo tremolo*.

Obr. 5

c a m i c a m i
3
simile
62
mf
Presto
c a m i c a m i
f
cresc.
♩ = 132 (138)

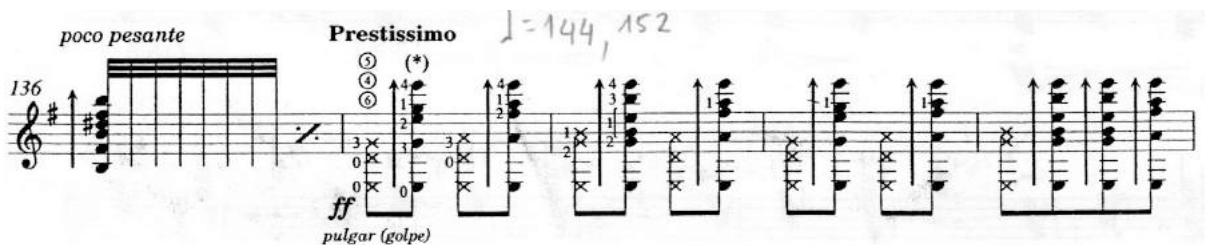
V taktech 87 až 136 se nachází perioda c. Její první dva takty jsou v tempu *Allegretto*. Od taktu 89 následuje část *più mosso* (obr. 6). Zde se *tremolo rasgueado* rozšiřuje na tři až šest strun.

Obr. 6



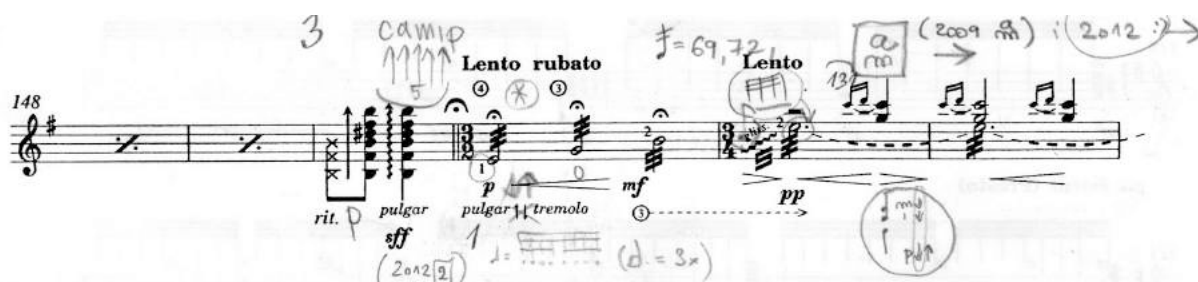
V taktech 137 až 150 najdeme periodu d v tempu *Prestissimo*. Zde Rak využívá techniku *off-beatu*. První metricky výraznější doba je tlumena akordem poloznělých tónů s perkusivním efektem, který podtrhuje akcent na následující osmině. Poloznělé tóny Rak značí notami ve tvaru křížků (obr. 7).

Obr. 7



V taktu 151 nastupuje perioda e (obr. 8). Je v tempu *Lento rubato*. Tato část je vystavěná na *palcovém tremolu*. Jde o další z Rakových originálních technik. Palec realizuje úhoz oběma směry. Ostatní prsty pravé ruky hrají akordický doprovod. Výsledný zvuk této techniky je blízký *tremolu* balalajky.

Obr. 8



Lento rubato graduje v taktu 192 v dynamice *forte* (obr. 9).

Obr. 9

V taktech 203 až 260 se nachází závěrečná část C. Jde o téma a čtyři variace, které postupně gradují až do dynamiky *forte fortissimo*. Jelikož *Balalajka* patří do Rakova koncertního repertoáru, dochází k různým revizím jejích částí. Na obrázku vidíme první takty tématu po revizi z roku 2015 (obr. 10).

Obr. 10

Druhá variace v tempu *Più mosso* nastupuje v taktu 223 (obr. 11). Rak v ní využívá *tremolo prstu m* v kombinaci s *arpeggiem* palce.

Obr. 11

Čtvrtá variace v taktech 244 až 260 pracuje s *rasgueadem* pěti prstů *pimac*, které umožní gradaci až do závěrečné dynamiky *sff* (obr. 12).

Obr. 12

The image shows a musical score for Balalaika, measures 257 to 260. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 257 starts with a second ending bracket (II) and contains a tremolo on two strings (indicated by a '2' above the staff) and a fingered note (finger 3). Measure 258 features a rasgueado (indicated by a 'VII' above the staff) and a fingered note (finger 2). Measures 259 and 260 contain tremolos on two strings (indicated by '2' above the staff) and fingered notes (finger 4). The score includes dynamic markings: *sf* (sforzando) in measures 257, 258, and 259; *sff* (sforzissimo) in measure 260. There are also handwritten annotations in red ink below the staff, including the number '3' under measure 257, and '(4) 28', '(4) 13', and '(4) 9' under measures 258, 259, and 260 respectively. A first and second ending bracket is present over measures 259 and 260, with a '4' above the staff in the second ending. The score ends with a double bar line and the number '7'50'.

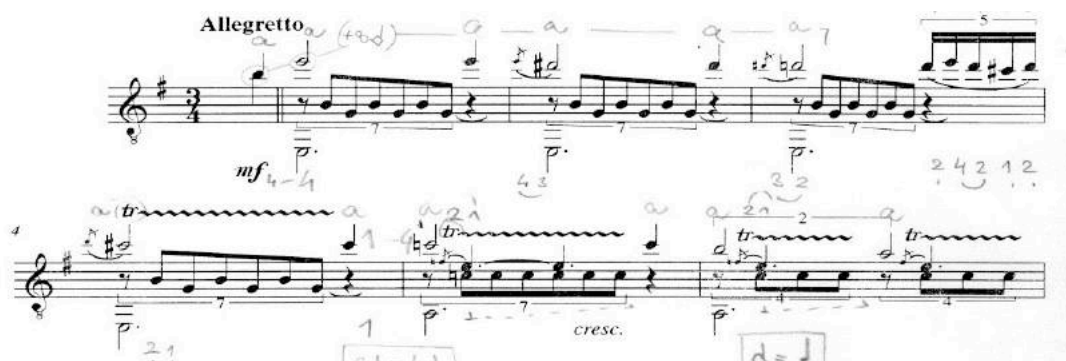
V *Balalajce* využívá Štěpán Rak tyto nové interpretační techniky: *tremolo na dvou strunách*, *tón držený palcem levé ruky*, *rasgueado*, *tremolo rasgueado*, *graneado*, *poloznělé tóny v levé ruce*, *tremolo palce*, *pizzicato* a *tremolo prstu m.*

3.14.2 Štěpán Rak: Song for David

Song for David ve své první verzi pochází z roku 1989. Byl věnován kytaristovi Davidu Bridgeovi a publikován v nakladatelství ITBRI Music.⁵⁴ Později však Rak skladbu z dramaturgických důvodů přepracoval. Důvodem bylo především to, že skladba má doslova léčivý charakter, což Raka vedlo k myšlence věnovat tuto skladbu v nové podobě biblickému králi Davidovi, jemuž bylo dáno léčit a uzdravovat pomocí hudby.

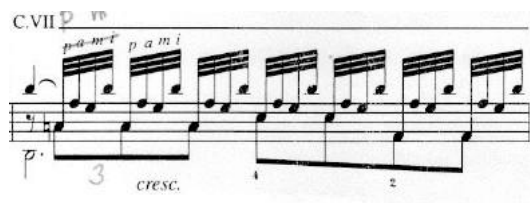
Skladba je ve variační rondové formě $ABA^1B^1A^2B^2A^3B^3$ s codou. Část A v taktech 1 až 16 je charakterizovaná současně znějícími motivy *arpeggia* a trylku. *Arpeggio* provádí pravá ruka, trylek je hraný *kytarovým legatem* (obr. 1). Tato technika Rakovi umožňuje realizaci moderních harmonií a plnosti zvuku.

Obr. 1



V taktu 15 se objevuje další z motivů části A. Jde o *arpeggio pami*, zde ovšem hrané v jiném pořadí strun (obr. 2). Umístěním prstu *a* na nižší strunu než *i* Rak vytváří nově znějící *arpeggia*, realizovatelná známým prstokladem. *Arpeggio* lze také provádět prstokladem *pima*.

Obr. 2



⁵⁴ RAK, Štěpán. *Song for David* [partitura]. Liverpool: IDBRI MUSIC, 1995.

Po části B přichází v taktu 47 část A¹. Jde o první variaci části A, v tempu *Allegretto mosso* (obr. 3). Tato plocha patří k esteticky nejpůsobivějším momentům skladby. Melodii na struně e doprovází *trylek na dvou strunách*.

Obr. 3

V taktu 55 přesunuje Rak melodii do basu (obr. 4). Trylek na basových strunách znějící současně s *arpeggiem* ve vrchních hlasech je rozšířením motivu části A.

Obr. 4

V taktu 65 nastupuje část B¹, kterou Rak v roce 2012 revidoval (obr. 5).

Obr. 5

Melodie doprovázená *tremolem na dvou strunách* je svěřena malíčku pravé ruky (obr. 6). Rakův prstoklad je *pcami*, možný je ale také prstoklad *pcima*.

Obr. 6



V taktu 87 začíná část A^2 , která využívá techniku *Rakova tremola*. Jde o *kontinuální tremolo*, vytvářející dojem zvuku symfonického orchestru. Melodie na způsob sóla anglického rohu je svěřena palci v basu.

Obr. 7

Tuto plochu Rak v současnosti realizuje *graneadem* prstů *cami*. Termínem *graneado* označujeme skluz prstu pravé ruky přes více strun. Níže uvedený příklad objasňuje zápis a provedení této techniky (obr. 8).

Obr. 8

Graneado
zapis:

provedení:

V taktu 97 nastupuje *Lento e rubato* části B² (obr. 9). Na půlových notách s korunou je vhodné provést *vibrato* dotykem rezonanční desky. Takto realizované *vibrato* je dalším z Rakových přínosů kytarové technice.

Obr. 9

Lento e rubato ♩ = 40,

Od taktu 98 je melodie doprovázena kytarovým *legatem* v *piano pianissimu* (obr. 10). Melodie v basu je hraná *apoyandem* palce.

Obr. 10

Lento e rubato

Část A³ v taktech 108 až 127 přináší dynamiku *ff* (obr. 11). Tu je vhodné hrát *rasgueadem* na šesti strunách.

Obr. 11

V taktu 136 nastupuje část B³ (obr. 12). Toto poslední uvedení vedlejšího tématu je třeba hrát ve slabší dynamice.

Obr. 12

Coda v taktech 159 až 166 je vystavěna na motivu trylku pravé i levé ruky současně (obr. 13). *Song for David* poté končí přirozenými flažolety a závěrečným *pizzicatem*.

Obr. 13

Song for David Štěpána Raka přináší tyto nové interpretační techniky: *arpeggio* kombinované s *trylkem* levé ruky, *trylek* na dvou strunách, *tremolo* na dvou strunách s *melodií* hranou *malíčkem*, *Rakovo tremolo*, *graneado*, *vibrato* *dotykem* rezonanční desky, *kytarová legata* v *nejslabší* dynamice a *pizzicato*.

3.14.3 Štěpán Rak: Vůně lípy

Rakova *Vůně lípy* byla dokončena v únoru 2012. Jde o téma a sedm variací, s introdukcí a codou. Introdukce je charakterizována melodií v paralelních kvartách. Melodická fráze je vždy uzavřena korunou, jak vidíme například v taktu 6 (obr. 1).

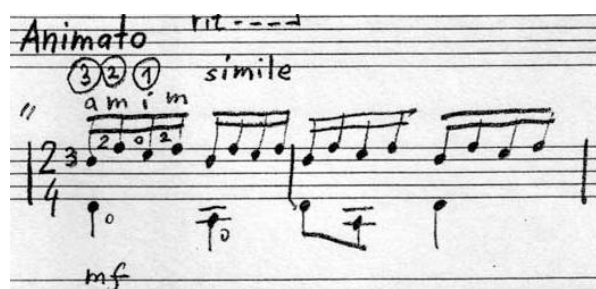
Obr. 1

Na koruně lze provést *akordické vibrato*. Provádí ho pravá ruka zakrytím a následným uvolněním rezonančního otvoru. Tento efekt je vhodné použít v taktu 6 a 12. V taktu 14 se ale *vibrato* provádí dotykem prstu na rezonanční desce kytary (obr. 2).

Obr. 2

V taktu 15 nastupuje téma. Jeho melodie zní v basu. Víceméně ostinátní doprovod tvoří rozložený akord ve vrchních hlasech, který je vhodné frázovat *portamento* (obr. 3).

Obr. 3



V taktu 44 se objevuje první variace. Téma se rozvíjí v synkopickém rytmu (obr. 4).

Obr. 4



Druhá variace *Quasi staccato* nastupuje v taktu 60 (obr. 5). Je vypracována v dvojhlasém kontrapunktu na způsob renesanční polyfonie.

Obr. 5



Třetí variace je uvedena v taktu 83, v tempu *Vivo* (obr. 6). Je charakterizovaná rozklady a běhy v triolách.

Obr. 6



V taktu 88 nastupuje mezivěta. Využívá metrického dělení v hemiolách (obr. 7).

Obr. 7



Čtvrtá variace začínající v taktu 96 je v tempu *Presto*. Pracuje se stupnicovými běhy ve dvaatřicetinách (obr. 8). Jde o technicky náročné místo.

Obr. 8



Mezivěta *Doppio movimento* v taktu 105 přináší *Rakovo tremolo* (obr. 9).

Obr. 9



Pátá variace nastupuje v taktu 111. Je v tempu *Presto*. *Rakovo tremolo* se zde rozšiřuje na více strun (obr. 10). Melodie nastupuje s akcentem vždy na první dvaatřicetině čtyřtónové skupinky.

Obr. 10



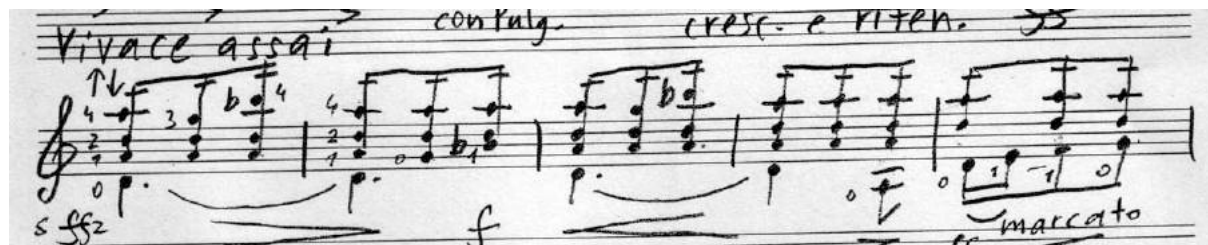
Variace ke konci provádí *decrescendo* do *pianissima*. Poté nastupuje další část. V taktu 144 nastupuje šestá variace *Vivo* (obr. 11). Je charakterizovaná *tremolem prstu m*. *Tremolo* v této variaci zní na jedné až třech strunách. Hlavní melodie je v basu.

Obr. 11



Sedmá variace se objevuje v taktu 179. Její tempo je *Vivace assai*. Dochází v ní ke *crescendu* až do dynamiky *ff*.

Obr. 12



V taktu 221 *Vůni lípy* uzavírá coda. Je vhodné ji realizovat *rasgueadem* prstů *pm*. Tempo cody je *Presto possibile*, její dynamika *forte fortissimo* (obr. 13).

Obr. 13

Ve *Vůni lípy* Štěpána Raka najdeme tyto nové interpretační techniky: *vibrato zakrytím a uvolněním rezonančního otvoru kytary*, *vibrato dotykem rezonanční desky*, *trylek levé ruky s arpeggiem pravé ruky*, *Rakovo tremolo s malíčkem pravé ruky*, *akordické tremolo imac*, *tremolo prstu m na jedné až třech strunách* a *rasgueado prstů pm*.

3.15 Oldřich Semerák: Suita Giocosa

Suita Giocosa Oldřicha Semeráka je čtyřvětý cyklus pro sólovou kytaru z roku 1989. První věta *Andante* je ve formě *ABA* s introdukcí a codou. Introdukce v taktech 1 až 6 má se svými kontrapunktickými imitacemi charakter intrády (obr. 1).

Obr. 1

The image shows a handwritten musical score for guitar, measures 1 through 6. The first section, measures 1-6, is marked 'Andante' with a tempo of $J=80$. It features a complex rhythmic structure with various time signatures (3/4, 4/4, 2/4, 3/4, 4/4) and includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *mp*. The notation includes chords, arpeggios, and fingerings. The second section, starting at measure 6, is marked 'Allegro' with a tempo of $J=160, 192$. This section features a prominent 'pimi' (pizzicato) texture with a driving eighth-note pattern. The score is annotated with numerous handwritten notes, including fingerings and performance instructions.

Část A v tempu *Allegro* se nachází v taktech 7 až 27 (obr. 1). Je charakterizovaná akordovým rozkladem *pimi*. V taktech 22 a 23 dochází ke křížení hlasů. Bas stoupá o tercii nad střední hlas, který zní na druhé struně h (obr. 2). I za cenu rozpětí prstů levé ruky je vhodné bas hrát na g struně.

Obr. 2

The image shows a handwritten musical score for guitar, measures 21 through 24. The tempo is marked 'Allegro'. The notation features a complex rhythmic pattern with eighth notes and chords. The score is annotated with numerous handwritten notes, including fingerings and performance instructions.

Část B nastupuje v taktech 28 až 40 v tempu *Maestoso* (obr. 3). Část B rozvíjí motiv introdukce.

Obr. 3

Handwritten musical score for guitar, showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. It features various dynamics such as *p*, *mf*, and *dim.*, along with articulation marks like accents and slurs. Fingering numbers (1-4) are written below many notes. There are also some circled numbers and other annotations.

V taktu 45 se vrací část A. První větu uzavírá coda v taktech 62 až 66 (obr. 4).

Obr. 4

Handwritten musical score for guitar, showing a single staff in treble clef. The music is in 2/4 time. It starts with a *f* dynamic and includes various articulation marks like accents and slurs. Fingering numbers (1-4) are written below many notes. There are also some circled numbers and other annotations.

Druhá věta *Choral varié* má tempo *Andante*. Její forma je ABA. Část A uvádí téma chorálu v půlových notách (obr. 5). Kytarista je ovšem postaven před fakt rychlého doznívání tónu.

Obr. 5

Handwritten musical score for guitar, showing a single staff in treble clef. The tempo is marked *Andante*. The music is in 4/4 time. It features various dynamics such as *p* and *mf*, along with articulation marks like accents and slurs. Fingering numbers (1-4) are written below many notes. There are also some circled numbers and other annotations.

Tón je vhodné prodloužit použitím *vibrata*. Lze ho realizovat následovně: po provedení čtyřhlasého akordu ještě než zvuk začne slábnout utlumit všechny hlasy s výjimkou sopránu. Ten lze pak prodloužit *vibratem*. Jde o *akordické vibrato* využívající princip imaginárních tónů. V taktech 11 až 34 se nachází část B. Ta se dělí na dvě kontrastní periody. Periodu a (v tempu *Allegro*) je vhodné hrát v rejstříku *sul ponticello* (obr. 6).

