

Nové interpretační prostředky pro kytaru *Josef Mazan*

Klasická kytara prošla v posledních desetiletích dynamickým vývojem, který ovlivnil také techniky interpretace. Analýzy 19 kytarových skladeb českých soudobých skladatelů, které jsou dílem skladatele a hráče na klasickou kytaru v jedné osobě, odhalují nové interpretační prostředky. Na příkladech analyzovaných skladeb demonstruje autor instrumentační zákonitosti pravé i levé ruky a poukazuje na vhodné a nevhodné přístupy. Publikace tak poskytne kytaristům praktické a cenné podněty k vlastnímu provedení skladeb. Součástí výzkumu byla rovněž autorova interpretace zkoumaných děl, nahrávky jsou přílohou knihy.

Nové interpretační prostředky pro kytaru *Josef Mazan*

Nové interpretační
prostředky pro
kytaru *Josef Mazan*

*Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.*

© Josef Mazan, 2026

© Akademie múzických umění v Praze, 2026

ISBN 978-80-7331-724-9 (iPDF)

1. ÚVOD	11
Dosavadní stav problematiky	13
Specifikace předmětu výzkumu	14
Metody výzkumu	16
Cíl výzkumu	16
Členění práce	16
 2. TRADIČNÍ TECHNIKA	 17
Úvod	19
Pravá ruka	20
Tirando	21
Apoyando	23
Levá ruka	26
Barré	26
Polohy	26
Flažolety	28
 3. ANALÝZA	 29
Ivo Bláha: Zoolekce aneb Hodiny živočichopisu	31
Jarmil Burghauser: Sarabande et toccata	44
Vít Clar: Danzas	47
Eduard Douša: Variační fantazie	55

Petr Eben	58
Petr Eben: Tabulatura Nova	58
Petr Eben: Mare Nigrum	65
Jindřich Feld: Sonata per chitarra	72
Jan Frank Fischer: Preludia	85
Alois Hába	92
Alois Hába: Sonáta pro kytaru, op. 52	92
Alois Hába: Skladby pro čtvrttónovou kytaru sólo	100
Martin Hybler: Vůně vyhaslých stínů, op. 14	105
Václav Kučera: Diario, omaggio a Che Guevara	110
Vlastislav Matoušek: Hexachordon	119
Jan Meisl: Hawara, op. 173	126
Štěpán Rak	140
Štěpán Rak: Balalajka	140
Štěpán Rak: Song for David	144
Štěpán Rak: Vůně lípy	150
Oldřich Semerák: Suita Giocosa	156
Štěpán Urban: Impromptus	161
 4. VÝSLEDKY ANALÝZY	 165
Techniky pravé ruky	168
Bartók pizzicato	168
Pizzicato	175
Rasgueado	178
Rejstříky	182
Tremolo	183
Tremolo na dvou strunách	188
Tremolo rasgueado	189

Techniky levé ruky	192
Glissando	192
Hra jinými předměty	195
Kytarové legato	196
Mikrotonalita	198
Úderné kytarové legato	199
Vibrato	200
Netradiční poloha levé ruky	202
Perkusivní techniky	204
Poklepy	204
Škrabání po opředení strun	206
Tabalet	207
Tambora	209
Tabulka výsledků analýzy	210
5. INSTRUMENTACE	211
Levá ruka	213
Rozpětí levé ruky	213
Tříhlasé a čtyřhlasé akordy	215
Prstoklad	219
Pravá ruka	221
Střídavý úhoz	221
Příklady nevhodné instrumentace	221
Příklady vhodné instrumentace	227
Dynamika	235
Charakteristika jednotlivých strun kytary	238
Závěr	241
Literatura	243
Obsah přílohy	245
Věcný rejstřík	247
Jmenný rejstřík	251

Poděkování

Za pomoc s přípravou této knihy bych rád poděkoval zejména doc. Vladislavu Bláhovi, MgA. Miloslavu Klausovi, prof. Ivanu Kurzovi, prof. Vladimíru Mikulkovi, prof. Štěpánu Rakovi a prof. Milanovi Zelenkovi. V neposlední řadě děkuji za podporu a trpělivost svojí rodině.