Obr. 6



Periodu b v tempu *Andante* lze interpretovat v rejstříku *sul tasto* (obr. 7).

Obr. 7



Obě periody se v taktech 11 až 25 kontrastně střídají. Technicky zajímavé je ztvárnění periody b v taktech 25 až 27 (obr. 8).

Obr. 8



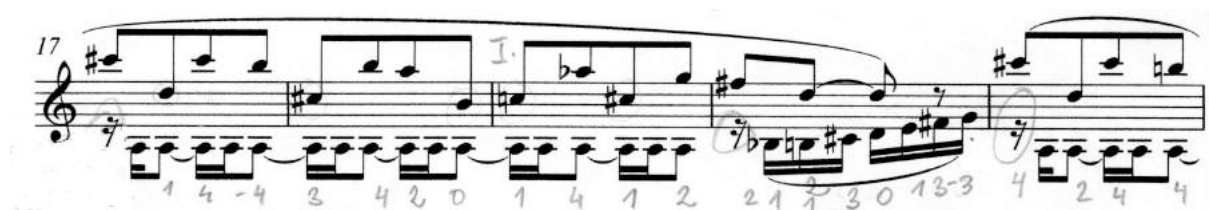
V taktu 32 se vrací část A. Druhá věta končí v taktu 43. Třetí věta *Moderato* je v rondové formě ABACA. Část A se nachází v taktech 1 až 16 (obr. 9).

Obr. 9



V taktech 17 až 28 najdeme část B. Je charakterizovaná dvouhlasým kontrapunktem na prodlevě v basu (obr. 10).

Obr. 10



V taktu 29 se vrací část A. Část C nastupuje v taktu 45 (obr. 11). Dochází zde k basové figuraci a repetícím tříhlasým akordům.

Obr. 11



V taktu 56 se vrací část A. V taktech 62 až 64 se nalézá coda. Uzavírá třetí větu v tempu *Vivo* (obr. 12).

Obr. 12



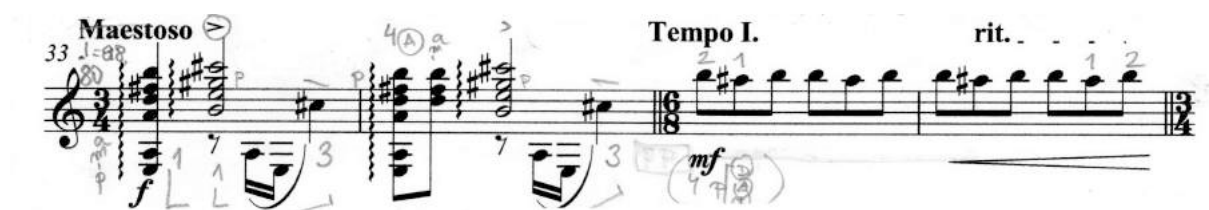
Čtvrtá věta *Allegro* má formu ABAC s codou. Díl A se nachází v taktech 1 až 19. Prodleva na první struně doprovází téma v basu (obr. 13).

Obr. 13



Část B najdeme v taktech 11 až 50. Její tempo je *Maestoso*. Do části B je několikrát střihem vloženo *Tempo I* části A (obr. 14).

Obr. 14



V taktu 35 se vrací část A. V taktech 65 až 78 se nachází část C. Její tempo je *Meno mosso*. Část C má tocatový charakter (obr. 15).

Obr. 15



Čtvrtou větu uzavírá v taktech 79 až 87 coda v tempu *Presto* (obr. 16). V závěrečných dvou taktech je vhodné užít akordické hře v dynamice *ff* techniku *rasgueado*.

Obr. 16



Suita Giocosa Oldřicha Semeráka užívá tyto nové interpretační techniky: *akordické vibrato*, *sul tasto*, *sul ponticello*, *tremolo* a *rasgueado*.

3.16 Štěpán Urban: Impromptus

Impromptus Štěpána Urbana jsou cyklem čtyř miniatur pro sólovou kytaru, který byl v roce 1963 vydán Státním hudebním nakladatelstvím.⁵⁵ *Impromptus* se vyznačují střídáním krátkých kontrastních ploch, v harmonii lze vysledovat vliv impresionismu.

První věta *Gaiamente* je v rondové formě ABCBABACB. Část A se nachází v taktech 1 až 3. Její hravost a burlesknost je vyjádřena kontrastem toccatového motivu s *kytarovým legatem* (obr. 1).

Obr. 1

The image shows a musical score for the piece 'Gaiamente' by Štěpán Urban. It consists of two staves of guitar notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. It features a series of chords and melodic lines with various techniques indicated by circled numbers (e.g., 3, 1, 2, 3, 1, 2) and dynamic markings like 'mf' and 'p'. The bottom staff continues the piece with similar notation, including a 'CV' (crescendo) marking and a 'CIII' (crescendo) marking. The score is annotated with handwritten notes and fingerings, such as 'a', 'ma', 'm', and '2 3 1 2 0'.

Část C přináší v taktu 16 motiv sestupného běhu v šestnáctinových triolách (obr. 2).

Obr. 2

The image shows a specific section of the musical score for 'Gaiamente' by Štěpán Urban. It features a single staff of guitar notation with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. The notation includes a descending triplet motif in the sixteenth notes, with a 'CII' (crescendo) marking above it. Handwritten annotations include 'a', 'm', and '2 1'.

⁵⁵ URBAN, Štěpán. *Impromptus* [partitura]. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

Druhá věta *Andante* má formu ABC s codou. Část A je charakterizována meditativním jednohlasem doprovázeným kvartovými akordy (obr. 3).

Obr. 3

Část B v taktech 9 až 36 přináší motiv stupnicových běhů v přirozených flažoletech. Urban notuje flažolety v jejich reálném zvuku. Každý flažolet je označen římskou číslicí označující pražec provedení a číslem struny (obr. 4).

Obr. 4

Třetí věta *Andante con moto* je ve formě ABA. Část A svým frázováním vychází z dětské říkanky *Ententýky dva špalíky* (obr. 5).

Obr. 5

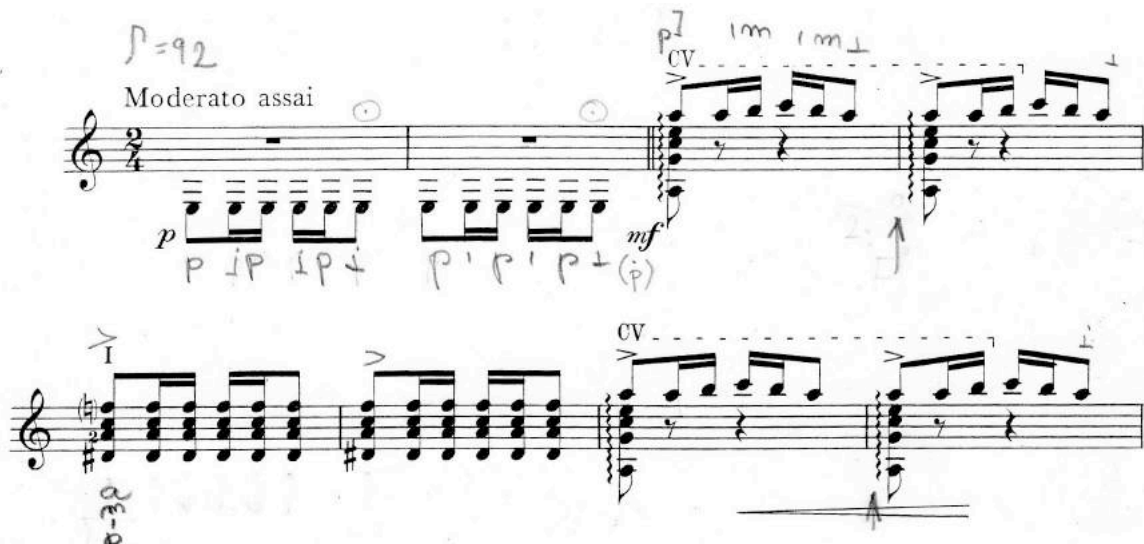
Část B v taktech 11 až 37 je charakterizována stupnicovými běhy. V taktech 38 až 47 se vrací variovaná část A. V taktech 43 až 46 najdeme jako reminiscenci části B druhé věty běhy v přirozených flažoletech (obr. 6).

Obr. 6



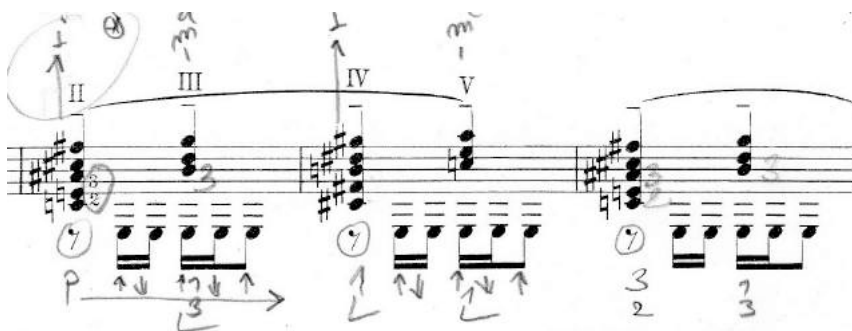
Čtvrtá věta *Moderato assai* má formu ABCA. Část A je vystavěna na motivu repetovaných čtyřhlasých akordů, které mají být hrány prstokladem *pima* (obr. 7).

Obr. 7



V taktech 19 až 41 se nachází část B. V taktu 26 dochází ke gradaci (obr. 8). Zde je naopak vhodné použít *rasgueado* (pro dosažení dynamiky *ff*).

Obr. 8



V taktu 42 nastupuje *Un poco meno mosso* části C. Celotónovou melodií v sopráně je vhodné hrát *sul ponticello*, doprovod v *pianissimo* (obr. 9).

Obr. 9

Handwritten musical score for guitar. The tempo is marked as $\text{♩} = 88$ and the instruction is "Un poco meno mosso". The score is written on a single staff in treble clef. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Handwritten annotations include circled notes, slurs, and fingerings (e.g., 2^a, 1, 4^a, 2^a, 1, m). A circled "p" and "Pomf" are written below the first measure. The instruction "la melodia ben cantando espress." is written below the staff.

V taktu 66 dochází k návratu části A. Čtvrtá věta končí v taktu 81.

Impromptus Štěpána Urbana užívají tyto nové interpretační techniky: *kytarová legata v rozsahu až čisté kvarty, běhy v přirozených flažoletech, rasgueado, sul tasto a sul ponticello.*

4. Výsledky analýzy

Analýza vybraných devatenácti děl českých soudobých skladatelů prokázala výskyt dvaceti nových interpretačních technik. V této kapitole budou prezentovány podrobněji. Na notových příkladech bude demonstrován zápis, provedení a dynamické možnosti těchto technik, které jsem roztřídil do tří kategorií:

1. techniky pravé ruky,
2. techniky levé ruky,
3. perkusivní techniky.

Do prvního okruhu patří techniky, při kterých tón vytváří úhoz pravé ruky. Do druhého okruhu jsou zařazeny techniky tvořící tón úhozem levé ruky. Třetí okruh zahrnuje všechny perkusivní techniky, nezávisle na ruce, která je provádí. Každá z kapitol prezentuje získaný materiál v abecedním pořadí.

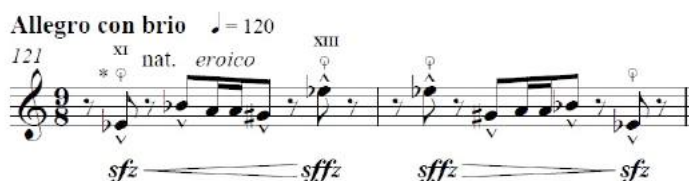
4.1 Techniky pravé ruky

4.1.1 Bartók pizzicato

Bartók pizzicato je zvukovým efektem druhé poloviny dvacátého století. Pochází původně ze smyčcové literatury. Na kytáře se realizuje vytažením struny kolmo nad pražce, které provádí nejčastěji spojený palec a ukazováček pravé ruky. Po uvolnění následuje náraz struny na hmatník a kovové pražce kytary, což vytváří charakteristický perkusivní zvuk. *Bartók pizzicato* lze provést prakticky v celém rozsahu kytary včetně prázdných strun. Výraznější zvuk získáme na basových strunách E–A–d (z důvodu jejich opředení).

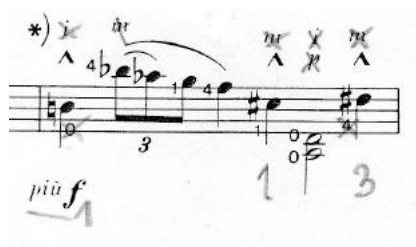
Bartók pizzicato zapisujeme značkou kruhu přerušenoho svislou čarou. Příklad zápisu najdeme v desáté variaci *Hawary* Jana Meisla (obr. 1).

Obr. 1



Jiný příklad lze nalézt v šesté větě Ebenovy *Tabulatury Novy*, kde probíhá „[...] doslovná citace melodie písně v explozivním *Bartók pizzicatu* s doprovodem triolových stupnicových pasáží.“⁵⁶ Jde o technicky náročné místo, pravá ruka je nucena k rychlým změnám polohy (obr. 2).

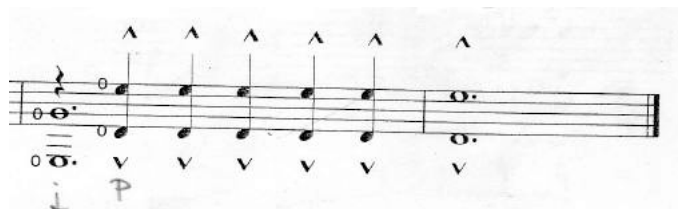
Obr. 2



⁵⁶ „[...] literal quotation of the song in an explosive Bartók pizzicato wreathed in scale-like triplet passages.“ EBEN, P. *Tabulatura Nova*.

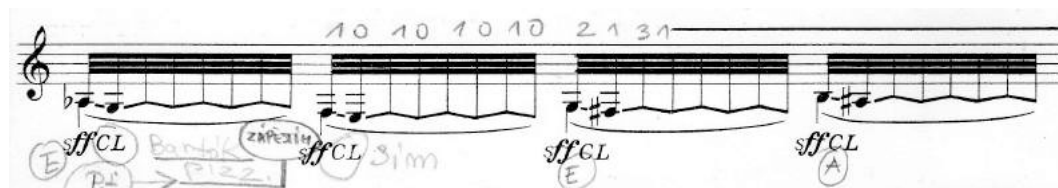
Tabulatura Nova přináší na konci páté věty dokonce dvojité *Bartók pizzicato* (obr. 3). Jelikož jsou oba tóny na prázdných strunách, lze ho interpretovat úhozem levé i pravé ruky nad ozvučným otvorem.

Obr. 3



Ve druhé větě Kučerova *Diaria* se vyskytuje technika *Con Legno (CL)*. Tento efekt úhozu dřevem smyčce je na kytáře vhodné realizovat *Bartók pizzicatem* (obr. 4).

Obr. 4



Další příklady *Bartók pizzicata* najdeme ve skladbách Víta Clara, Jindřicha Felda a Aloise Háby.

Bartók pizzicato je obtížně proveditelné ve slabší dynamice, jeho možnosti jsou *forte* až *forte fortissimo*.

4.1.2 Flažolety

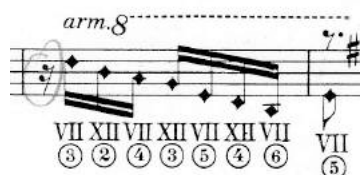
Flažolety dělíme na přirozené a umělé. Přirozené flažolety hrajeme na prázdných strunách, lehkým dotykem prstu levé ruky spolu s úhodem pravé ruky. Nejlépe zní první až pátý tón alikvotní řady. Příklad tradiční notace přirozených flažoletů najdeme v první větě Matouškova *Hexachordonu* (obr. 1). Fundamentální tón alikvotní řady (prázdná struna) je v basu. Minima svou výškou určuje místo dotyku prstu se strunou.

Obr. 1



Tradiční zápis je algoritmem provedení flažoletu. Umožňuje jeho interpretaci i bez znalosti konkrétních kmitových uzlů struny. Jeho nevýhodou je však malá přehlednost. V současnosti se setkáváme se zápisem reálně znějícího tónu flažoletu, jak vidíme ve druhé větě *Impromptus* Štěpána Urbana (obr. 2).

Obr. 2



Song for David Štěpána Raka uvádí v taktu 25 souzvuk flažoletu s basem (obr. 3). Zápis tohoto efektu tradičním způsobem (obr. 1) by byl zavádějící.

Obr. 3

Musical score for guitar, measure 24. The tempo is marked *Lento*. The score includes dynamics such as *f*, *molto dim.*, *mf*, *p*, and *pp*. There are also articulations like *gliss.* and *arm 8a*. The notation shows a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The measure contains a sequence of notes with various fingerings and slurs.

Petr Eben volí v sedmé větě *Tabulatury Novy* z důvodu přehlednosti zápis do dvou osnov. Spodní pracuje s basy, vrchní s flažolety. V závěrečných taktech najdeme flažolet *gis*⁴ hraný na první struně (obr. 4).

Obr. 4

Musical score for guitar, showing a glissando effect on the first string. The notation includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score shows a sequence of notes with a glissando line indicating a slide between notes. The notation is written in a two-staff format, with the upper staff for the treble clef and the lower staff for the bass clef.

Umělé flažolety provádíme na fundamentálním tónu drženém levou rukou. Jejich provedení popisuje Sommer: „Levá ruka hmatá požadovaný fundamentální tón, pravá jemným přikrytím dvanáctého pražce od hmataného tónu vytvoří efekt přirozeného flažoletu a prsteníčkem téže ruky strunu trsá.“⁵⁷ Možný je i jiný prstoklad pravé ruky, úhoz lze kromě prstu *a* provést prsty *c* nebo *p*. Umělé flažolety zapisujeme notovou hlavičkou ve tvaru kosočtverce, reálný tón zní o oktávu výše. Oktávové umělé flažolety najdeme ve druhé větě *Sonáty pro kytaru* Jindřicha Felda (obr. 5). Pokyn *m.d.* (*mano destra*) upřesňuje provedení.

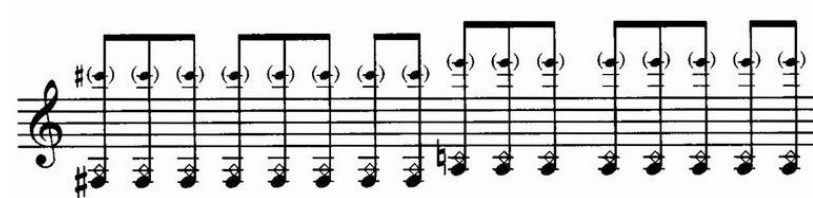
⁵⁷ SOMMER, L. „Instrumentační problematika harfy a kytary“, s. 412.

Obr. 5



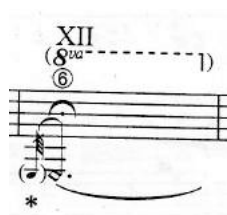
V šesté větě *Hexachordonu* Vlastislava Matouška se vyskytují umělé flažolety využívající pátého tónu alikvotní řady (obr. 6). První prst levé ruky drží fundamentální tón, čtvrtý prst se dotýká struny o malou tercii výš. Pravá ruka provádí úhoz.