Málokterý hudební nástroj prošel v posledních dekáдах takovým rozvojem jako klasická kytara. Naše země při tom sehrála nezanedbatelnou úlohu. Kytarové oddělení Pražské konzervatoře, které zakládal prof. Štěpán Urban, patřilo mezi první svého druhu v poválečné Evropě. Urban již tehdy předvídal: „Je nepochybné, že kytaristika spěje k novému rozmachu!“¹ Díky vynikajícím kytaristům Vladimíru Bláhovi, Vladimíru Mikulkovi, Martinu Myslivečkovi, Štěpánu Rakovi, Pavlu Steidlovi, Milanu Zelenkovi a dalším vznikla a byla provedena četná díla českých soudobých skladatelů pro kytaru. Po soudobé hudbě je mezi kytaristy poptávka, musí být však dobře nástrojově stylizována. Z pohledu interpretů je totiž důležité, aby mohli prokázat kromě muzikality i své technické kvality. Také proto bývá někdy upřednostněna skladba některého ze zahraničních autorů, která těmto požadavkům lépe vyhovuje. Z pohledu skladatelů, alespoň dle autorovy zkušenosti, může být kytara dosud ne zcela probádaným územím. Přístup ke kytarové kompozici se tak může pohybovat mezi dvěma extrémů. Jedním jsou skladby využívající jednohlasé melodie harmonizované akordy prázdných strun a druhým je komponování pro kytaru jako kdyby „byla klavírem“. Skladatelé mívají také obavu svěřit kytaru technicky náročné pasáže v rychlých tempích.

Tato kniha si klade za cíl přispět k zaplnění této mezery v odborné literatuře. Autor práce má s problematikou soudobé hudby pro kytaru teoretické i praktické zkušenosti. V minulých letech s úspěchem představil skladby řady českých skladatelů doma i v zahraničí. Nakladatelství VIXEN publikovalo dvě CD české soudobé hudby pro kytaru v autorově interpretaci. Recenze na ně vyšly také v zahraničním tisku. Předkládaná publikace vychází z dizertační práce *Nové interpretační prostředky v české soudobé hudbě pro kytaru*, kterou autor obhájil na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze v roce 2017.

DOSAVADNÍ STAV PROBLEMATIKY

Autor při bádání vycházel z četných domácích i zahraničních zdrojů. Již v roce 1945 vydal Štěpán Urban svou publikaci *O kytare*,² na kterou navázal Jarmil

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

² Viz pozn. pod čarou č. 1.

Burghauser příručkou *Jak psáti pro kytaru*.³ Cenným zdrojem je rovněž 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. Inspirativním textem 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.

SPECIFIKACE PŘEDMĚTU VÝZKUMU

Předmětem výzkumu byly nové interpretační prostředky použité v české soudobé hudbě pro sólovou kytaru v letech 1943 až 2014. Výzkum proběhl formou analýzy vybraných skladeb. Nedílnou součástí projektu bylo i jejich veřejné provedení autorem práce.¹² Kritériem výběru bylo kromě umělecké hodnoty díla zejména užití nových interpretačních prostředků. Výběr skladeb není a ani nemůže být plně vyčerpávající, jelikož širší bádání byla omezena

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹² Videozáznam z těchto koncertů (ve formě playlistu seřazeného dle četnosti shlédnutí) je k dispozici zde: „Czech contemporary guitar, Ph.D. project“. *YouTube* [online, cit. 21. 4. 2016]. Dostupné z: https://www.youtube.com/playlist?list=PLU8klfllzFu23UGv7p9mAVAT_G24mZepj.

standardním rozsahem doktorského studia. Pod vedením prof. Štěpána Raka byly v roce 2013 vybrány následující kompozice:

Ivo Bláha: *Zoolekce aneb Hodiny živočichopisu*,
Jarmil Burghauser: *Sarabande et toccata*,
Vít Clar: *Danzas*,
Eduard Douša: *Variační fantazie*,
Petr Eben: *Tabulatura Nova*,
Mare Nigrum,
Jindřich Feld: *Sonata per chitarra*,
Jan Frank Fischer: *Preludia pro sólovou kytaru*,
Alois Hába: *Sonáta pro kytaru, op. 52*,
Martin Hybler: *Vůně vyhaslých stínů*,
Václav Kučera: *Diario*,
Vlastislav Matoušek: *Hexachordon*,
Jan Meisl: *Hawara, op. 173*,
Jana Obrovská: *Quatre Images du Japon*,
Štěpán Rak: *Balalajka*,
Song for David,
Vůně lípy,
Oldřich Semerák: *Suita Giocosa*,
Štěpán Urban: *Impromptus*.