Obr. 6



V osmé větě *Zoolekcí* Ivo Bláhy najdeme příraz prázdné struny, následně změněný na přirozený flažolet (obr. 7). Jeho provedení skladatel upřesňuje slovním pokynem.

Obr. 7

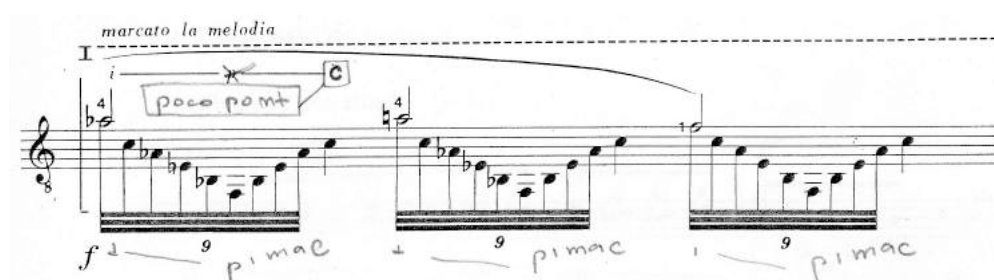


S flažolety lze na kytáře pracovat v dynamice *pianissimo* až *mezzoforte*.

4.1.3 Graneado

Termínem *graneado* je na kytáře označován akordický rozklad využívající skluz jednoho či více prstů pravé ruky přes struny. Podmínkou provedení je zapojení všech strun mezi basem a sopránem volbou vhodného akordu v levé ruce. *Graneado* je obvykle realizováno v drobnějších notových hodnotách. Příklad *graneada* najdeme u Ebena v osmé větě cyklu *Tabulatura Nova* (obr. 1).

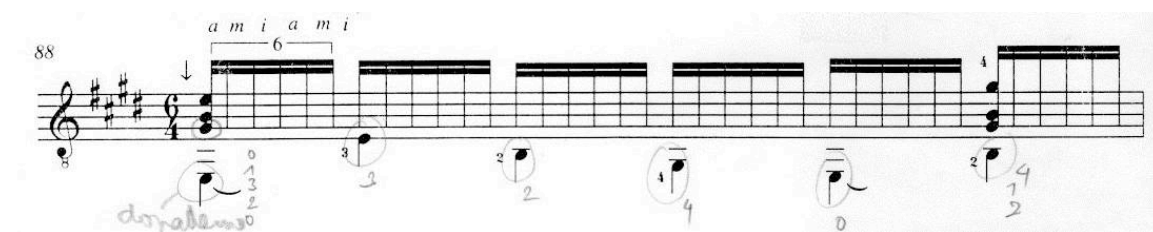
Obr. 1



Jiří Köhler tento typ *graneada* nazývá *rasgueado graneado*. Skluz směrem dolů většinou realizujeme prstem *a*, čemuž odpovídá termín „*arrastre de anular*“.⁵⁸ Možné jsou ale i jiné prstoklady. Příklad lze také realizovat prstokladem *i...pimac*. Podobně jako Eben, užívá *graneado* Kučera v páté větě *Diaria* a Bláha v osmé větě *Zoolekcí*.

Rak termín *graneado* užívá také v jiném kontextu. Ve skladbě *Song for David* se vyskytuje plocha akordů doprovázejících melodii v basu (obr. 2).

Obr. 2



Pásmo ve vyšších hlasech je realizováno *akordickým tremolem ami* (obr. 3).

⁵⁸ KÖHLER, J. *Umění kytarové hry*, s. 149.

Obr. 3



Při hře *graneado* se skluz každého prstu rytmicky konkretizuje. Takové *graneado* bývá také nazýváno *Rakovo tremolo* (obr. 4).

Obr. 4



Graneado lze použít v dynamice *mezzoforte* až *forte*. *Rakovo tremolo* umožňuje dosažení dynamiky až *forte fortissimo*.

4.1.4 Pizzicato

Pizzicato je technika hry, vytvářející charakteristickou zatlumenou barvu tónu. Značí se pokynem *pizzicato* (*pizz.*). Nejčastěji ho realizujeme palcem pravé ruky, spolu s tlumením strun hranou ruky na kobylce. Někdy je *pizzicato* možné hrát také prstem *i*. Příklad *pizzicata* najdeme u Fischera ve druhé větě *Preludií* (obr. 1).

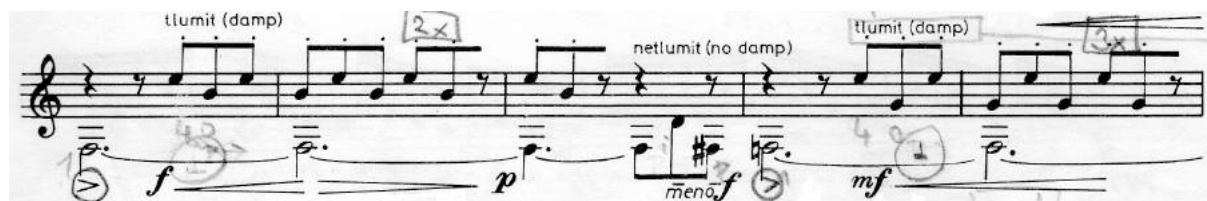
Obr. 1



Podobně užívá *pizzicato* i Bláha, Clar, Eben, Feld, Kučera, Meisl a Rak.

Vyšší nároky na *pizzicato* klade Bláha ve třetí větě *Zoolekcí*. Část A je celá v *pizzicatu*. V části B skladatel uvádí pokyn postupně odtlumovat. To lze provést snižováním tlaku pravé ruky u kobylky až k jejímu úplnému nadzdvihnutí. Ve střední části také najdeme netlumené basy v kombinaci s *pizzicatem* na prvních třech strunách (obr. 2). Jelikož tlumené a netlumené tóny nezní současně, toto místo lze realizovat změnou polohy pravé ruky.

Obr. 2



Další příklad *pizzicata* najdeme v páté větě Hyblerovy *Vůně vyhaslých stínů*. Basy části B zní v *pizzicatu*, zatímco vrchní hlas střídá přirozený rejstřík *naturale* s *pizzicatem* (obr. 3). To lze realizovat nadzdvihnutím pravé ruky: u zápěstí zůstává přitisknuta k basům, u malíčku se podle potřeby zdvihá.

Obr. 3

A musical score for guitar in 3/4 time. The top staff is in treble clef and contains notes with various markings: 'pizz.' (pizzicato), 'natur.' (natural harmonics), and 'pizz. p' (pizzicato piano). The bottom staff shows the fretboard with fingerings and a 'BAS VĚDÍ PIZZ' label. The score includes several measures with pizzicato and natural harmonics.

Pizzicato lze také realizovat levou rukou. Provádí se položením prstů levé ruky přímo na pražce. Jelikož nejde o běžně užívanou techniku, vhodné je slovní upřesnění provedení. Hra na pražcích byla známa již v období klasicismu, Fernando Sor ji značí termínem *étouffé*.

Pizzicato levé ruky najdeme v osmé větě Bláhových *Zoolekčí* (obr. 4).

Obr. 4

A musical score for guitar in 3/4 time. The top staff is in treble clef and contains notes with markings: 'Muted by placing fingers directly above the frets' and 'Tlumit kladením prstů přímo na pražce'. The bottom staff shows the fretboard with fingerings and a 'staccatissimo' label. The score includes several measures with muted notes and staccatissimo.

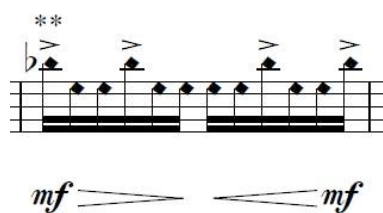
Ve stejné větě se vyskytuje také *pizzicato* levé ruky kombinované s flažolety v sestupném *arpeggiu* (obr. 5).

Obr. 5

A musical score for guitar in 3/4 time. The top staff is in treble clef and contains notes with markings: 'VII', 'V', 'XII', 'flag.', 'f', 'mf', and 'p'. The bottom staff shows the fretboard with fingerings and a legend: 'Mute tone - reduce the pressure on the string, finger does not leave it.' and 'Tlumený tón - uvolnit stisk, prst neopouští strunu.' The score includes several measures with muted tones and flagging.

V šesté variaci Meislovy *Hawary* se vyskytují poloznělé tóny, které jsou v partituře označeny termínem *nedomáčknutá struna* (obr. 6).

Obr. 6



Při konzultaci ale vyšlo najevo, že *pizzicato* levé ruky je zde vhodnější.

Další příklad této techniky najdeme na konci páté věty Kučerova *Diaria* (obr. 7). Realizujeme-li *sotto voce pizzicatem* levé ruky, lze použít *trylek na dvou strunách*.

Obr. 7



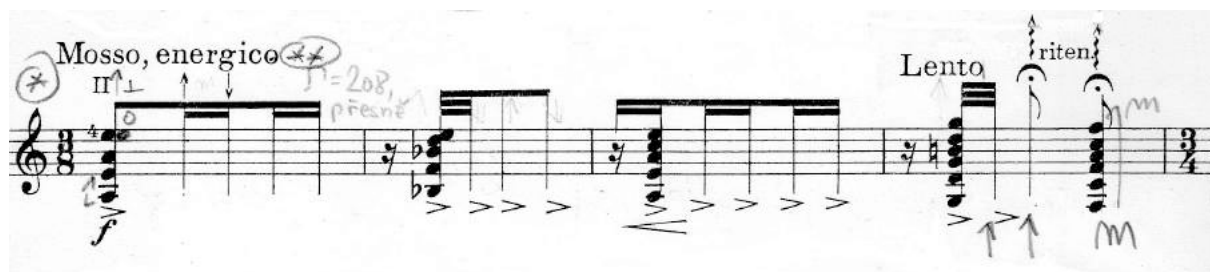
Pizzicato lze provést v dynamice *piano* až *forte*. Pro dynamiku *forte* jsou vhodné basové struny.

4.1.5 Rasgueado

„Rasgueado je speciální kytarový úhoz, ničím a v ničem nenapodobitelný, jenž svým výsledným zvukem připomíná víření tónů, provázené větší intenzitou zvuku.“⁵⁹ *Rasgueado* bylo známé již v období renesance, s nástupem klasicismu se ale v kytarové literatuře přestává vyskytovat. Bylo však vždy součástí folklórní techniky, je s ním spjata španělské *flamenco*. V druhé polovině 20. století se *rasgueado* znovu začalo objevovat, zejména pak ve skladbách soudobých španělských a latinoamerických autorů. Nyní již opět patří k základnímu technickému vybavení kytaristů.

Příklad *rasgueada* najdeme u Kučery v první větě *Diaria* (obr. 1). Akordy realizujeme úhozem prstu *i* ve směru naznačených šipek. *Rasgueado* provádíme nehtovým úhozem: „Rasgueado je ve skutečnosti víc perkusivním než drnkacím efektem. Je hráno udeřením strun vrchní stranou nehtů“.⁶⁰ Hrajeme-li v pořadí strun E–A–d–g–h–e¹, jde o *rasgueado* vzestupné, v opačném pořadí *rasgueado* sestupné.

Obr. 1



Václav Kučera v autorském slovu k *Diariu* zdůvodňuje svou volbu této techniky: „Poslední zmínka patří užití techniky zvané rasgueado. Tento výrazový prostředek, běžný v Mexiku, Jižní Americe nebo Brazílii, bývá někdy evropskými kytaristy považován za ‚nečistý‘ či ‚banální‘, s čímž nelze souhlasit.

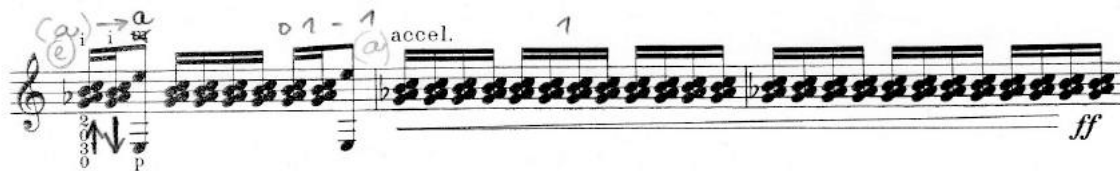
⁵⁹ KÖHLER, J. *Umění kytarové hry*, s. 145.

⁶⁰ „A rasgueado is really more of a percussive effect than a strum. It is done by hitting the strings with the backs of the nails.“ TENNANT, S. *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook*, s. 44.

Žádný prostředek sám o sobě není apriorně ‚dobrý‘ nebo ‚špatný‘, záleží vždy na kontextu, v němž je použit.“⁶¹ Nácvik *rasgueada* je přínosný i z pedagogických důvodů, posiluje totiž jinak málo využívané svalové skupiny extensorů. „Cvičení *rasguead* rozvíjí extensory, což jsou svaly, které pohybují prsty ven, směrem od dlaně. Mnoho kytaristů věří, že hraní rychlých a přesných stupnic závisí na tom, jak rychle dokážeme prsty vrátit zpět po úhozu.“⁶²

Akord hraný *rasgueadem* by měl svými tóny zahrnovat všech šest strun. Není-li tomu tak, krajní struny je třeba tlumit. Ve čtvrté větě Fischerových *Preludií* je vhodné *rasgueado* realizovat prstem *i*. Palec tlumí šestou strunu, prst *a* strunu první (obr. 2).

Obr. 2



Vějířové *rasgueado* hrajeme silným postupným úhozem více prstů. Pro razanci lze prsty před úhozem napružit sevřením v dlaní. Příklad vějířového *rasgueada* najdeme v poslední variaci Rakovy *Balalajky* (obr. 3).

Obr. 3



⁶¹ KUČERA, Václav. *Diario, omaggio a Che Guevarra: Autorské slovo* [gratulační koncert k výročí skladatele]. Praha: Společnost českých skladatelů, 2014.

⁶² „Practicing rasgueados develops the extensor muscles, which are the muscles that move the fingers outward, away from the palm. Many players believe that playing scales with considerable speed and accuracy is dependent upon how quickly we can move our fingers out, not in.“ TENNANT, S. *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook*, s. 44.

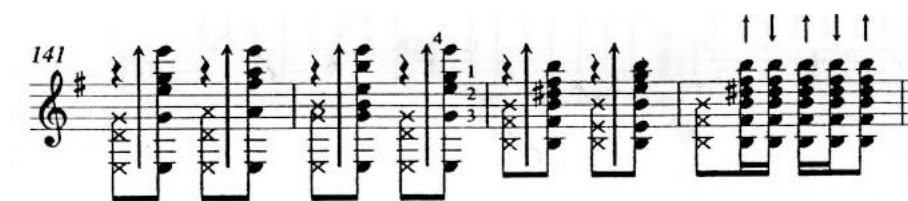
V Doušově *Variační fantazii* jsou akordy hrané technikou *rasgueado* oddělené pauzami (obr. 4). Je třeba ztlumit struny, což lze provést druhým prstem levé ruky.

Obr. 4



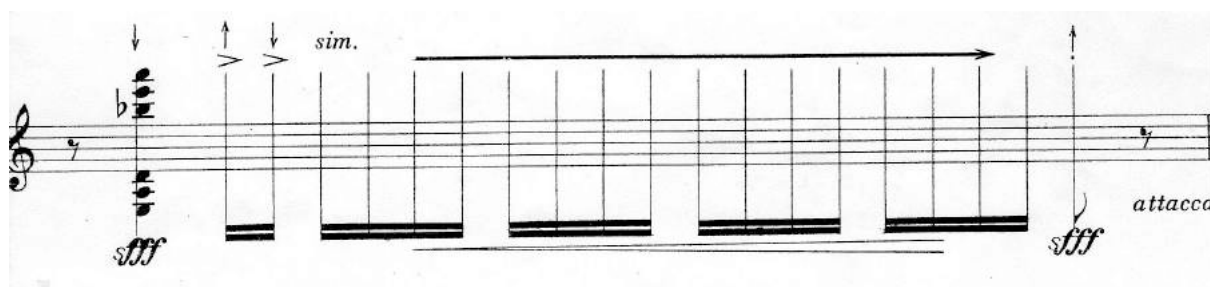
V Rakově *Balalajce* najdeme tlumení strun pomocí poloznělých tónů (obr. 5). Levá ruka realizuje noty značené křížem bez dotyku struny s pražcem. Pravá ruka provádí *rasgueado*. Výsledkem je perkusivní zvuk akcentující akordy na nepřízvučných dobách.

Obr. 5



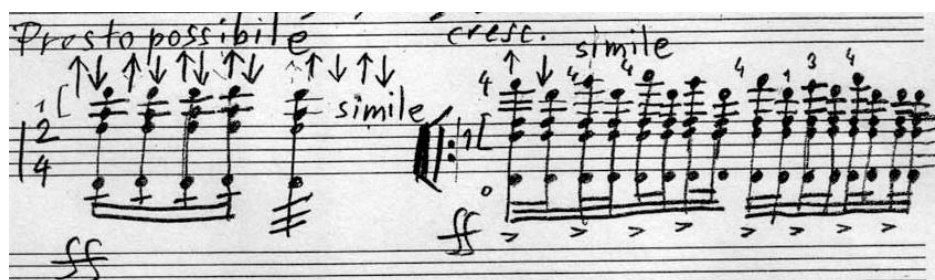
Na konci třetí věty *Diaria* se vyskytuje *rasgueado* na větší ploše v dynamice *ffff* (obr. 6). Tuto dynamiku je vhodné realizovat *rasgueadem* prstů *pi*.

Obr. 6



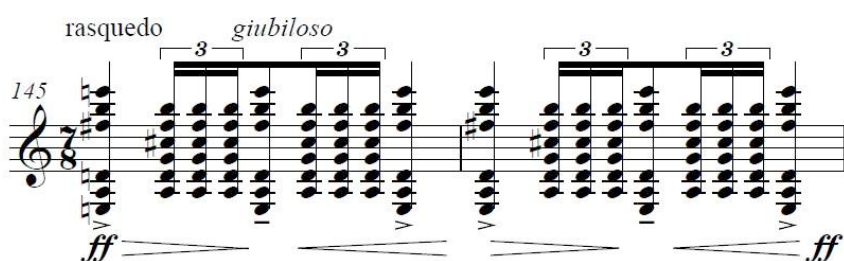
Coda Rakovy *Vůně lípy* obsahuje *rasgueado* v dynamice *ff* a tempu *Presto possibile* (obr. 7). I zde je vhodný prstoklad *pi*. Palec provádí sestupné a prst *i* vzestupné *rasgueado* vrchní stranou nehtů.

Obr. 7



V poslední větě Meislovy *Hawary* je vhodné hrát *rasgueado* prstokladem *ppm* (obr. 8).

Obr. 8



Rasgueado lze realizovat nejrůznějšími způsoby i prstoklady. Pro bližší seznámení s touto problematikou lze doporučit školu Gerharda Graf-Martinez.⁶³

Rasgueado umožňuje kytáře dosáhnout dynamiky *mezzoforte* až *forte fortissimo*.

⁶³ GRAF-MARTINEZ, Gerhard. *Flamenco Guitar Method*. Mainz: Schott, 2005.