Nastudování některých skladeb vycházelo 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 stručně prezentována též jeho tvorba pro čtvrttónovou kytaru. Autor zde vychází ze svých interpretačních zkušeností s Hábovou *Suitou č. 1 pro čtvrttónovou kytaru, op. 54*, kterou v roce 2003 veřejně provedl na koncertě Přítomnosti jako stipendista Nadace Český hudební fond. Autor také Hábovu hudbu prezentoval na svém sólovém recitálu v Sukově Síni v roce 2003, v rámci Cyklu Mladých Interpretů.

Povaha této práce je empirická. S ohledem na potřeby skladatelů byl výzkum veden tak, abychom získali co nejširší spektrum nových interpretačních technik. Tomu byla podřízena zvolená kvalifikační kritéria. Nové interpretační prostředky byly pro účely této práce definovány jako takové, které se nevyskytují v kytarové tvorbě českých skladatelů před rokem 1943. Tyto jevy získané analýzou skladeb byly dále klasifikovány a roztříděny. Časové rozpětí je vymezeno nejstarší – *Sonáta pro kytaru, op. 52* (1943) Aloise Háby – a nejnovější – *Hawara, op. 173* (2014) Jana Meisla – skladbou výběru. Díla byla veřejně provedena v České Republice i v zahraničí. Videonahrávky z těchto recitálů jsou dostupné na internetu. Skladby byly autorem natočeny v nahrávacím studiu Atelier a jsou přílohou této práce.

CÍL VÝZKUMU

Tato práce je určena autorům i interpretům českých soudobých skladeb pro sólovou kytaru. Nové interpretační techniky získané analýzou jsou demonstrovány na konkrétních příkladech. *Tabulka výsledků analýzy* (viz s. 211) uvádí terminologii jevů, jejich zápis i dynamické možnosti. Kapitola o instrumentaci na příkladech osvětluje vhodné i nevhodné přístupy k problematice. Jevy jsou prezentovány tak, aby potenciálním interpretům poskytly náměty i pokyny k provedení skladeb. Jedním z důležitých cílů, které si tato práce klade, je rovněž podnítit vznik nových kompozic pro kytaru.

ČLENĚNÍ PRÁCE

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 a vyhledávání nových interpretačních prostředků. Čtvrtá kapitola tyto jevy klasifikuje a získané údaje jsou na konci kapitoly uspořádány do tabulky. Pátá kapitola se zabývá instrumentací. Na příkladech analyzovaného materiálu jsou prezentovány instrumentační zákonitosti pravé i levé ruky. Prostor je věnován i dynamice.

2. TRADIČNÍ TECHNIKA

Tato kapitola se zabývá nástinem historického vývoje kytary. Vladislav Bláha tento hudební nástroj definuje následovně: „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 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 Od osmého století našeho letopočtu dochází k rozvoji kytary ve Španělsku: „Nástroj zvaný maurská kytara (*guitarra morisca*) byl do Španělska přinesen Maury, kteří v roce 711 obsadili Iberský poloostrov. Tento nástroj se oválným tvarem korpusu podobným loutně podstatně lišil od latinské kytary (*guitarra latina*) přinesené Římany s korpusem ve tvaru osmičky a s pěti ozvučnými otvory a tedy i od španělské vihuely nebo italské violy da mano.“¹⁵

Lukáš Sommer k dalšímu historickému vývoji nástroje poznamenává: „Dnešní vzezření kytary se formovalo již ve 13. století ve Španělsku (*guitarra morisca*, *vihuela de mano*). Nástroj se dále šířil do Francie a Itálie, kde povědomí o něm pozvolna rostlo (*guisterne*, později *guiterre*). Období baroka bylo ve znamení rozkvětu louten a velmi pozvolného průniku jejich výrobních technologií kytarou [...] Roku 1779 vyrobil Gaetano Vinaccia v Neapoli první šestistrunný nástroj, který již neužíval do té doby časté zdvojování strun.“¹⁶ Kytara získávala na oblibě zejména ke konci hudebního klasicismu, jak uvádí Bláha: „Společenské a kulturní změny, které nastaly po roce 1800 spolu s příznivou situací pro další rozvoj kytarové hry, postupně nastrojovaly vlnu obliby tohoto nástroje vrcholící v letech 1810–1840 obdobím později nazvaným ‚zlatý věk kytary‘ nebo rovněž ‚kytarománie‘ podle názvu knihy

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

¹⁴ *Tamtéž*, s. 11.

¹⁵ *Tamtéž*, s. 31.