4.1.6 Rejstříky

Hra rejstříků umožňuje vytvářet kontrastně znějící plochy odlišných barev zvuku. Rozeznáváme dva základní rejstříky: *sul ponticello* a *sul tasto*. *Sul ponticello* provádíme hrou těsně u kobylinky. Jeho zvuk je ostrý a kovově zabarvený. *Sul ponticello* je vhodné provádět nehtem. Zní působivě v *pianissimu*. Pasáže a akordické rozklady hrané *sul ponticello* získají jasnější artikulaci.

Burghauserova *Sarabanda et Toccata* užívá *sul ponticello* k imitaci harfy (obr. 1). Lze ho provést vzestupným skluzem prstu *i*.

Obr. 1



Rejstřík *sul tasto* svým měkkým sametovým zvukem připomíná loutnu. Provádí se prsty pravé ruky nad hmatníkem. Návrat do běžné polohy ruky značíme pokynem *naturale* nebo *ordinario*.

Štěpán Rak ve svých skladbách užívá také rejstřík *super tasto*. Provádí se úhozem o oktávu nad tónem drženým levou rukou, tam kde se nachází umělý oktávový flažolet. Vznikne tón mimořádné měkkosti. Rejstřík *super tasto* lze použít v části A druhé věty Feldovy *Sonáty pro kytaru* (obr. 2).

Obr. 2



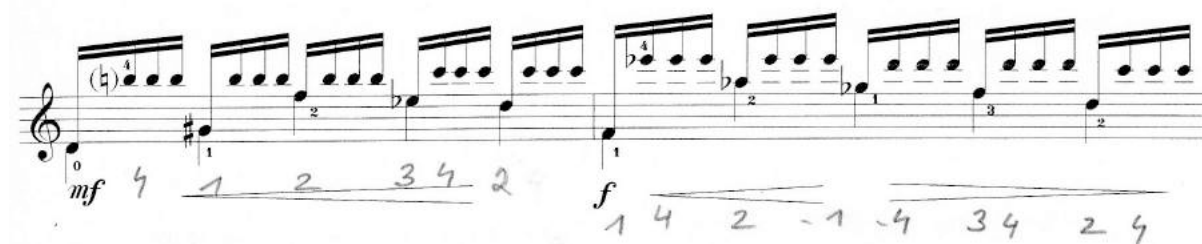
Rakova pětprstová technika umožňuje využití rejstříků i v kontrapunktu. Malíček hraje soprán v rejstříku *sul ponticello*, palec bas v rejstříku *sul tasto*, ostatní prsty vnitřní hlasy v *přirozeném* rejstříku *naturale*.

Rejstříky *sul tasto* a *sul ponticello* lze využít v dynamice *piano pianissimo* až *mezzoforte*.

4.1.7 Tremolo

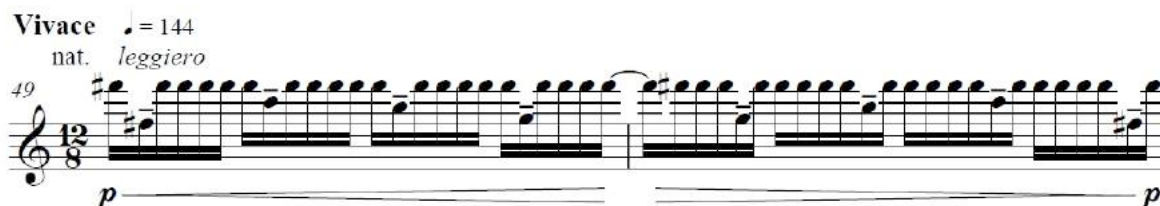
Tremolo je na kytáře mimořádně působivým efektem. Tradičně je realizováno prstokladem *pami*. Palci, který svým úhodem *tremolo* přerušuje, je svěřena linie basu. Hybler *tremolo* užívá v šesté větě Hyblerovy *Vůně vyhaslých stínů* (obr. 1).

Obr. 1



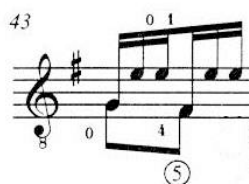
Ve čtvrté variaci Meislovy *Hawary* lze *tremolo* realizovat prstokladem *ipipip* (obr. 2).

Obr. 2



Rak ve skladbě *Song for David* užívá *tremolo* s dvěma repetovanými tóny (obr. 3).

Obr. 3



Obtížnějším prvkem než *tremolo přerušované* (obr. 1 až obr. 3) je *tremolo kontinuální*. Tóny *tremola* při něm nejsou přerušovány palcem. Příklad takového *tremola* najdeme v páté větě Fischerových *Preludií* (obr. 4). *Kontinuální tremolo* se také vyskytuje v Rakových skladbách *Balalajka* a *Vůně lípy*, ve čtvrté větě

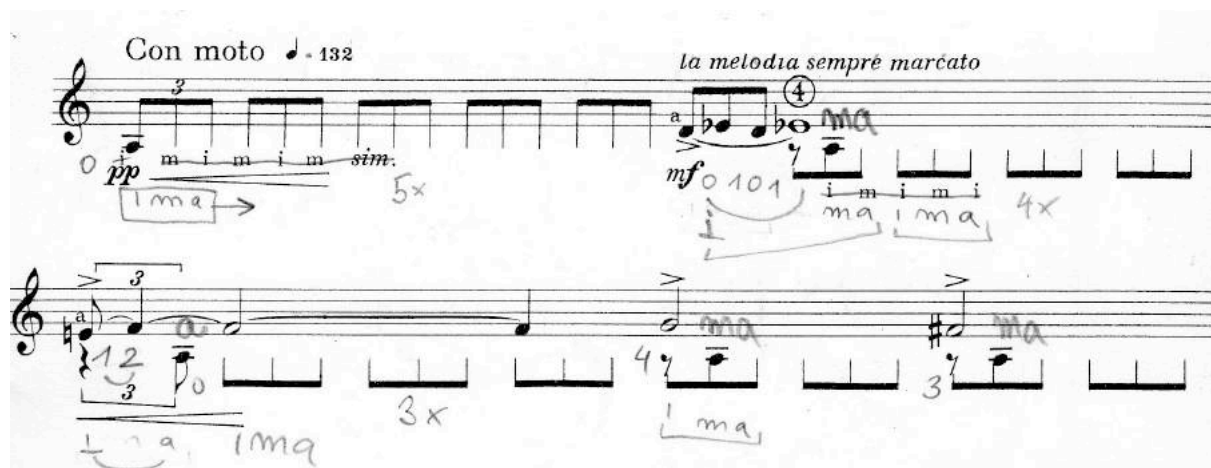
Semerákovy *Suity Giocosy* a ve třetí větě *Quatre Images du Japon* Jany Obrovské.

Obr. 4



Kučera ve třetí větě *Diaria kontinuální tremolo* v basu přerušuje melodií ve vyšším hlase (obr. 5).

Obr. 5



V manuscriptu třetí věty Clarových *Danzas* se setkáme se schematickým zápisem *tremola* (obr. 6).

Obr. 6



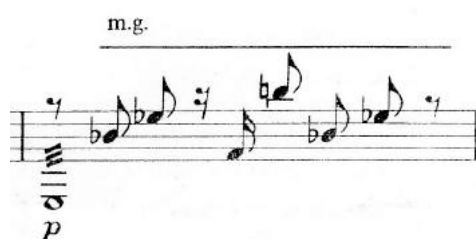
Ten je sice ve speciálních případech možný, ale vždy jen v jednohlasu. Pro tento příklad je vhodný zápis, který naznačí provedení *tremola* v kombinaci s členitou linií basu. Příklad uvádí vypracování *tremola* prstokladem *pim* (obr. 7).

Obr. 7



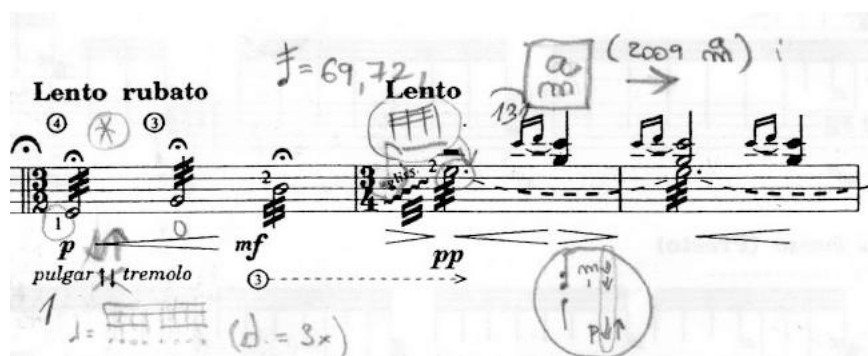
Zmínili jsme možnost notovat *tremolo* na houslový způsob. Takto zapsané *tremolo* realizujeme jedním prstem pravé ruky, která provádí úhoz oběma směry. Příklad najdeme ve druhé větě *Quatre Images du Japon* Jany Obrovské (obr. 8). *Tremolo* lze interpretovat prstem *i*, levá ruka hraje melodii *údernými kytarovými legaty*.

Obr. 8



Lento rubato Rakovy *Balalajky* je vystavěno na *palcovém tremolu*. Jde o originální techniku. *Tremolo* v basu je doprovázeno akordy ve vrchních hlasech. Palec provádí obousměrný nehtový úhoz (obr. 9).

Obr. 9

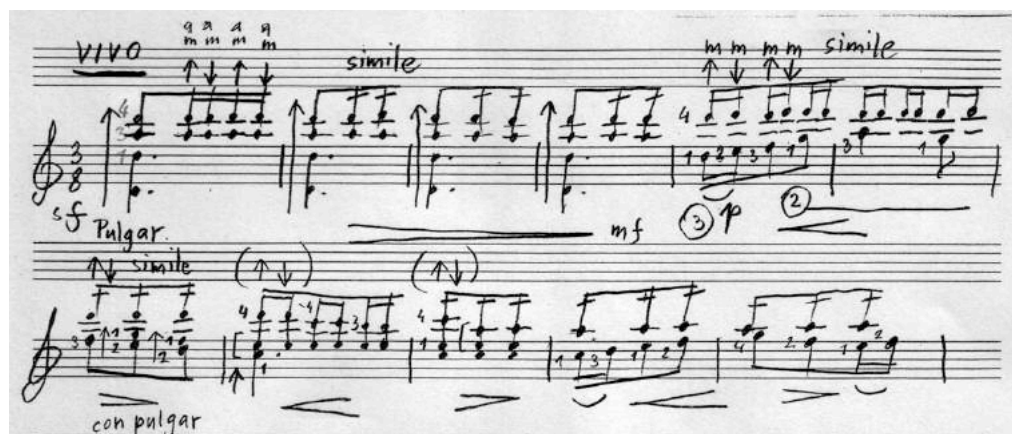


Rozeznáváme tři různé způsoby provedení *palcového tremola*, které lze při hře vzájemně kombinovat:

- Palec a *i* prst se pevně sevřou, *tremolo* je prováděno celou levou rukou od předloktí.
- Palec se pohybuje, nedotýká se prstu *i*, předloktí i zápěstí je nehybné.
- Palec provádí úhoz pouze svým posledním článkem.

Je-li melodie v dynamice *forte* a není-li zároveň třeba hrát akordy prsty *ima*, hrajeme prvním způsobem. Kde je třeba zvýraznit doprovodné akordy a také jako prevenci únavy, použijeme třetí způsob. Ten ale umožňuje pouze dynamiku *piano*. Přechod mezi těmito dvěma stupni je vhodné realizovat druhým způsobem. V Rakově *Vůni lípy* najdeme *tremolo prstu m*. *Tremolo* doprovází na jedné až třech strunách melodii palce (obr. 10).

Obr. 10



Ve čtvrté větě Kučerova *Diaria* se nachází *tremolo* v dynamice *fff* (obr. 11). Jde o gradační vrchol, který lze interpretovat *palcovým tremolem* na první struně. Levá ruka zároveň provádí expresivní *glissando*.

Obr. 11



Termín *Rakovo tremolo* označuje různé druhy *kontinuálního tremola*. Časté je využití všech prstů pravé ruky. *Rakovo tremolo* najdeme ve čtvrté variaci *Vůně lípy* (obr. 12).

Obr. 12



Tremolo můžeme použít v dynamice *piano* až *mezzoforte*, v případě *Rakova tremola* až *forte fortissimo*.

4.1.9 Tremolo rasgueado

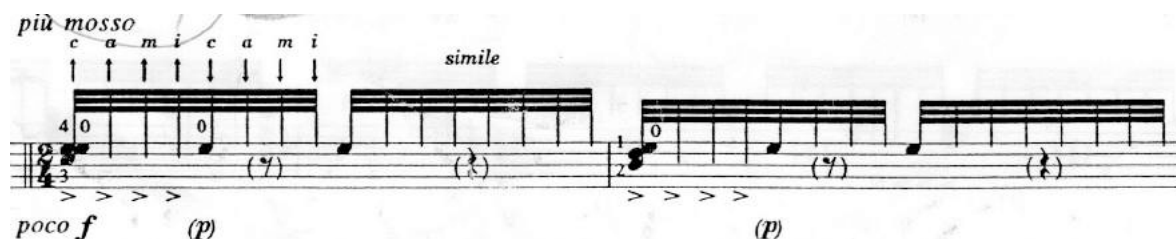
Tremolo rasgueado kombinuje vzestupné a sestupné *rasgueado* stejným prstokladem v rychlém tempu. Lze ho provádět jedním prstem, nejvíce se ale setkáváme s prstokladem *ami* nebo *cami*. *Tremolo rasgueado* najdeme ve čtvrté větě Kučerova *Diaria* (obr. 1).

Obr. 1



V Rakově *Balajce* nalezneme *tremolo rasgueado*, které při vzestupném pohybu hraje trojzvuk na strunách g–h–e¹ a sestupně jen prázdnou strunu e¹ (obr. 2). Palec tlumí strunu d, která se na *rasgueadu* nepodílí.

Obr. 2



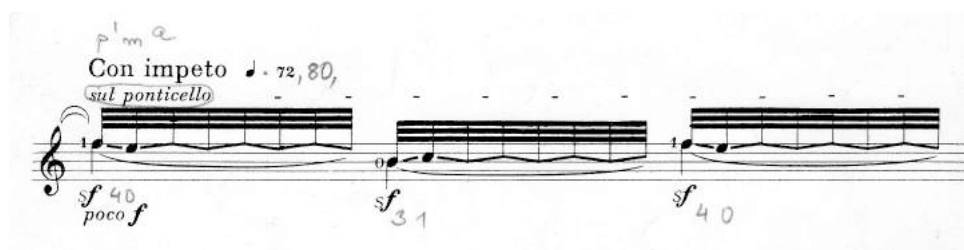
Tremolo rasgueado má dynamický rozsah *mezzoforte* až *forte fortissimo*.

4.1.10 Trylek na dvou strunách

Trylek je na kytare možné interpretovat dvěma způsoby. *Trylek na jedné struně* provádíme pomocí *kytarových legat*. První tón trylku zazní úhodem pravé ruky, další pak prsty levé ruky. *Trylek na dvou strunách* realizuje pravá ruka, levá ruka drží interval malé či velké sekundy. Nejčastější prstoklad pravé ruky je *pami* nebo *pima*.

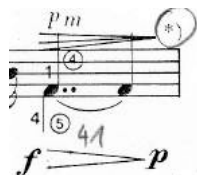
Trylky v druhé větě Kučerova *Diaria* lze realizovat na dvou strunách (obr. 1).

Obr. 1



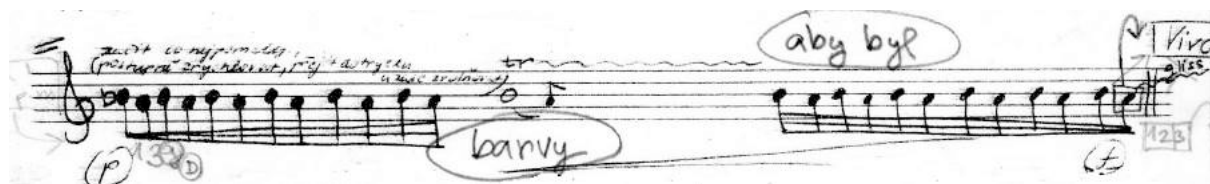
Eben v druhé variaci skladby *Tabulatura Nova* užívá *trylek na primě* (obr. 2). Lze ho interpretovat prstokladem Martina Myslivečka *pm*.

Obr. 2



Douša ve *Variační fantazii* uvádí *trylek na větší ploše* (obr. 3). K jeho interpretaci Douša poznamenává: „... začít co nejpomaleji, postupně zrychlovat, přejít do trylku a zase zvolňovat“. Agogické i dynamické vlny lze nejlépe provést trylkem na dvou strunách. Jeho výhodou je také možnost hry rejstříků *sul tasto* a *sul ponticello*.

Obr. 3



Poslední věta Kučerova *Diaria* uvádí trylek *sotto voce*. Lze ho realizovat na dvou strunách v kombinaci s *pizzicatem* levé ruky (obr. 4).

Obr. 4



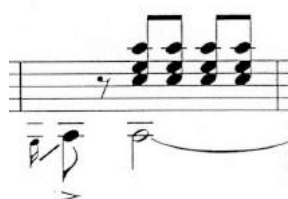
Trylek na dvou strunách umožňuje dynamiku v rozmezí *piano* až *forte*.

4.2 Techniky levé ruky

4.2.1 Glissando

Glissando se na kytáře realizuje levou rukou, která pod stálým tlakem provádí posun od počáteční noty k notě cílové. Vzestupné *glissando* svým pohybem zvyšuje napětí struny, což přispívá k artikulaci a dynamice. Příklad vzestupného *glissanda* najdeme v první větě *Danzas Víta Clara* (obr. 1).

Obr. 1



Podobně pracují s *glissandem* i Hába, Kučera, Douša a Bláha. *Glissando* na basových strunách zní silněji. Jeho příklad najdeme v poslední větě *Ebenovy Tabulatury Novy*. Eben zde kombinuje *glissanda* v kvintách s přirozenými flažolety (obr. 2).

Obr. 2

Musical notation for a glissando in the left hand. The score is for a piece titled "VII Coda" with a tempo of 72 and a dynamic of *p*. The notation includes a treble clef and a bass clef. The treble clef staff shows a sequence of chords with a glissando line connecting them. The bass clef staff shows the fingering for the left hand, with a glissando line indicating the movement of the fingers. The score includes the tempo marking "♩ = 72", the dynamic marking "p", and the instruction "Calmo (♩ = 80) g. sempre". The piece is marked "VII Coda".

Charakteristickým motivem kytarové tvorby Jarmila Burghausera je *glissando* v akordech. Jeho dílo *Sarabande et toccata* uvádí vzestupné *glissando* v akordech (obr. 3).

Obr. 3



Lze upozornit na fakt, že výsledný akord *glissanda* se ozve jen ve slabé dynamice. Ve stejné Burghauserově skladbě najdeme též zvukově méně výrazné sestupné *glissando v akordech* (obr. 4).

Obr. 4



Vzestupné i sestupné *glissando v akordech* nalezneme v Ebenově cyklu *Mare Nigrum*. V šesté větě Bláhových *Zoolekcí* najdeme *glissando v terciích*. *Glissando v akordech* se vyskytuje i u Kučery v *Diariu*.