¹⁶ L. Sommer. „Instrumentační problematika harfy a kytary“, s. 399–400.

od Charlese de Marescotta *La guitaromanie* vydané v Paříži v roce 1843 popisující uvedené období.¹⁷ Další rozvoj nástroje významně ovlivnil španělský kytarář Antonio de Torres Jurado (1817–1892): „Protože síla a barva Torresových kytar předčila dosud známé kytary, byly jeho kytary ostatními mistry kopírovány a tak vlastně došlo ke standardizaci rozměrů a konstrukce kytary dle Torrese.“¹⁸

Kytara se notuje v houslovém klíči v rozsahu E až h².¹⁹ Reálně zní však o oktávu níže, než se zapisuje v notaci. Patří tedy mezi transponující nástroje. 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.“²⁰ Žádná ze skladeb vybraných pro tuto práci nicméně scordaturu neobsahuje.

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).“²¹

Začátkem 19. století došlo k rozvoji techniky hry na kytaru. Zásahu na tom měli kromě jiných zejména Fernando Sor, Dionisio Aguado a Mauro Giuliani. Aguado vyvinul a při své hře využíval *tripodison*, třínohý stojánek k uchycení kytary, který mu umožňoval hrát v sedě i ve stoje. Další výhodou byl snížený kontakt těla hráče s nástrojem, což vedlo k lepším akustickým

¹⁷ V. Bláha, *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 106.

¹⁸ *Tamtéž*, s. 175.

¹⁹ Někteří výrobci kytar v současnosti přidávají i dvacátý pražec. Ten zvyšuje tónový rozsah kytary o půltón, od E až do c³.

²⁰ L. Sommer, „Instrumentační problematika harfy a kytary“, s. 403.

²¹ V. Bláha, *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 49.

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.“²² Někteří učitelé sice ještě pokračovali ve výuce hry s opřeným malíčkem, ale tento způsob se stal postupem času zastaralým. Vývoj tradiční techniky pak završil koncem 19. století španělský kytarista Francisco Tárrega. „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 hlavici nástroje tak, jako tomu bylo u Tárregových 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.“²³ Na základě Tárregovy techniky publikoval později jeho žák Emilio Pujol svou rozsáhlou školu hry na kytaru *Escuela razonada de la guitarra*,²⁴ která je často využívána i v současnosti.

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, který značíme písmenem *c* (*chiquito*) není v tradiční kytarové technice obvyklá. 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. Podle způsobu interakce prstu se strunou se tradiční úhoz dělí na *tirando* a *apoyando*.

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

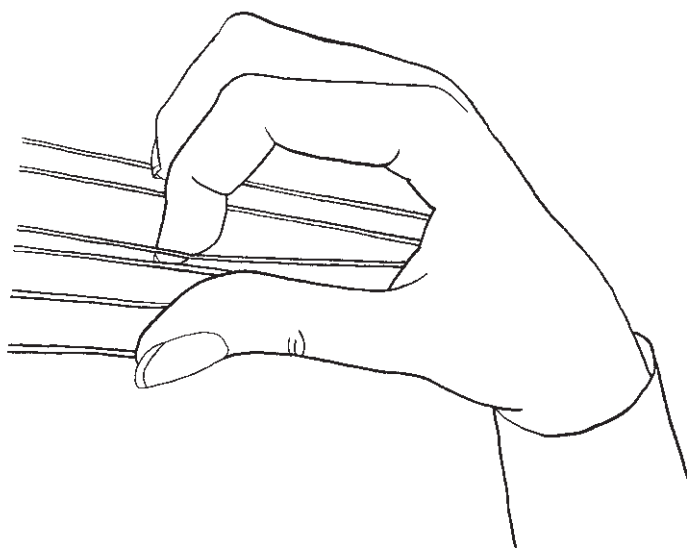
²² *Tamtéž*, s. 144.

²³ *Tamtéž*, s. 179–180.

²⁴ Emilio Pujol. *Escuela razonada de la guitarra* [partitura]. Ricordi, 2009.

nejjemnějšího pianissima a subtilního výrazu.“²⁵ Scott 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.“²⁶ 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 nehtem. Délka kontaktu se strunou a úhel pohybu mají významný vliv na 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 nehtem. 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.



Tirando

²⁵ J. Jirmal. *Základy kytarové techniky*, s. 7.