Nejlépe zazní pravděpodobně *glissando* nastupující po krátkém přírazu, dokud tón zní ještě silně. Příklad jeho užití najdeme ve třetí větě Fischerových *Preludií* (obr. 5).

Obr. 5



V desáté větě *Zoolekcí* Ivo Bláha používá *glissando v akordech* spolu s nepřerušným *arpeggiem* pravé ruky. Je třeba dbát, aby pohyb obou rukou při *glissandu* byl přesně zkoordinovaný (obr. 6).

Obr. 6



Glissando na poloznělých tónech umožňuje mikrotonální posuny výšky tónu. Provádíme ho jen lehkým dotykem prstů levé ruky, aby nedošlo ke kontaktu struny s pražcem. Pro dosažení čisté intonace je vhodné dotýkat se struny špičkami nehtů levé ruky. Nejlépe zní poloznělé tóny právě ve vzestupném *glissandu*. Pravá ruka může provádět úhoz jednotlivých tónů prsty *im*, efektnější je ale *tremolo* či *tremolo rasgueado*.

Glissando na poloznělých tónech najdeme v osmé větě *Zoolekcí* Ivo Bláhy (obr. 7).

Obr. 7



Václav Kučera využívá techniku poloznělých tónů ve čtvrté větě *Diaria* pro expresivní hru nad nejvyššími pražci kytary (obr. 8). Pro jasnou artikulaci je vhodné dotýkat se struny nehty levé ruky. Pravá ruka hraje *tremolo* či *tremolo rasgueado*, s dynamickými vlnami ve *forte fortissimu*.

Obr. 8



Hybler ve třetí větě *Vůně vyhaslých stínů* realizuje *glissando* skleněnou trubičkou *bottleneck* (obr. 9). Takto získaný slide efekt umožňuje *glissanda*

v mikrotonálních intervalech. Pravá ruka se na tříhlasém *glissandu* podílí hrou *arpeggia*.

Obr. 9

Všechny výše uvedené příklady uvádí *glissando horizontální*. Natažením struny je ale také možné získat *glissando vertikální*.

Tón tvořený nylonovou strunou můžeme zvýšit o půltón až celý tón. Nejlepších výsledků dosáhneme ve třetině až polovině struny. Basové struny E–A–d natahujeme směrem nahoru, melodické struny g–h–e¹ naopak směrem dolů. Vyhneme se tak vytažení krajních strun mimo hmatník.

V Meislově *Hawaře* najdeme jak sestupné (obr. 10, takt 1), tak i vzestupné *vertikální glissando* (obr. 10, takt 4).

Obr. 10

Sestupné *glissando* provádíme natažením struny ještě před zazněním tónu. Pro tyto účely je vhodné před efekt vypsát pauzu. Po úhozu nataženou strunu uvolníme. Tón tak klesne do původní výšky. *Glissando natažením struny* najdeme i ve čtvrté a páté větě Kučerova *Diaria* a ve druhé větě *Vůně vyhaslých stínů* Martina Hyblera.

Glissando zní na kytáře nejlépe v dynamice *piano* až *mezzoforte*. Pokud ale probíhá bez podpory pravé ruky, rychlým *decrescendem* se vytrácí. *Glissando na poloznělých tónech* lze realizovat v dynamice *pianissimo* až *piano*.

4.2.2 Kytarové legato

Kytarové legato je jednou ze základních kytarových technik. Je tvořeno skupinkou dvou i více tónů. První tón zazní úhozem pravé ruky, druhý úhozem ruky levé. *Kytarové legato* je realizací hudebního *legato*. Tradičně se proto značí obloučkem. V moderní kytarové literatuře se ale začíná prosazovat i jiný zápis: „Teprve v poslední době se zavádí pro vyjádření kytarového legato tečkovaný oblouček, čímž se zřetelně odlišuje od hudebního legato.“⁶⁴

Příklad moderního zápisu *kytarových legat* najdeme v *Quatre Images du Japon* Jany Obrovské (obr. 1).

Obr. 1

2. Hommage à Hokusai



Ve *Variační fantazii* Eduarda Douši se nachází příklad stupnicových běhů hraných *kytarovými legaty* (obr. 2).

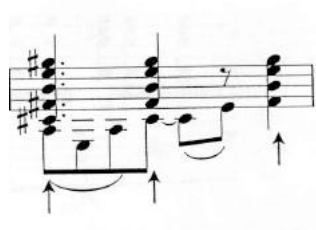
Obr. 2



Ve čtvrté větě cyklu *Danzas* Víta Clara najdeme imitaci basové kytary realizovanou *kytarovými legaty* v basu. Pravá ruka bas doprovází vzestupným *rasgueadem* prstu *i* (obr. 3).

⁶⁴ JIRMAL, J. *Základy kytarové techniky*, s. 8.

Obr. 3



Štěpán Rak ve skladbě *Song for David* doprovází basovou melodii kytarovými *legaty* v *pianissimu* (obr. 4).

Obr. 4



Štěpán Urban v první větě *Impromptus* užívá vzestupná kytarová *legata* v rozsahu a velké tercie a kvarty (obr. 5). Náraz struny na pražce vytváří spolu s tónem i perkusivní efekt.

Obr. 5



Kytarová *legata* je vhodné používat ve slabší dynamice *piano* až *mezzoforte*.

4.2.3 Mikrotonalita

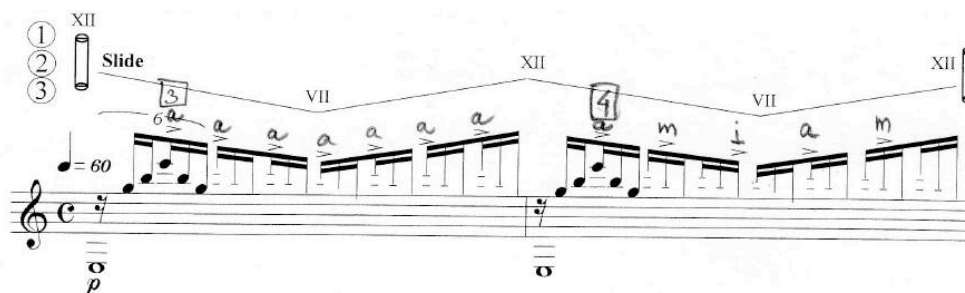
Mikrotonalitu lze na kytáře realizovat více způsoby. V osmé větě *Zoolekcí* Ivo Bláhy najdeme *glissando na položných tónech*. Jelikož se při této technice struna nedotkne pražců, Bláha dosahuje plynulého *glissanda* na houslový způsob (obr. 1).

Obr. 1



Hybler ve třetí větě *Vůně vyhaslých stínů* podobného efektu dosahuje skleněnou trubičkou *bottleneck* (obr. 2). Ta je nasazena na malíček levé ruky. Při dotyku skla se strunou dochází k efektu slide. Výše tónu není určena pražci, lze tedy realizovat mikrotonální pohyb.

Obr. 2



Čtvrttónová kytara Aloise Háby dělí každý pražec na dva díly. Hra ve vyšších polohách je z důvodu zúžených pražců značně obtížná (obr. 3).

Obr. 3



Mikrotonalitu lze také realizovat čtvrttónovou *scordaturou*. Příkladem takové kompozice je *Trom itháratun* Tomáše Svobody.

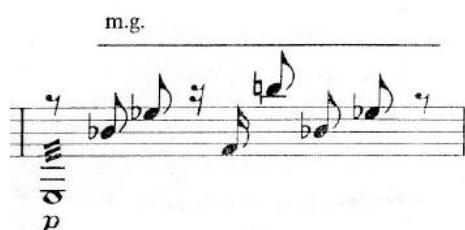
Dynamika se u mikrotonality řídí použitou technikou pravé ruky. U Háby se v jeho skladbách pro čtvrttónovou kytaru setkáme s dynamikou *mezzopiano* až *forte fortissimo*.

4.2.4 Úderné kytarové legato

Úderné kytarové legato realizujeme pouze levou rukou. Od kytarového legata se liší tím, že vytváří jen jeden tón, bez spoluúčasti pravé ruky.

Příklad úderného kytarového legata najdeme ve druhé větě cyklu *Quatre Images du Japon* Jany Obrovské (obr. 1). Pravá ruka provádí tremolo na E struně, které doprovází melodii tvořenou levou rukou sólo. Obrovská úderné kytarové legato zapisuje pokynem *main gauche (m.g.)*.

Obr. 1



Matoušek v první větě *Hexachordonu* využívá úderná kytarová legata v basu (obr. 2). Techniku označuje termínem *příklep levou rukou*.

Obr. 2



Meisl v šesté variaci *Hawary* úderným kytarovým legatem realizuje dva tóny na jedné struně (obr. 3). Tón B zazní mezi šestým pražcem E struny a kobyolkou, tón e na stejné struně mezi nultým a šestým pražcem. Pro srovnání intenzity obou tónů lze doporučit tlumit strunu *pizzicatem*, aby tón v pravé části struny nad rezonančním otvorem nebyl silnější.

4.2.5 Vibrato

Vibrato provádíme jemným zvýšením a snížením výšky tónu. Tradičně je *vibrato* využíváno jako melodická ozdoba. Kromě toho lze ale na kytáře *vibrato* použít k prodloužení délky tónu. *Vibrato* značíme pokynem *vib.* nebo vlnovkou nad notou.

Ve druhé větě Semerákovy *Suity Giocosy* najdeme plochu akordů v půlových notách (obr. 1). Jelikož tón kytary poměrně rychle zaniká, je vhodné noty prodloužit *vibratem*. Po zaznění akordu lze ztlumit všechny hlasy kromě sopránu, na kterém provedeme *vibrato* horizontálním pohybem levé ruky vycházejícím ze zápěstí. Tím zároveň akcentujeme melodickou linku. Harmonie akordu v myslí posluchače zní dál – díky imaginárním tónům.

Obr. 1



Další možností, jak provést *vibrato*, je vertikální natažení struny. Setkáme se s ním převážně v soudobé hudbě. Nejlépe zní ve třetině až polovině struny. Je třeba se vyhnout vytažení krajních strun mimo hmatník. První a někdy i druhou či třetí strunu natahujeme směrem k basům, ostatní struny opačně. V první větě Hábovy *Sonáty pro kytaru* lze *vibrato natažením struny* použít v taktech 83 a 85, vždy na poslední šestnáctinové notě (obr. 2).

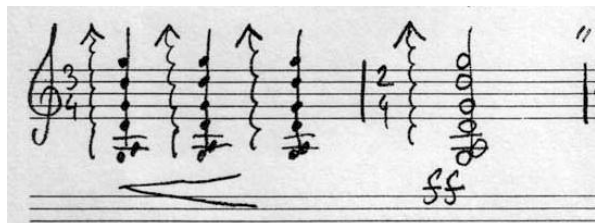
Obr. 2



V introdukcí Rakovy *Vůně lípy* můžeme nalézt *akordické vibrato* zakrytím rezonančního otvoru (obr. 3). Provádíme ho dlaní pravé ruky po zaznění akordu.

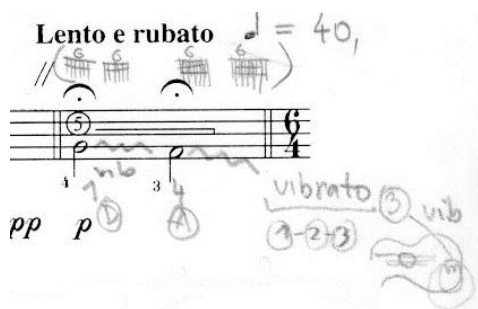
Poté ruka otvor zase odkryje, což způsobí změnu ve výšce tónu a jeho lehké prodloužení.

Obr. 3



V Rakově skladbě *Song for David* se vyskytuje *vibrato* dotykem rezonanční desky (obr. 4). *Vibrato* realizujeme po zaznění tónu dotykem nad kobyolkou.

Obr. 4



Vibrato je na kytáře možné použít v dynamickém rozpětí *piano* až *forte*.

4.2.6 Změněná poloha levé ruky

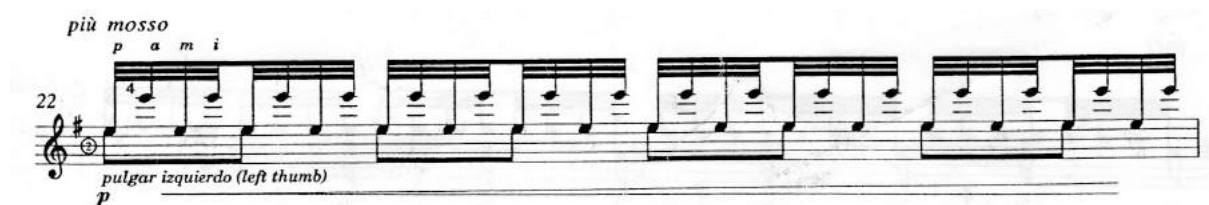
Mexicanos, první věta cyklu *Danzas* Víta Clara, končí akordem ve změněné poloze levé ruky. Clar změnu označuje pokynem *sinistra a rovescio, con polso insú*. Barré na šesté až druhé struně je vhodné realizovat prvním prstem, se zápěstím nad hmatníkem (obr. 1).

Obr. 1



Štěpán Rak v *Balalajce* zapojuje do hry i palec levé ruky (obr. 2). Tato technika inspirovaná violoncellem umožňuje realizovat oktávu na strunách h–e¹. Rak hru palcem značí pokynem *pulgar izquierdo (left thumb)*.

Obr. 2



Změněná poloha levé ruky nemá přímý vliv na dynamiku, která závisí na technice pravé ruky.

4.3 Perkusivní techniky

4.3.1 Poklepy

Pomocí poklepů na vhodně zvolená místa lze kytaru využít i jako bicí nástroj. Nejčastěji se poklepy provádí na kobylce nebo lehce nad kobylkou, kde získáme plný perkusivní zvuk. Poklep lze provádět klouby prstů i měkkou částí ruky, což se projeví na barvě zvuku.

V páté větě Kučerova *Diaria* najdeme poklepy *quasi palpito di cuore*, imitující tlukot lidského srdce. Poklepy jsou notovány na samostatné lince *legno*. Lze je interpretovat úhozem prvního článku palce nad kobylkou.

Obr. 1



The image shows a musical score for guitar. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a tempo marking of 'Lugubre' and a quarter note equal to 48 beats. The bottom staff is labeled 'Legno' and is also in 4/4 time. The score includes dynamic markings such as 'mp', 'pp sotto voce', and 'p quasi palpito di cuore'. There are also performance instructions like 'vibr.' and 'sim'. A handwritten note '5' is visible above the top staff.

Ve čtvrté větě *Diaria* najdeme poklepy v rychlejším tempu (obr. 2). Evokují víření válečného bubnu. Kvůli dosažení vyrovnaného a plného zvuku lze poklepy realizovat úhozem palců pravé a levé ruky na kobylce.

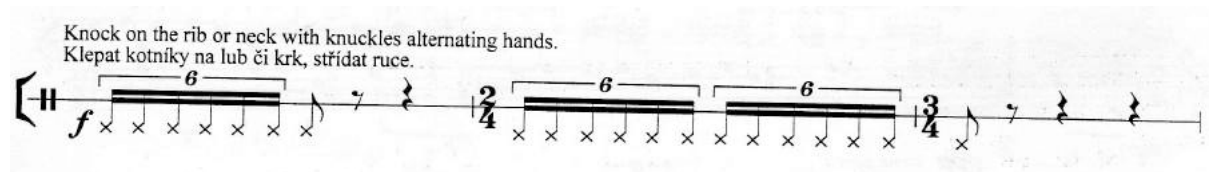
Obr. 2



The image shows a musical score for guitar. The top staff is in treble clef, 2/4 time, with a tempo marking of 'Con brio' and a quarter note equal to 132 beats. The bottom staff is labeled 'Legno' and is also in 2/4 time. The score includes dynamic markings such as 'pregnante' and 'ff marc.'. There are also performance instructions like 'obě ruce'. A handwritten note 'p. r.' is visible in the bottom left corner.

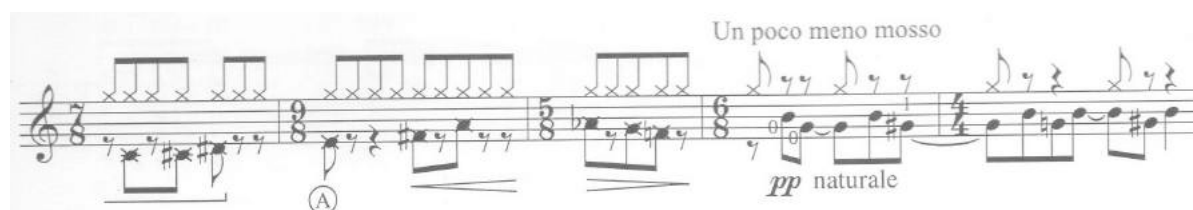
V osmé větě Bláhových *Zoolekcí* poklepy imitují klepání datlů (obr. 3). To lze realizovat střídavým úhozem prvních kloubů prstů *im* nad kobyolkou.

Obr. 3



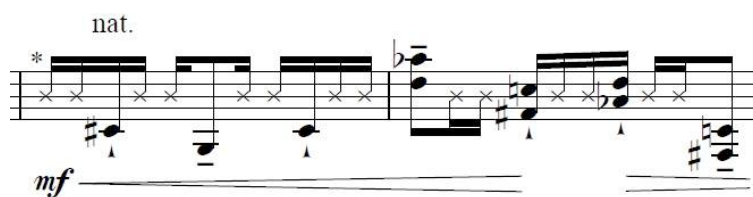
Poklepy na rezonanční desku lze využít k doprovodu současně hrané melodie. Takové místo najdeme ve třetí větě Feldovy *Sonáty pro kytaru* (obr. 4). Tóny se škrtnutou hlavičkou hrajeme *úderným kytarovým legatem*. Návrat do přirozeného rejstříku značí pokyn *naturale*.

Obr. 4



Poklepy v komplementárním rytmu s melodií najdeme ve třetí variaci Meislovy *Hawary* (obr. 5). Palec provádí poklepy na rezonanční desce u lubů, melodii realizujeme prsty *im*.

Obr. 5



Ve třetí větě Ebenova *Mare Nigrum* najdeme poklepy různých výšek (obr. 6). Vyšší poklep lze provést druhým kloubem prvního prstu levé ruky na zadní straně hmatníku, nižší poklep prvním kloubem palce pravé ruky u kobylinky.

Obr. 6



Ve čtvrté větě cyklu *Danzas* se vyskytují poklepy palcem, které Clar značí *golpe* (obr. 7). Výšku poklepu lze ovlivnit úhodem palce na různých částech rezonanční desky.

Obr. 7



Ve čtvrté větě Clarových *Danzas* také můžeme nalézt poklep palcem do strun (obr. 8). Je to technika typická pro latinoamerický folklór. Clar ji notuje minimou s křížem uprostřed.

Obr. 8



Poklepy lze provádět v dynamice *mezzoforte* až *forte fortissimo*.

4.3.2 Škrabání po opředení strun

V sedmé variaci Meislovy *Hawary* najdeme techniku škrabání nehtem po opředěných strunách (obr. 9). Výsledný zvuk připomíná bicí nástroj *güiro*.

Obr. 9

Adagio, poco rubato ♩ = 60
85 sul tasto *cantabile dolce*

pp *pp*

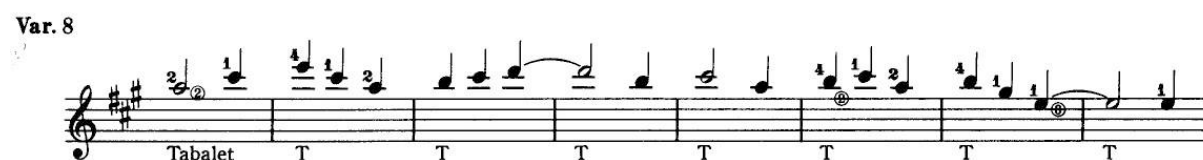
Při škrabání po opředěných strunách dochází k poškození nehtu. Lze ho realizovat částí nehtu, která se nepodílí na tvoření tónu. Vhodná je pravá strana nehtu palce, nebo nehet malíčku. Podobného efektu lze dosáhnout také přitlačením měkké části palce na basovou strunu.

Škrabání po opředění strun lze provádět jen ve slabších dynamikách, *piano* až *mezzoforte*.

4.3.3 Tabalet

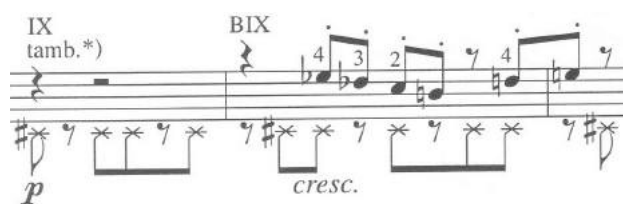
Tabalet je perkusivní technika, imitující chřestivý zvuk bubínku. Objevuje se už ve skladbách Francesco Tarregy. Například Tarregova *Gran Jota* obsahuje *tabalet* v osmé variaci⁶⁵ (obr. 1). Tarrega *tabalet* notuje písmenem T. Provádíme jej překřížením dvou strun prsty levé ruky. Vytváří chřestivý zvuk bez pevné tónové výšky. Nejlepší kvality tónu dosáhneme zhruba v polovině struny, mezi sedmým až desátým pražcem.

Obr. 1



Feld *tabalet* zapisuje notou se škrtnutou hlavičkou a zkratkou *tamb.* (obr. 2). Struny je třeba překřížit v deváté poloze na tónu cis, jak uvádí slovní pokyn pod osnovou. První prst levé ruky drží překřížené struny, zbylé tři prsty provádí jednoduchou melodii v menším tónovém rozsahu.

Obr. 2



Jan Meisl užívá *tabalet* v osmé variaci skladby *Hawara* (obr. 3).

⁶⁵ TARREGA, Francisco. *Gesammelte Werke für Gitarre* [partitura]. München: Karthause Verlag, 1981.

Obr. 3

97 quasi tamburo *guerresco*

sfz *sf* *sf* *sfz*

Meisl efekt zapisuje notovými hlavičkami ve tvaru šipky. *Tabalet* realizuje na strunách E–A v deváté poloze, stejně jako Feld.

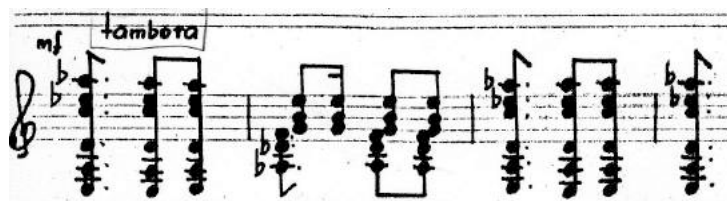
Tabalet lze použít v dynamice *mezzoforte* až *forte*.

4.3.4 Tambora

Tamboru realizujeme úderý na struny těsně u kobylinky. Úder rozezní struny, což umožňuje akordickou hru. *Tamboru* lze provádět palcem, v rychlejším tempu i střídáním prstů. Palec může provádět úhoz nehtem nebo měkkou částí. Hra nehtem umožní barevné odlišení sopránu od ostatních hlasů akordu. Měkká část palce tvoří homogenní akordické pásmo.

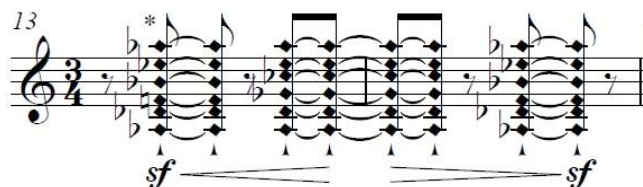
Tamboru nalezneme v devatenácté variaci *Toccaty* z cyklu *Mare Nigrum* Petra Ebena (obr. 1).

Obr. 1



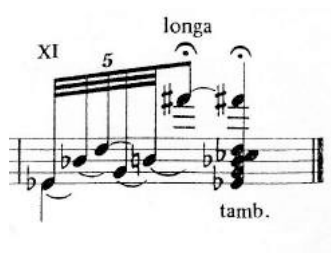
Hawara Jana Meisla uvádí plochy hrané *tamborou* v první variaci (obr. 2).

Obr. 2



Meisl *tamboru* zapisuje kosočtvercovými hlavičkami not, provedení dále upřesňuje pokynem pod osnovou. Jana Obrovská užívá *tamboru* na konci druhé věty *Quatre Images du Japon* (obr. 3). Zapisuje ji běžnými notami a zkratkou *tamb.*

Obr. 3



Vlastislav Matoušek používá *tamboru* v páté větě *Hexachordonu*. Je vhodné ji realizovat perkusivním úhozem palce na strunách E–A–d ve dvanácté poloze. Tam se kromě tónu zároveň rozezní i oktávový flažolet (obr. 4).

Obr. 4

Tempo possibile
palcem přes tři struny (v poloze XII.) |
hit three strings with the thumb (at the XII. position)

5 x

opakovat | repeat

sim.

příklep levou rukou |
tap with left hand

Tambora se nejlépe uplatní ve slabší dynamice, její rozsah je od *pianissima* do *mezzoforte*.

4.4 Tabulka výsledků analýzy

Techniky pravé ruky	Dynamika	Zápis
<i>Bartók pizzicato</i>	<i>Forte – forte fortissimo</i>	kruh vespod protnutý vertikální čarou
Flažolety	<i>Pianissimo – mezzoforte</i>	kosočtvercová hlavička noty, píšeme reálně znějící zvuk
<i>Graneado</i>	<i>Mezzoforte – forte</i>	vypsání do not nebo slovní pokyn
<i>Pizzicato</i>	<i>Piano – forte</i>	slovní pokyn <i>pizz.</i>
<i>Rasgueado</i>	<i>Mezzoforte – forte fortissimo</i>	akord v notách spolu s šipkou ve směru pohybu
Rejstříky	<i>piano pianissimo – mezzoforte</i>	slovní pokyn <i>sul tasto, sul ponticello</i>
<i>Tremolo</i>	<i>Piano – mezzoforte</i>	ve většině případů vypsání do not
<i>Tremolo na dvou strunách</i>	<i>Piano – mezzoforte</i>	vypsání do not
<i>Tremolo rasgueado</i>	<i>Mezzoforte – forte fortissimo</i>	akord s přeškrtnutým trámcem jako u houslového <i>tremola</i>
<i>Trylek na dvou strunách</i>	<i>piano – forte</i>	slovní pokyn
Techniky levé ruky		
<i>Glissando</i>	<i>Piano – mezzoforte</i>	šikmá linie s případným slovním pokynem
<i>Kytarové legato</i>	<i>Piano – mezzoforte</i>	oblouček nad notami, nově tečkovaný oblouček
Mikrotonalita	Dle použité techniky pravé ruky	Háček mikrotonální zápis nebo <i>glissando</i>
<i>Úderné kytarové legato</i>	<i>piano pianissimo – mezzoforte</i>	slovní pokyn spolu s akcentem u noty
<i>Vibrato</i>	<i>Piano – forte</i>	slovní pokyn <i>vib.</i> nebo vlnovka
Změněná poloha levé ruky	Dle použité techniky pravé ruky	slovní pokyn
Perkusivní techniky		
Poklepy	<i>Mezzoforte – forte fortissimo</i>	škrtnutá notová hlavička a slovní pokyn
Škrabání po opředení strun	<i>Piano – mezzoforte</i>	šikmo škrtnutá notová hlavička a slovní pokyn
<i>Tabalet</i>	<i>Mezzoforte – forte</i>	slovní pokyn spolu s dvojitě škrtnutou notovou hlavičkou
<i>Tambora</i>	<i>Pianissimo – mezzoforte</i>	Slovní pokyn <i>tamb.</i>

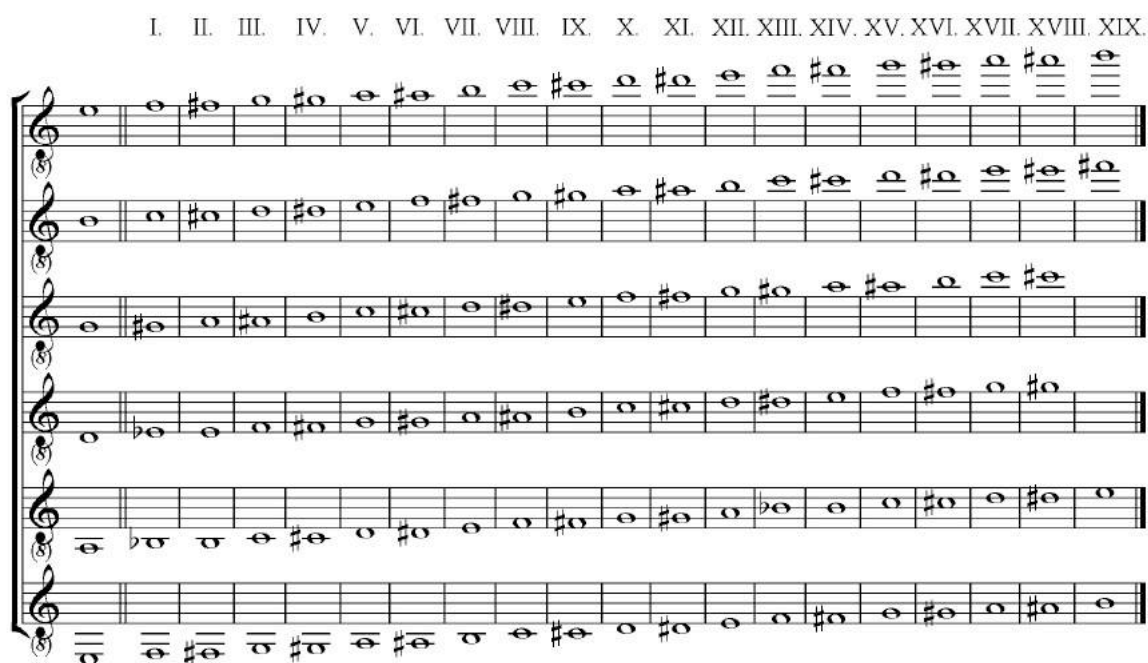
5. Instrumentace

5.1 Levá ruka

5.1.1 Rozpětí levé ruky

Kapitola 2.3 se zabývala základním postavením levé ruky. Nyní je vhodné podrobněji vysvětlit možnosti prstů levé ruky. K tomu nám poslouží tabulka tónů dosažitelných na klasické kytáře standardní konstrukce (obr. 1).

Obr. 1



Rozsah kytary je E až h². Při hře jednohlasu se v něm lze pohybovat bez omezení. U vícehlasu je ale třeba vzít na zřetel, že na jedné struně může znít jen jeden tón. Zazní-li tedy v basu nejhlubší struna E, nejbližší vyšší tón je A na páté struně. Ve druhé větě Hábovy *Sonáty pro kytaru, op. 52* ale najdeme na E struně tóny E a G současně (obr. 2). Zde je vhodné hrát akord rozloženě, nebo notu E přírazem.

Obr. 2



Hrajeme-li na devatenáctém pražci první struny tón h^2 , nejbližší nižší tón je fis^2 na stejném pražci druhé struny. Ve třetí větě Hábovy *Sonáty pro kytaru* má v taktu 129 zaznít akord e–g–h (obr. 3). Není to ale bohužel možné, tón g^2 by byl na dvacátém pražci druhé struny a tón e^2 dokonce na dvacátém prvním pražci třetí struny. Akord je tedy třeba zredukovat na čistou kvintu.

Obr. 3



Dalším instrumentačním omezením je fakt, že kytara neumožňuje hru *clusterů*. Tříhlas tvořený dvěma sekundami lze realizovat jen s využitím prázdných strun. Důvodem je rozpětí prstů levé ruky. V případě malé sekundy jde o rozpětí pěti pražců, s výjimkou čtyř na strunách g–h. Po malé sekundě musí být další hlas o kvartu (o velkou tercii v případě strun g–h) výš. Hrajeme ho stejným prstem jako vyšší tón sekundy, a to technikou *barré*.

5.1.2 Tříhlasé a čtyřhlasé akordy

Pro skladatele instrumentující pro kytaru bez praktické znalosti nástroje mohou být vítanou pomocí následující tabulky akordů. První příklad uvádí možné tříhlasy na strunách g–h–e¹ (obr. 1). Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o velkou tercii.

Obr. 1



Druhý příklad uvádí možný tříhlas na strunách d–g–h (obr. 2). Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o velkou tercii.

Obr. 2



Třetí příklad uvádí možný tříhlas na strunách A–d–g (obr. 3). Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o velkou tercii.

Možný tříhlas na strunách E–A–d dosáhneme transpozicí příkladu o velkou septimu sestupně až po malou sekundu vzestupně.

Obr. 3



Příklad paralelně vedeného tříhlasu ve vrchních hlasech s prodlevou v basu najdeme ve druhé větě Kučerova *Diaria* (obr. 4).

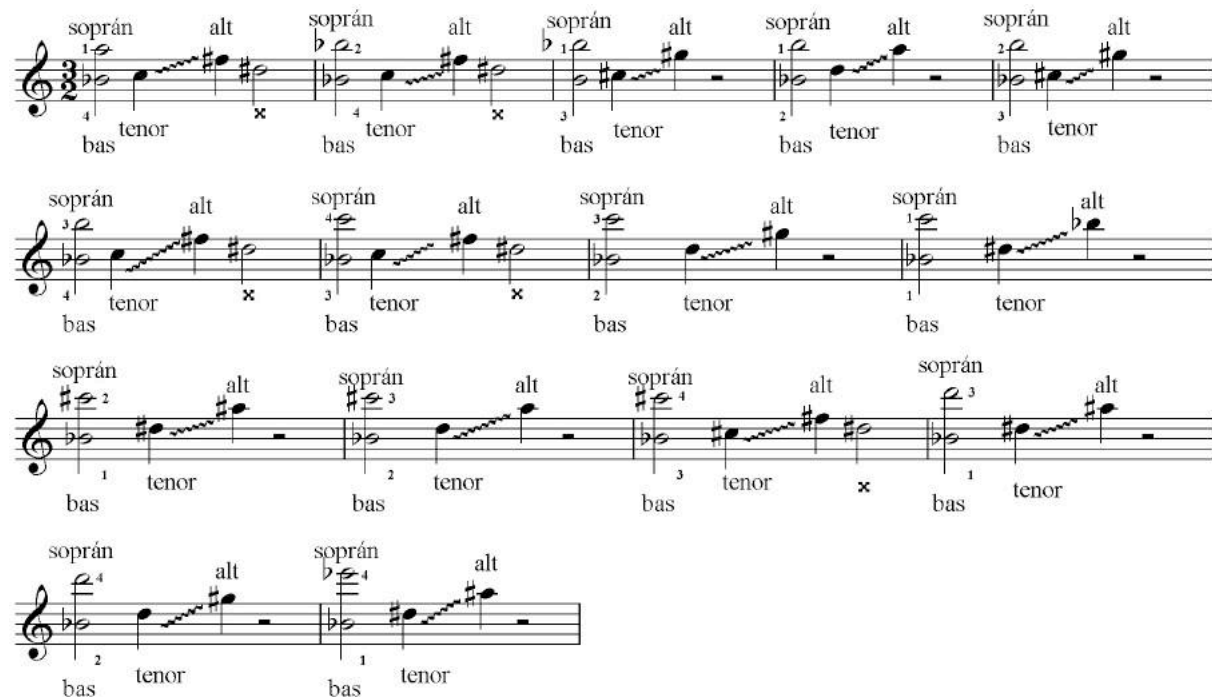
Obr. 4



Čtyřhlas lze realizovat ve výrazně vyšším počtu kombinací než tříhlas. Z toho důvodu jsou následující příklady vypracovány odlišně. Každý příklad uvádí různé možné kombinace vnitřních hlasů při stále stejném basu a sopránu. Příklady nevyužívají prázdných strun. Pro vnitřní hlasy platí pravidlo, že tenor a alt musí znít každý na jiné struně. Vlnovka značí možný rozsah vnitřních hlasů. Křížek značí tóny, které nelze realizovat pro přílišné rozpětí prstů.

Pátý příklad uvádí možný čtyřhlas na strunách d–g–h–e¹ (obr. 5). Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o velkou sekundu.

Obr. 5



Šestý příklad uvádí možný čtyřhlas na strunách E-A-d-g (obr. 6). Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o malou sekundu.

Obr. 6

Sedmý příklad uvádí možný čtyřhlas na strunách E-A-d-g-h-e¹ (obr. 7). Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o malou sekundu.

Obr. 7

Osmý příklad uvádí možný čtyřhlas na strunách E-A-d-g-h (obr. 8). Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o malou sekundu.

Obr. 8

Four systems of musical notation for four voices (soprán, alt, tenor, bas) in 3/4 time. Each system contains four measures. The notes are E, A, D, G, H. The first system shows the original chord with fingerings 4, 2, 3, 1. The second system shows a transposition with fingerings 3, 4, 2, 3. The third system shows a transposition with fingerings 2, 3, 4, 1. The fourth system shows a transposition with fingerings 4, 2, 1, 4.

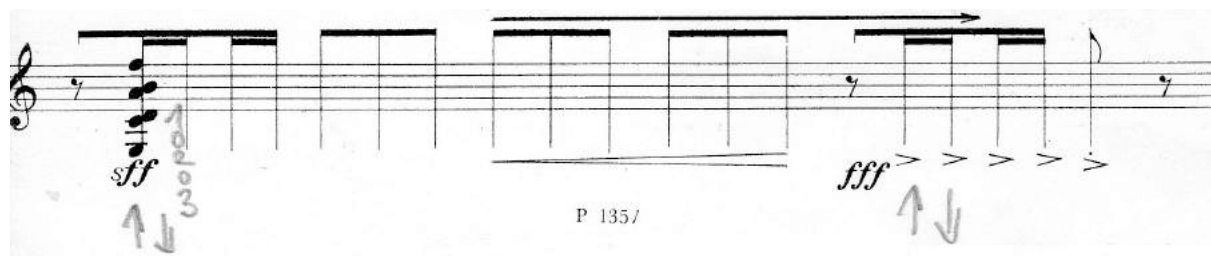
Devátý příklad uvádí možný čtyřhlas na strunách A-d-g-h-e¹ (obr. 9). Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o malou sekundu.

Obr. 9

Four systems of musical notation for four voices (soprán, alt, tenor, bas) in 3/4 time. Each system contains four measures. The notes are A, D, G, H, E. The first system shows the original chord with fingerings 4, 2, 3, 1. The second system shows a transposition with fingerings 3, 4, 2, 3. The third system shows a transposition with fingerings 2, 3, 4, 1. The fourth system shows a transposition with fingerings 4, 2, 1, 4.