²⁶ „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.“ S. Tennant. *Pumping Nylon*, s. 36. (Citace ze zahraniční literatury jsou v hlavním textu knihy uváděny 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 Jorge Cardoso: „Hlavním faktorem, který určuje nástup únavy, je svalová aktivita. Ta se postupně snižuje z důvodu vyčerpání energetických zásob svalových vláken. Během dlouhodobé námahy nedostačný příjem kyslíku do svalů způsobuje pokles nebo zastavení činnosti.“²⁷

Apoyando

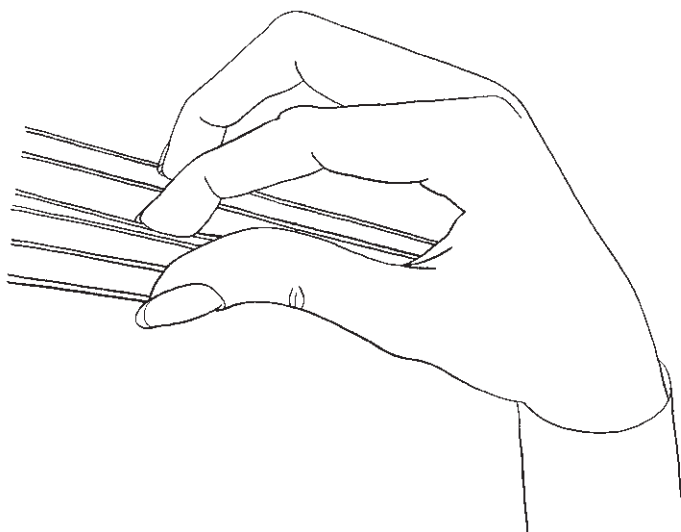
Apoyando, česky úhoz dopadem, popisuje Jiří Jirmal následovně: „Probíhá obdobně jako bez dopadu s tím rozdílem, že při úhozu se poslední článek prstu v potřebném svalovém napětí lehce prolomí a dopadne na sousední nižší strunu. Dopadem docílíme vyšší dynamiky, plného tónu a zřetelného frázování. Velmi 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.“²⁸ Tennant se o pozici prstu před úhozem dopadem vyjadřuje následovně: „Dlaňový kloub, odkud hlavní pohyb úhozu vychází, je umístěn nad nejbližší nižší strunou.“²⁹ 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).“³⁰ *Apoyando* lze realizovat ve třech fázích:

²⁷ „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.“ J. Cardoso. *Science et methode de la technique guitaristique*, s. 31.

²⁸ J. Jirmal. *Základy kytarové techniky*, s. 7.

²⁹ „The large joint, which is where the main thrust of the stroke originates, is placed over the next lower adjacent string.“ S. Tennant. *Pumping Nylon*, s. 35.

³⁰ „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).“ *Tamtéž*, s. 36.



Apoyando

- 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.

Carlevaro se k *apoyando* 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.“³¹ Abel Carlevaro uvádí, že *apoyandu* je třeba se vyhýbat. Správným zpevněním prstu lze totiž docílit velmi podobné barvy a síly tónu i při úhozu *tirando*. Vladislav Bláha, který se s Carlevarem mnohokrát osobně setkal, k tomu podotýká: „Abel Carlevaro rozlišoval těžkopádné flamencové *apoyando* – tj. úhoz plným dopadem od tzv. polodopadu (tedy ‚odlehčeného‘ dopadu), který sám běžně používal. Tyto dva způsoby opíraného úhozu je třeba rozlišovat, aby nedocházelo k omylům.“³²

Mnoho předních světových kytaristů, u nás například Pavel Steidl, dává přednost hře bez dopadu. Tato technika je velmi precizní a tónově vyrovnaná. Někdy to ale může být za cenu relativně slabšího tónu. Někteří kytaristé snad také proto upřednostňují nástroje nové konstrukce, které se vyznačují velmi silným a stálým tónem – např. kytary Grega Smallmana, které mají extrémně tenkou rezonanční desku vyztuženou karbonovou fólií, nebo kytary s dvojitou vrchní deskou *double top*, jež vyvinul Matthias Dammann. Jiní kytaristé však zůstávají věrní tradičně konstruovaným nástrojům. Andrés Segovia, obdivovaný pro svou jedinečnou barvu tónu, se 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 přerušený úhoz bez dopadu, nebo že úhoz bez dopadu je úhoz dopadem s pokračujícím pohybem“³³ a *apoyando* nezavrhuje.

³¹ „[...] 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.“ A. Carlevaro. *School of guitar*, s. 54.

³² Jde o informaci, kterou uvedl Vladislav Bláha v lektorském posudku k autorově dizertační práci.

³³ „One could justifiably describe a rest stroke as an interrupted free stroke, or a free stroke as a rest stroke with follow-through.“ S. Tennant. *Pumping Nylon*, s. 36.

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.“³⁴ 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.

Barré

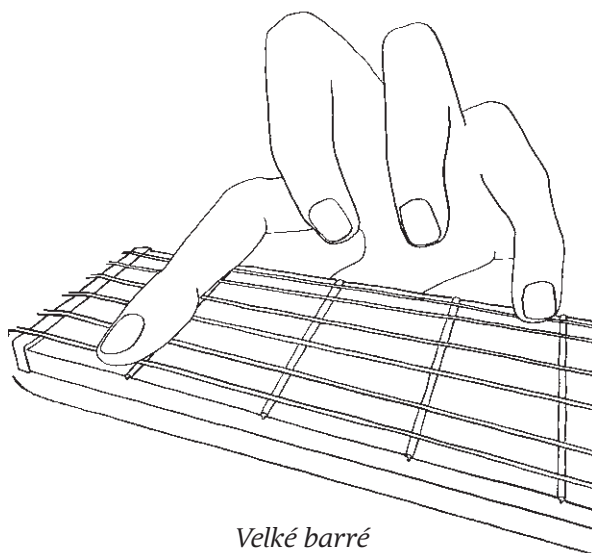
Barré je technika hry, kdy jeden z prstů levé ruky stlačí na jednom či více pražcích dvě až šest strun současně. V závislosti na počtu stlačených strun rozeznáváme *velké* a *malé barré*. *Velké barré* realizujeme na šesti strunách, *malé barré* na dvou až pěti strunách. *Barré* nejčastěji provádí první prst. Na některých místech je vhodné *barré* malíčkem. *Barré* druhého a třetího prstu se vyskytuje zcela výjimečně. *Barré* 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. Někdy je třeba po *velkém barré* nechat zaznít bas prázdné struny (bez přerušení současně znějícího sopránů na první struně) a poté se opět k *barré* vrátit: lze to realizovat prohnutím prstu. Štěpán Rak rozeznává i *barré mostovité*. První prst stiskne pouze první a šestou strunu, zatímco třetí či čtvrtá struna volně proznívá.

Polohy

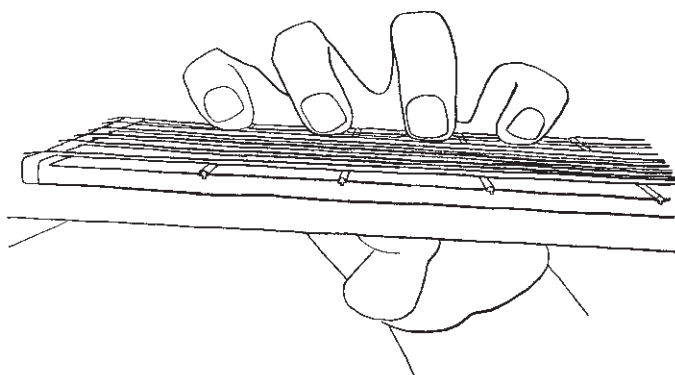
Polohou se na kytarě rozumí pražec, kde se nachází první prst levé ruky. V první poloze na první struně odpovídá prstu 1 tón f, prstu 2 fis, 3 g a prstu 4 gis. Posuneme-li ruku tak, aby první prst hrál gis na čtvrtém pražci, hovoříme o čtvrté poloze. Kytara má 19 pražců.³⁵ Nad dvanáctou polohou lze většinou doporučit jen jednohlas s basy prázdných strun.

³⁴ J. Jirmal. *Základy kytarové techniky*, s. 7.

³⁵ Některé moderní nástroje ale disponují i více pražci.