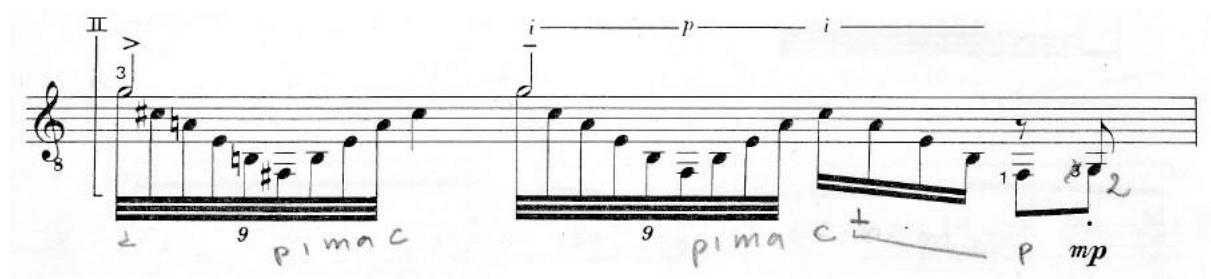
Pětihlasé a šestihlasé akordy lze realizovat dvěma způsoby: prázdnými strunami nebo technikou *barré*. Příklad realizace šestihlasého akordu s využitím prázdných strun najdeme ve třetí větě Kučerova *Diaria* (obr. 10).

Obr. 10



Příklad šestihlasu využívajícího techniku *barré* najdeme v páté variaci Ebenovy *Tabulatury Novy* (obr. 11).

Obr. 11



5.1.3 Prstoklad

Prstoklad je pro kytarovou interpretaci velmi důležitý. Mimořádnou pozornost mu věnoval zejména Jiří Jirmal: „Kytarové prstoklady pro pravou i levou ruku ovlivňují zcela zásadně technickou i uměleckou stránku hry.“⁶⁶

Jeden tón lze na kytáře většinou hrát na více různých strunách: „Psané e¹ není jen prázdná struna, ale též tón na struně h na pátém pražci či na struně g na devátém pražci. Tentýž tón tak lze pojmout trojím způsobem, z nichž každý má svou nezaměnitelnou kvalitu.“⁶⁷

Při hře akordů určují prstoklad zejména krajní tóny souzvuku. Komplikovanější souzvučky lze často realizovat jen jediným možným prstokladem. Obsahuje-li akord tón realizovaný prázdnou strunou, náročnost prstokladu se snižuje. Aby bylo možné hrát tón na prázdné struně, nejbližší vyšší tón musí být minimálně o kvartu (na struně g velkou tercií) výš. V případě transpozic či sekvencí je vhodné volit takový prstoklad, aby mezi modelem a transpozicí docházelo k žádným nebo jen minimálním změnám.

Při tvorbě prstokladu je třeba vzít v úvahu i výsledné tempo. V pomalém tempu se snažíme o co nejkvalitnější tón. Kantilénu na jedné struně často realizujeme úhozem stejného prstu pravé ruky. V rychlejším tempu je naopak vhodné prsty pravé ruky střídat a vyhýbat se skokům v levé ruce. Prstoklad má vliv i na frázování melodie. Přirozené akcenty, například po výměně polohy či skoku palce pravé ruky, lze využít ve prospěch hudebního sdělení.

Kytara je nástroj vhodný ke hře paralelismů. Známým příkladem této techniky jsou skladby Heitora Villa-Lobose. Prstoklad vyjadřuje hudebně estetický vkus interpreta i filozofický pohled na skladbu. Vladimír Mikulka cvičí náročné pasáže ve dvou až třech různých prstokladech, pro koncertní provedení poté zvolí ten nejvhodnější.

⁶⁶ JIRMAL, J. *Základy kytarové techniky*, s. 7.

⁶⁷ SOMMER, L. „Instrumentační problematika harfy a kytary“, s. 402.

5.2 Pravá ruka

5.2.1 Střídavý úhoz

Pravá ruka úhozem svých prstů vytváří tón. Její úloha je tedy v kytarové technice nezastupitelná. Úhozy *tirando* a *apoyando* byly prezentovány ve druhé kapitole. Specifickým rysem techniky pravé ruky je nutnost střídání prstů při hře v rychlejším tempu. Opakovaný úhoz jedním prstem je za určitých okolností možný, jak uvádí Jiří Jirmal: „K docílení shodné barvy tónu hrajeme někdy melodii pouze jedním určitým prstem pravé ruky, a pokud je to možné, nestřídáme struny.“⁶⁸.

Užíváme ho ale jen v pomalých tempech. Prst *i*, nejsilnější z prstů *ima*, může interpretovat dle individuálních možností kratší šestnáctinové plochy jen do tempa ♩ = 92. Palcem pravé ruky lze realizovat dvě šestnáctiny i v rychlém tempu ♩ = 160. Delší plochy hrané palcem by neměly překračovat tempo ♩ = 100. Vyšší tempa lze interpretovat jen střídáním prstů nebo užitím *kytarového legata*. Prstoklad *im* umožňuje realizaci šestnáctinových běhů v tempu ♩ = 132 i více. Další netradiční možností interpretace pasáží v rychlém tempu je užití *tremola* jednoho prstu. Štěpán Rak používá pro tyto účely palec levé ruky, kdy nehet rozeznívá strunu oběma směry.

⁶⁸ JIRMAL, J. *Základy kytarové techniky*, s. 9.

Toccatu, třetí věta Ebenova *Mare Nigrum*, nejdříve uvádí variace v jednohlasu realizované střídáním prstů pravé ruky. V taktu 44 se ale objevuje repetovaný tón v basu hraný palcem (obr. 4). Opakovaný úhoz palcem má ale své tempové omezení, což se projeví na výsledném tempu *Toccaty*.

Obr. 4

39

44

p i m a m i p p i m a m

pim p pim pim p pim p pim p p pim p pim p pim p p

Sarabande et toccata Jarmila Burghausera obsahuje v taktu 25 dobře instrumentovanou stupnicovou pasáž (obr. 5). Tempo toccaty ale ovlivní motiv v taktu 64, ve kterém dochází k třikrát opakovanému úhozu *ma*.

Obr. 5

25

64

i m i m i m i m i m i m i m

pma i ma ma pma i ma ma ma i ma ma pma i ma ma pma i ma ma pma i ma ma ma i ma ma

5.2.3 Příklady vhodné instrumentace

5.2.3.1 Akordické rozklady

Rozklady na kytaru nejčastěji realizujeme prstokladovými vzorci pravé ruky. Harmonické i melodické změny provádí levá ruka, rozklad v pravé ruce zůstává i na delší ploše beze změny.

Část A první věty Semerákovy *Suity Giocosy* uvádí akordické rozklady prstokladem *pimi* (obr. 1). Jde o základní techniku pravé ruky, kterou lze snadno interpretovat i v rychlém tempu.

Obr. 1

7

p i m i sim.

Ve druhé větě *Zoolekcí* Bláha realizuje vzestupný akordický rozklad prstokladem *pima*, který kombinuje se sestupným *pi* (obr. 2). Jde o velmi efektní, a přitom technicky snadné místo.

Obr. 2

13

p i m a p i m a p i m a p i p i p i sim.

4

Ve střední části třetí věty Feldovy *Sonáty pro kytaru* se objevují rozklady v sextolách (obr. 3). Jak vidíme na spodní osnově, prstoklad pravé ruky zůstává v průběhu této sekvence stále *pimami*. Rozklady v sextolách patří mezi základní techniky pravé ruky.

Obr. 3

The image shows a musical score for guitar. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and contains six measures of sextol chords, each marked with a '6' above the notes. The bottom staff is in bass clef and contains six measures of a constant bass line. Below the bass staff, the fingering 'p i m a m i sim.' is written, indicating that the right hand fingering remains constant throughout the sequence.

V páté větě Fischerových *Preludií* najdeme akordické rozklady realizované prstokladem *pima* (obr. 4).

Obr. 4

The image shows a musical score for guitar titled 'Allegro (presto possibile)'. It consists of two systems of music. The first system has two staves (treble and bass clef) and contains eight measures of chordal sextol patterns. The second system also has two staves and contains eight measures. The fingering 'p i m a p' is indicated below the bass staff of the second system. The score includes various rhythmic values and accidentals.

Šestá věta Hyblerovy *Vůně vyhaslých stínů* pracuje s *tremolem pami* (obr. 5).

Obr. 5

The image shows a musical score for guitar. The top staff is in treble clef, 5/4 time, and contains six measures of tremolo patterns, each marked with a '2' above the notes. The bottom staff is in bass clef and contains six measures of a constant bass line. Below the bass staff, the fingering 'p a m i sim.' is written, indicating that the right hand fingering remains constant throughout the sequence.

5.2.3.2 Pasáže

Jednohlasé pasáže v rychlém tempu patří k největším technickým problémům hry na kytaru. Na tento fakt upozorňuje Lukáš Sommer: „Hra jednohlasu je patrně nejpodceňovanějším problémem kytarové literatury. Instrumentátoři se často domnívají, že redukováním hudebního pásma na jednohlas je automaticky docílena jednoduchost provedení.“⁷¹ Hra stupnicových běhů se provádí střídáním dvou prstů, nejčastěji *im*, *ia* nebo *pi*. Moderní technika pracuje i s kombinacemi tří prstů. Skladatelé si jsou většinou vědomi technické náročnosti rychlých pasáží, uvádí je proto na kratších plochách: „Mnoho studentů si neuvědomuje, že většina rychlých stupnicových pasáží v repertoáru je jen jeden nebo dva takty dlouhá“.⁷² Pro kontrolu úhozu i v rychlém tempu je vhodné, aby pasáž začínala zvoleným vůdčím prstem pravé ruky: „Vůdčí prst je obvykle ten nejsilnější ze dvou prstů provádějících střídavý úhoz. Pomáhá ulehčit komplikace spojené se střídáním prstů v rychlejším tempu. Jak zrychlujeme, nelze již myslet *i-m-i-m-i-m-i-m*. Je-li tedy vůdčí prst *i*, vnímáme pouze *i-i-i-i-i-i-i-i*, prst *m* pak jen následuje.“⁷³

Při hře stupnicových pasáží je nejvhodnější zachovávat přirozené postavení prstů, kdy *m* je na vyšší a *i* na nižší struně. Ke křížení prstů dochází, pokud je tomu naopak. Křížení prstů lze zabránit vložením *kytarového legata*. Vladimír Mikulka sestupné stupnicové běhy začíná vždy prstem *m* na vyšší struně.

Pasáž ve druhé větě Kučerova *Diaria* je možné zahájit prstokladem *im*. Následné *accelerando* lze realizovat prsty *ima* (obr. 1).

⁷¹ SOMMER, L. „Instrumentační problematika harfy a kytary“, s. 406.

⁷² „Many students fail to recognise that the vast majority of scale passages in the repertoire requiring speed are only one or two measures long.“ TENNANT, S. *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook*, s. 62.

⁷³ „The guide finger is usually the strongest of the two alternating fingers and is used to help ease the burden of alternation when we play faster. As we increase the speed, it becomes impossible to think *i-m-i-m-i-m-i-m*, so with *i* as the guide finger, we can now feel *i-i-i-i-i-i-i-i* and simply let *m* fall in its place.“ Tamtéž, s. 72.

Obr. 1

i m i m i m sim... i m a i m a sim... i m a

Pasáž v páté větě Hyblerovy *Vůně vyhaslých stínů* je zakončena melodickými skoky (obr. 2). V jejím průběhu je tedy vhodné zvolit různý prstoklad pravé ruky: zpočátku *im*, skoky je vhodnější realizovat prstokladem *pi*.

Obr. 2

21 *poco a poco accel.*
i m i m i m sim. i m i p i p i p i sim.
p i m p i p i p a

Třetí variaci Rakovy *Vůně lípy* lze interpretovat prsty *ami*, bas je vhodné hrát palcem (obr. 3).

Obr. 3

83
pa m i a m i pa m i pa m i pa m i pa m i pa m i a m i pa m i pa m i pa m i pa m i pa p

V první variaci Ebenovy *Tabulatury Novy* se vyskytují stupnicové pasáže s kytarovými legaty (obr. 4).

Obr. 4

i p i p i p ima..... p p i m i p pim... m p i pim mi

p p i m i m i p pim..... p p i m i pim... p p i m i m pim

Ve čtvrté variaci Rakovy *Vůně lípy* najdeme stupnicové běhy bez kytarových legat. Bas je vhodné interpretovat palcem (obr. 5).

Obr. 5

ppi mim p-ima p-ima imp p-imimima imipmi p-imim p-ima imaimp p-imimima imip p-imimima imip

5.2.3.3 Tvoření tónu

Díky praktickému a teoretickému bádání došlo během posledních dekád k hlubšímu porozumění tvoření tónu. Jednou z nejvýznamnějších osobností na tomto poli byl Abel Carlevaro. „Během svých úzkých dlouholetých kontaktů se Segoviou detailně studoval jeho techniku hry a snažil se najít vhodná řešení a cvičení pro nácvik obtížných míst, na kterých vyvstávaly pro Segoviu nějaké technické problémy.“⁷⁴

Carlevaro rozlišuje 5 různých způsobů úhozu, které nazývá *toque*.⁷⁵ Při nich dochází k různému zapojení svalových skupin do motoriky. Pro záměrné zpevnění prvního či druhého kloubu prstu užívá termínu *fixacion*. Úhel při dotyku prstu se strunou určuje směr a velikost rozkmitu struny. To má vliv na sílu i barvu tónu.

Jiří Köhler se zmiňuje o zajímavém způsobu zápisu odlišných druhů úhozů:

„° (malá nula) = úhoz se provádí běžným způsobem, tj. širokým nehtem a bříškem současně, - (čárka) = úhoz se provádí jen špičkou nehtu, + (plus) = provedení úhozu pouze bříškem prstu. Na první pohled tento způsob značení vypadá chaoticky (nulu lze chápat jako prázdnou strunu, ‚-‘ jako tenuto, ‚+‘ jako palec pravé ruky) avšak v moderní kytarové hudbě se tyto značky nevyskytují samostatně, ale vždy současně s přesným udáním místa úhozu na struně. Zápis je tedy zcela konkrétní a nelze jej s ničím zaměnit.

Například: 2° = úhoz v polovině struny běžným úhozem, tj. celou plochou nehtu a bříška

3- = úhoz ve třetině délky struny špičkou nehtu

⁷⁴ BLÁHA, V. *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 229.

⁷⁵ CARLEVARO, A. *School of guitar: Exposition of instrumental theory = Escuela de la guitarra*, s. 55.

4+ = úhoz ve čtvrtině délky struny bříškem prstu⁷⁶

S takto precizními pokyny k interpretaci se i v soudobé hudbě pro kytaru setkáme jen zřídka, ale jsou zajímavou ilustrací možností tvoření tónu.

Štěpán Rak rozeznává také *volný* a *opíraný úhoz*. Opíraný úhoz užíváme při hře *arpeggia*. Současně s úhozem jednoho prstu se na strunu, kde hrajeme nejbližší následující tón, položí další prst. Narozdíl od hry s přípravou, tlumící většinou čtyři struny, zde tlumíme jen jednu. Opíraný úhoz se tak blíží hře *staccato*, kromě toho zpřesňuje artikulaci a zpevňuje tón.

Jeho opakem je *volný úhoz*. Jde o úhoz *tirando* s co nejkratším kontaktem prstu se strunou.

⁷⁶ KÖHLER, J. *Umění kytarové hry*, s. 206.

5.2.3.4 Pětprstová technika Štěpána Raka

Samostatnou kapitolou moderní hry na kytaru je *pětprstová technika pravé ruky Štěpána Raka*. Rak zapojil do hry pravé ruky i malíček, jako rovnocenného partnera ostatních prstů. Inspirací mu byla jeho role ve flamencové technice. Malíček v kytarovém prstokladu značíme písmenem *c*. Jde o zkratku španělského termínu *chiquito*.⁷⁷ Malíček svou kratší délkou nutí pravou ruku ke změně polohy. Proto ho Rak používá jen u určitých technik, jako jsou zejména *tremolo*, *rasgueado* a *graneado*. Tam je užití malíčku přirozeným prodloužením sekvence pohybu. Místo tradičního prstokladu *pami* hrajeme *pcami*.

Malíček lze využít i ke hře rejstříků. Vítaným jevem zde je, že malíček je nejbližší prst od palce, což nám umožní využít krajních rejstříků. Palec provádí úhoz *tasto*, malíček *sul ponticello* a prsty *ima* realizují střední hlasy v rejstříku *naturale*.

Hlavním záměrem Rakovy pětprstové techniky je kytaru přiblížit zvuku orchestru. Při této snaze se blíží až k hranicím témbrových možností kytary. Rak usiluje o maximální dynamické rozpětí, od *piano pianissima* až po agresivní *forte fortissimo*.

To mu umožňuje kytara Grega Smallmana i kvalitní nástroje Václava Svobody.

⁷⁷ TENNANT, S. *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook*, s. 44.

5.3 Dynamika

Kytara disponuje omezenými dynamickými možnostmi. Typickou vlastností drnkacích nástrojů je rychlé zanikání tónu. Tón již po úhozu nelze nijak výrazně zesilovat ani zeslabovat, *vibratem* je možné ho lehce prodloužit. Rak často k zesílení zvuku drnkutého tónu používá speciálního efektu pravé ruky. Tón rozezní tak, že dlaň je v době úhozu nad otvorem a po rozeznění tónu je přemístěna tak, aby byl otevřen zvukový sloupec vycházející z otvoru na vrchní desce. Tento efekt lze uplatnit především ve volném tempu a na jednotlivých tónech.

Dynamiku *forte fortissimo* lze realizovat jen vybranými technikami, mezi které patří *Bartók pizzicato*, *rasgueado*, *tremolo rasgueado* a poklepy. Štěpán Rak ve svých skladbách kombinuje plochy *forte fortissimo* s *piano pianissimem*, což mu umožňuje docílit dynamického kontrastu. Nejslabší dynamika zní na kytáře obzvláště působivě v rejstříku *sul ponticello*.

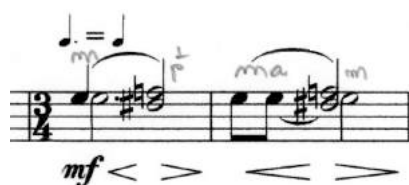
Přirozené zeslabení kytarového tónu využívá Alois Hába ve druhé větě *Suity* č. 2 *pro čtvrttónovou kytaru* (obr. 1).

Obr. 1



Semerák ve čtvrté větě své *Suity Giocosy* píše *crescendo* na tónu e po jeho zaznění (obr. 2). Zesílení tónu po provedení úhozu nelze na kytáře tradiční technikou hry realizovat. Využití výše zmíněné Rakovy metody je v tomto případě problematické, vycházíme-li z počáteční dynamiky *mezzoforte* uvedené v partituře.

Obr. 2



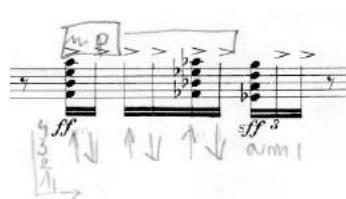
V první větě Hyblerovy *Vůně vyhaslých stínů* najdeme jednohlasou pasáž v dynamice *ff* (obr. 3). Toto *forte fortissimo* lze interpretovat jako pocitovou dynamiku, ta je ovšem jen subjektivním vjemem interpreta. Reálné *ff* by bylo možné realizovat na stejném tónovém materiálu užitím *Bartók pizzicata*.

Obr. 3



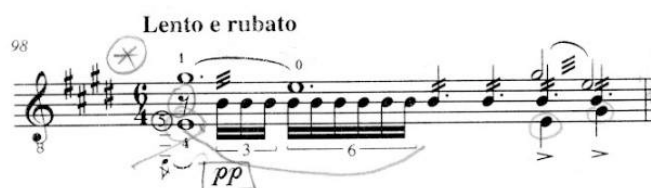
Dynamiku *ff* lze realizovat *rasgueadem*, jak vidíme na příkladu z druhé věty Kučerova *Diaria* (obr. 4). Akord hraný *rasgueadem* je navíc několikrát repetován, což vytvoří reálně znějící *forte fortissimo*.

Obr. 4



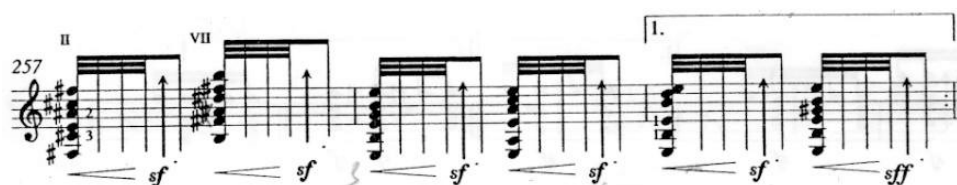
Rakův *Song for David* pracuje v části *Lento e rubato* s dynamikou *piano pianissimo*. Tato dynamika je tvořena kytarovým *legatem* ve vyšších hlasech, které doprovází melodii v basu (obr. 5).

Obr. 5



V závěru Rakovy *Balalajky* najdeme plochu repetovaných akordů v dynamice *sf*. Akordy je vhodné interpretovat *rasgueado*, což umožní gradaci do *sff* (obr. 6).

Obr. 6



Poklepy na rezonanční desku ve čtvrté větě Kučerova *Diaria* vytváří silná *sforzata*. Při studiovém natáčení byly jedním z vrcholů zvukové vlny (obr. 7).

Obr. 7



Silné *sforzato* lze také realizovat *Bartók pizzicatem*, jak vidíme ve finále Ebenovy *Tabulatury Novy* (obr. 8).

Obr. 8



Dynamické změny lze také zvýraznit užitím rejstříků *sul tasto* a *sul ponticello*.

Dynamika na kytáře je podmíněná užitou technikou pravé ruky. *Forte* až *forte fortissimo* na větší ploše docílíme *rasgueadem* nebo *tremolo rasgueadem*. *Sforzata* lze realizovat *Bartók pizzicatem*, *rasgueadem* a poklepy. *Piano* až *mezzoforte* docílíme řadou běžných technik, *pianissimo* nejčastěji jednohlasem.

6. Závěr

V rámci své disertační práce Josef Mazan veřejně provedl následující kompozice českých soudobých skladatelů pro kytaru:

Ivo Bláha: *Zoolekce aneb hodiny živočichopisu*,

Jarmil Burghauser: *Sarabande et toccata*,

Vít Clar: *Danzas*,

Eduard Douša: *Variační fantazie*,

Petr Eben: *Tabulatura Nova*,

Petr Eben: *Mare Nigrum*,

Jindřich Feld: *Sonata per chitarra*,

Jan Frank Fischer: *Preludia*,

Alois Hába: *Sonáta pro kytaru, op. 52*,

Martin Hybler: *Vůně vyhaslých stínů*,

Václav Kučera: *Diario*,

Vlastislav Matoušek: *Hexachordon*,

Jan Meisl: *Hawara*,

Jana Obrovská: *Quatre Images du Japon*,

Štěpán Rak: *Balalajka*,

Štěpán Rak: *Song for David*,

Štěpán Rak: *Vůně lípy*,

Oldřich Semerák: *Suita Giocosa*,

Štěpán Urban: *Impromptus*.

Videozáznam z těchto koncertů, ve formě playlistu seřazeného dle četnosti shlédnutí, je k dispozici zde:⁷⁸

https://www.youtube.com/playlist?list=PLU8klfIlzFu23UGv7p9mAVAt_G24mZepj

Nakladatelství VIXEN publikovalo dvě CD s výběrem šestnácti skladeb této disertační práce, v interpretaci Josefa Mazana. *CD Contemporary Czech Guitar 1* bylo realizováno v roce 2015, v roce 2016 pak vyšlo *CD Contemporary Czech Guitar 2*. Tato dvě CD tvoří přílohu disertační práce. Třetí CD přílohy obsahuje zbylé tři dosud nevydané kompozice.

Josef Mazan také uvedl díla Ivo Bláhy, Eduarda Douši, Petra Ebena, Jana Franka Fischera, Václava Kučery, Vlastislava Matouška, Jany Obrovské, Štěpána Raka, Oldřicha Semeráka a Štěpána Urbana na koncertech v zahraničí.

Díla byla podrobena analýze. Bylo identifikováno dvacet nových interpretačních prostředků. Tyto jevy byly roztrženy na základě podobnosti v samostatné kapitole. Výsledky byly shrnuty v tabulce, se zřetelem k názvu jevu, zápisu i dynamickým možnostem. V průběhu analýzy byly zaznamenány případy nevhodné instrumentace: u Jindřicha Felda a Aloise Háby v technice levé ruky, u Jarmila Burghausera, Petra Ebena, Jindřicha Felda a Aloise Háby v technice pravé ruky.

Nejvíce instrumentačních nepřesností bylo tedy spojeno s technikou pravé ruky. Kapitola věnovaná instrumentaci na příkladech vysvětluje povahu těchto jevů i vhodné způsoby řešení instrumentačních problémů.

Z časových důvodů nebylo možné zařadit do této disertační práce jiné zajímavé skladby českých soudobých skladatelů pro kytaru. Projekt bylo třeba realizovat v rámci standardního rozsahu doktorského studia na HAMU. Přesto doufám, že materiál získaný analýzou poměrně širokého spektra tvorby českých autorů poskytne budoucím skladatelům inspiraci a podněty ke vzniku nových děl pro kytaru.

⁷⁸ „Czech contemporary guitar, Ph.D. project“. *YouTube* [online, cit. 21. 4. 2016].

Dostupné z:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLU8klfIlzFu23UGv7p9mAVAt_G24mZepj.

Bibliografie

BLÁHA, Ivo. *Zoolekce aneb hodiny živočichopisu* [partitura]. Praha: Panton, 1984.

BLÁHA, Vladislav. *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*. 3. opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013.

BRITTEN, Benjamin. *Nocturnal for Guitar, op. 70: After John Dowland* [partitura]. London: Faber Music Limited, 1964.

BURGHAUSER, Jarmil. *Jak psáti pro kytaru*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.

BURGHAUSER, Jarmil. *Sarabande et toccata* [partitura]. Praha: Panton, 1968.

CARLEVARO, Abel. *School of guitar: Exposition of instrumental theory = Escuela de la guitarra*. [s.l.]: Dacisa, 1984.

CARDOSO, Jorge. *Science et methode de la technique guitaristique*. Paris: Les Editions et Productions Austréales, 1983.

CRUMB, George. *Mundus canis: A dog's world. Guitar and percussion* [partitura]. New York: C.F. Peters, 2000.

EBEN, Petr. *Tabulatura nova: Rhapsodic variations on an old Bohemian love-song* [partitura]. Mainz: Schott, 1987.

FELD, Jindřich. *Sonáta pro housle a klavír* [partitura]. Praha: Panton, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Přeložil Jan Rubáš. Brno: Computer Press, 2007, s. 176.

GRAF-MARTINEZ, Gerhard. *Flamenco Guitar Method*. Mainz: Schott, 2005.

JIRMAL, Jiří. *Základy kytarové techniky*. Praha: Panton, 1985.

KÖHLER, Jiří. *Umění kytarové hry*. Praha: Panton, 1984.

KUČERA, Václav. *Diario, omaggio a Che Guevarra: Autorské slovo* [gratulační koncert k výročí skladatele]. Praha: Společnost českých skladatelů, 2014.

MATOUŠEK, Vlastislav. *Hexachordon* [partitura]. Praha: Hudební nakladatelství Českého rozhlasu, 2010.

MUDARRA Alonso. *Tres libros de musica*. Sevilla, 1546.

OBROVSKÁ, Jana. *Quatre Images du Japon* [partitura]. Paris: Editions Henry Lemoine, 1985.

PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra* [partitura]. Ricordi, 2009.

RAK, Štěpán. *Balalaika* [partitura]. Columbus: Editions Orphée, 1994.

——— *Song for David* [partitura]. Liverpool: IDBRI MUSIC, 1995.

——— *Technické a výrazové možnosti kytary v soudobé hudbě*. Diplomová práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 1975.

SOMMER, Lukáš. „Instrumentační problematika harfy a kytary“. In: HYBLER, Martin et al. *Orchestrace jako otevřený proces: Sborník studií, 2. díl*. Praha: Triga, 2009, s. 379–431.

SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*. Translated by Roy E. Carter. Berkley: University of California Press, 1983.

TENNANT, Scott. *Pumping nylon: The classical guitarist's technique handbook*. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1995.

TARREGA, Francisco. *Gesammelte Werke für Gitarre* [partitura]. München: Karthause Verlag, 1981.

TURINA, Joaquin. *Fandanguillo*. Mainz: Schott, 1979.

URBAN, Štěpán. *Cesta k umělecké hře na kytaru*. 5. vyd. Praha: Supraphon, 1989.

——— *O kytaře: Dějiny, vývoj a význam nástroje*. Praha: Ludvík Nerad, 1945.

VÍTOVÁ, Eva. *Petr Eben: sedm zamyšlení nad životem a dílem*. Praha: Baronet, 2004.

YEPEZ, Narciso. *Gitarrenmusik Des 20. Jahrhunderts* [LP]. Germany: Deutsche Grammophon, 2530 802, 1977.

Diskografie

MAZAN, Josef. *Contemporary Czech guitar 1* [CD]. Praha: Vixen, 2015.

——— *Contemporary Czech guitar 2* [CD]. Praha: Vixen, 2016.

——— *CD 3* [CD]. Nепublikováno. Praha: Atelier, 2015.

Obsah příložených CD

CD 1

MAZAN, Josef. Contemporary Czech guitar 1 [CD]. Praha: Vixen, 2015.

- 1 – Ivo Bláha: *Zoolekce, Hodiny*, 1:15
- 2 – Ivo Bláha: *Zoolekce, Hlavonožci*, 1:15
- 3 – Ivo Bláha: *Zoolekce, Kopytníci*, 1:33
- 4 – Ivo Bláha: *Zoolekce, Ryby*, 2:10
- 5 – Ivo Bláha: *Zoolekce, Blanokřídlí*, 1:32
- 6 – Ivo Bláha: *Zoolekce, Chobotnatci*, 2:06
- 7 – Ivo Bláha: *Zoolekce, Žáby*, 1:52
- 8 – Ivo Bláha: *Zoolekce, Datlovití*, 1:47
- 9 – Ivo Bláha: *Zoolekce, Korýši*, 1:58
- 10 – Ivo Bláha: *Zoolekce, Plankton*, 1:21
- 11 – Ivo Bláha: *Zoolekce, Kuropění*, 1:28
- 12 – Štěpán Urban: *Impromptus, Gaiamente*, 1:29
- 13 – Štěpán Urban: *Impromptus, Andantino*, 2:50
- 14 – Štěpán Urban: *Impromptus, Andante con moto*, 1:51
- 15 – Štěpán Urban: *Impromptus, Moderato assai*, 1:56
- 16 – Oldřich Semerák: *Suita Giocosa, Andante-Allegro*, 1:41
- 17 – Oldřich Semerák: *Suita Giocosa, Choral varié*, 1:53
- 18 – Oldřich Semerák: *Suita Giocosa, Moderato*, 1:47
- 19 – Oldřich Semerák: *Suita Giocosa, Allegro*, 1:59

- 20** – Eduard Douša: *Variační fantazie*, 4:09
- 21** – Jan Frank Fischer: *Preludia, Moderato-rubato*, 1:32
- 22** – Jan Frank Fischer: *Preludia, Allegro-ritmico*, 2:12
- 23** – Jan Frank Fischer: *Preludia, Adagio*, 1:11
- 24** – Jan Frank Fischer: *Preludia, Moderato (con moto)*, 1:27
- 25** – Jan Frank Fischer: *Preludia, Allegro (presto possibile)*, 1:24
- 26** – Jarmil Burghauser: *Sarabande et Toccata*, 5:38
- 27** – Jana Obrovská: *Quatre Images du Japon, Hommage à Hiroshige*, 2:12
- 28** – Jana Obrovská: *Quatre Images du Japon, Hommage à Hokusai*, 1:55
- 29** – Jana Obrovská: *Quatre Images du Japon, Hommage à Utamaro*, 2:12
- 30** – Jana Obrovská: *Quatre Images du Japon, Hommage à Sharaku*, 2:25
- 31** – Václav Kučera: *Diario (Omaggio à Che Guevara), Den lásky*, 2:36
- 32** – Václav Kučera: *Diario (Omaggio à Che Guevara), Den nenávisti*, 1:59
- 33** – Václav Kučera: *Diario (Omaggio à Che Guevara), Den odhodlání*, 2:05
- 34** – Václav Kučera: *Diario (Omaggio à Che Guevara), Den boje*, 1:36
- 35** – Václav Kučera: *Diario (Omaggio à Che Guevara), Den smrti*, 3:02
- 36** – Štěpán Rak: *Vůně lípy*, 6:14

CD 2

MAZAN, Josef. Contemporary Czech guitar 2 [CD]. Praha: Vixen, 2016.

- 37/1** – Štěpán Rak: *Song for David*, 9:13
- 38/2** – Vlastislav Matoušek: *Hexachordon, e1*, 1:12
- 39/3** – Vlastislav Matoušek: *Hexachordon, h2*, 0:56
- 40/4** – Vlastislav Matoušek: *Hexachordon, g3*, 1:49
- 41/5** – Vlastislav Matoušek: *Hexachordon, D4*, 0:53
- 42/6** – Vlastislav Matoušek: *Hexachordon, A5*, 0:43
- 43/7** – Vlastislav Matoušek: *Hexachordon, E6*, 0:53
- 44/8** – Vlastislav Matoušek: *Hexachordon, e1*, 1:12
- 45/9** – Petr Eben: *Mare Nigrum, Danza*, 3:22
- 46/10** – Petr Eben: *Mare Nigrum, Canto*, 2:16
- 47/11** – Petr Eben: *Mare Nigrum, Toccata*, 3:10
- 48/12** – Vít Clar: *Danzas, Mexicanos*, 2:09
- 49/13** – Vít Clar: *Danzas, Cubana*, 1:53
- 50/14** – Vít Clar: *Danzas, Argentino*, 2:25
- 51/15** – Vít Clar: *Danzas, Brasileira*, 1:57
- 52/16** – Jan Meisl: *Hawara, Andante Sostenuto*, 0:33
- 53/17** – Jan Meisl: *Hawara, Moderato*, 0:21
- 54/18** – Jan Meisl: *Hawara, Allegro Risoluto*, 0:29
- 55/19** – Jan Meisl: *Hawara, Agitato, molto rubato*, 0:26
- 56/20** – Jan Meisl: *Hawara, Vivace*, 0:38

- 57/21** – Jan Meisl: *Hawara, Largo doloroso*, 0:26
- 58/22** – Jan Meisl: *Hawara, Comodo*, 0:24
- 59/23** – Jan Meisl: *Hawara, Adagio, poco rubato*, 0:37
- 60/24** – Jan Meisl: *Hawara, Tempo di marcia*, 0:34
- 61/25** – Jan Meisl: *Hawara, Allegretto*, 0:28
- 62/26** – Jan Meisl: *Hawara, Allegro con brio*, 0:28
- 63/27** – Jan Meisl: *Hawara, Molto vivo*, 0:27
- 64/28** – Jan Meisl: *Hawara, Maestoso*, 0:39
- 65/29** – Alois Hába: *Sonáta pro kytaru, op. 52, Allegro*, 4:00
- 66/30** – Alois Hába: *Sonáta pro kytaru, op. 52, Andante*, 2:53
- 67/31** – Alois Hába: *Sonáta pro kytaru, op. 52, Scherzando*, 3:08
- 68/32** – Alois Hába: *Sonáta pro kytaru, op. 52, Moderato*, 2:22
- 69/33** – Alois Hába: *Sonáta pro kytaru, op. 52, Allegro*, 2:37
- 70/34** – Petr Eben: *Tabulatura Nova: Introduzione e Tema – Impetuoso*, 0:27
- 71/35** – Petr Eben: *Tabulatura Nova: Introduzione e Tema – Tranquillamente*, 0:57
- 72/36** – Petr Eben: *Tabulatura Nova: Allegro drammatico*, 0:52
- 73/37** – Petr Eben: *Tabulatura Nova: Estinto*, 0:18
- 74/38** – Petr Eben: *Tabulatura Nova: Rhapsodico*, 1:21
- 75/39** – Petr Eben: *Tabulatura Nova: Estinto*, 0:17
- 76/40** – Petr Eben: *Tabulatura Nova: Risoluto*, 1:00
- 77/41** – Petr Eben: *Tabulatura Nova: Sostenuto cantabile*, 1:24
- 78/42** – Petr Eben: *Tabulatura Nova: Estinto*, 0:21

79/43 – Petr Eben: *Tabulatura Nova: Allegretto ben ritmico*, 1:17

80/44 – Petr Eben: *Tabulatura Nova: Finale – Vivace ballabile*, 1:42

81/45 – Petr Eben: *Tabulatura Nova: Coda – Calmo*, 1:44

CD 3

MAZAN, Josef. CD 3 [CD]. Nepublikováno. Praha: Atelier, 2015.

82/1 – Jindřich Feld: *Sonata per chitarra, Allegro giusto e ben ritmico*, 6:50

83/2 – Jindřich Feld: *Sonata per chitarra, Lento*, 4:04

84/3 – Jindřich Feld: *Sonata per chitarra, Allegro con moto*, 6:06

85/4 – Martin Hybler: *Vůně vyhaslých stínů, op. 14, Larghetto*, 1:15

86/5 – Martin Hybler: *Vůně vyhaslých stínů, op. 14, Andante*, 1:27

87/6 – Martin Hybler: *Vůně vyhaslých stínů, op. 14, Slide*, 2:02

88/7 – Martin Hybler: *Vůně vyhaslých stínů, op. 14, Tranquillo*, 1:34

89/8 – Martin Hybler: *Vůně vyhaslých stínů, op. 14, Allegro risoluto*, 1:38

90/9 – Martin Hybler: *Vůně vyhaslých stínů, op. 14, Moderato*, 1:02

91/10 – Martin Hybler: *Vůně vyhaslých stínů, op. 14, Larghetto*, 2:36

92/11 – Štěpán Rak: *Balalajka*, 8:18