Velké barré



Základní poloha prstů

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 úhozem pravé ruky na prvním tónu legatové skupinky not. Vzestupné *kytarové legato* provádíme příklepem prstu levé ruky. Sestupné *kytarové legato* pak odtažením prstu. 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 určité charakteristické vlastnosti 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.“³⁶ Lukáš Sommer také upozorňuje na instrumentační aspekt *kytarových legat*: „Legato slouží především jako jisté ‚provzdušnění‘ jednohlasu – tam, kde by pro náročnost techniky pravé ruky hrozila nepřesvědčivá interpretace.“³⁷

Flažolety

Tradiční technika hry na kytaru užívala většinou jen přirozené flažolety. Ty se tvoří lehkým dotykem prstu levé ruky na některém z alikvotních 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. Dvojitě flažolety poprvé veřejně provedla Emilia Giuliani-Guglielmi, dcera Maura Giulianiho: „V březnu 1841 na kytaru poprvé veřejně předvedla hru dvojitých flažoletů na koncertě ve Vídni, které se od té doby používají v kytarovém repertoáru.“³⁸ Přirozený flažolet se tradičně zapisuje dvěma notami: spodní určuje prázdnou strunu (fundamentální tón alikvotní řady) a vrchní minima místo tvoření flažoletu. Taková notace je vlastně algoritmem provedení, jak vidíme na příkladu z první věty *Hexachordonu* Vlastislava Matouška (viz př. 215) – 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.

³⁶ J. Jirmal. *Základy kytarové techniky*, s. 8.

³⁷ L. Sommer. „Instrumentační problematika harfy a kytary“, s. 425.

³⁸ V. Bláha. *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 156.

I. díl

Praha: Panton, 1988

8 stran

Hodiny, Hlavonožci, Kopytníci, Ryby, Blanokřídli, Kuropění

II. díl

Praha: Panton, 1987

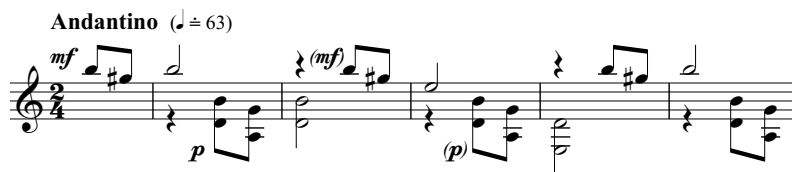
9 stran

Chobotnatci, Žáby, Datlovití, Koryši, Plankton

Délka: 19 min.³⁹

Zoolekce aneb Hodiny živočichopisu vznikaly ve dvou fázích. První část cyklu (*Hodiny, Hlavonožci, Kopytníci, Ryby, Blanokřídli a Kuropění*) byla zkomponována v roce 1984. Ivo Bláha poté v roce 1987 cyklus doplnil o věty *Chobotnatci, Žáby, Datlovití, Koryši a Plankton*. Tyto novější věty se dají považovat za nástrojově vyspělejší. *Zoolekce* jsou věnovány Miloslavu Klausovi, který je v roce 1989 natočil pro Český Rozhlas. K problému kytarové instrumentace skladatel přistoupil velmi zodpovědně. Bláha se dokonce naučil hrát na kytaru, aby lépe porozuměl možnostem nástroje. 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, nesou tempové označení *Andantino*. Jde o formu ABA. Bláha využívá tradiční techniku, bez efektů či barev. Záměrem skladatele je imitace starožitných hodin. Prvních 7 t. přináší část A (př. 1).



Př. 1

³⁹ Časové údaje o délce skladeb jsou orientační a jsou odvozeny z autorových nahrávek.

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



Př. 2

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



Př. 3

V t. 13 začíná šestnáctitaktová část B (př. 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.



Př. 4

V t. 29–44 se vrací část A. Ke konci se objevují přirozené flažolety ve dvanácté poloze (př. 5).



Př. 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 (př. 6).

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

Př. 6

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 t. 3–10) a *b* (v t. 11–18). V t. 19–30 se nalézá první perioda *a* části B. Je třeba postupně odtlumovat až do přirozených basů v t. 29 a 30 (př. 7).



Př. 7

Pravá ruka je ale jen lehce zdvižena nad strunami, stále jakoby v pizzicátové poloze. Je připravena k následujícímu opětovnému tlumení. V t. 31–45 najdeme periodu *b* části B. Zde basy znějí netlumeně, ale první tři struny g–h–e¹ se tlumí. Následuje návrat *Dal segno* do třetího t., kde začíná část A. Po t. 18 následuje devítitaktová coda (př. 8).



Ryby, čtvrtá věta *Zoolekcí*, jsou v tempu *Largo*. Hudba plyne pomalým pohybem, ale potom se překvapivě rozvíří, jak vidíme například v pátém t. (př. 9). Bláha takto popisuje hejno akvariálních rybek, pohybujících se někdy líně a jindy svižně.



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: 4 t. *a*, 1 t. *b*, 3 t. *a*, 1 t. *b*. V t. 19–30 se nachází část B, která je rozvinutím periody *a* části A (př. 10). V t. 31 se vrací mírně variovaná část A. *Ryby* končí v t. 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 t. 5–8 (př. 11).

Con moto (♩. ≈ 72)
palcem, bez nehtu
(thumb, without nail)

Př. 11

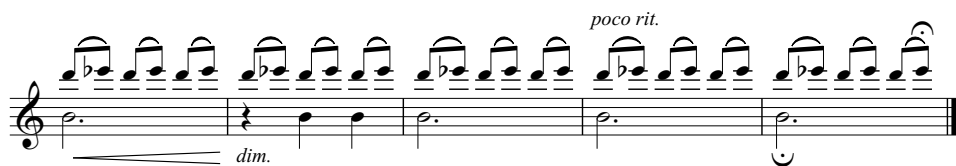
Část A je psána v dvojhlasém kontrapunktu. Dvojhlasu je dosaženo tak, že vyšší hlas využívá prázdnou strunu. Spodní hlas, umístěný vždy na nižší struně, je tvořený chromatickou řadou. Originální je způsob hry pravé ruky. Bláha žádá *arpeggio* palce pravé ruky, bez nehtu (př. 11). Tak zazní vyšší tón intervalu vždy o něco později, což vytváří zajímavý motiv *off-beatu*. Pátá věta má mít co nejrychlejší tempo. *Blanokřídli* zvukově imitují bzukot hmyzu. Vyšší tempo ve slabší dynamice tuto představu naplňuje nejlépe. V t. 29–62, po pokynu pлавným tanečním pohybem, nastupuje část B (př. 12). Má charakter valčíku a jednoduchou instrumentaci s častým užitím půlových not kontrastuje s částí A.

Plavným tanečním pohybem (in a gliding dance-like movement)

Př. 12

Po *Dal segno* následuje návrat části A. V t. 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 t. třikrát.

Pravá ruka zároveň přiosťruje tón pohybem k rejstříku *sul ponticello*. Trylek provádí už jen levá ruka sólo (př. 13), bas proznívá pod ligaturou. Dynamika se zeslabuje do *niente*, komár odlétá.



Př. 13

Šestá věta s tempovým označením *Grave*, *Chobotnatci*, patří již do druhého cyklu *Zoolekcí* z roku 1987. Je ve formě ABA. Část A v t. 1-11 má polytonální charakter, docílený prodlevami prázdných strun E-A-d-g, které jsou v disonantním poměru s paralelními velkými terciemi (př. 14).



Př. 14

Motivem, který symbolizuje pohyb těl chobotnatců, jsou *glissanda* na basových strunách. Jak vidíme v t. 7-9 (př. 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 šesty 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.



Př. 15

Na poslední době t. 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 (př. 16).



Př. 16

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



Př. 17

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



Př. 18

V t. 31–37 se znovu objeví rozšířená část B (př. 19). Má znít ostře, v rejstříku *sul ponticello*. *Apoggiatury* je vhodné realizovat pravou rukou. V t. 41–55 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 (př. 20, t. 39–44). Zpěv žab má znít ostře, v *sul ponticello*. Bas je třeba artikulovat zněle a zřetelně. V t. 56 se vrací *Tempo primo* části B. Ta zní až do závěrečného t. 64.

Poco sostenuto
♩ = 69 **pp**

riten.

(mp) **ppp** *lasc. son.* **pp** **mp**

Př. 19

Osmá věta, *Datlovití*, využívá celou škálu originálních interpretačních technik. Její tempo je *Allegro*. Jde o rondovou formu ABCBDBEBA. V prvních čtyřech t. se nachází perioda *a* části A (př. 20).

Allegro ♩ = 120

VII (8^{va}-----1) *flag.* V (8^{va}-----1) *flag.* XII (8^{va}-----1) *gradually change the pitch*

f **mf** **f** **mf** **p*** **mf** **pulsar** **f** **mf**

■ = Mute tone – reduce the pressure on the string, finger does not leave it.
= Tlumený tón – uvolnit stisk, prst neopouští strunu.

* Acciaccatura is very short so it is not heard as a round sound
Přiraz je velmi krátký, takže plně nezazní.

Knock on the rib or neck with knuckles alternating hands.
Klepat kotníky na lůb či krk, střídá ruce.

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

Ossia: **f**

Př. 20

Sestupné *arpeggio*, realizované *glissandem* prstu *i*, obsahuje v levé ruce poloznělé tóny a přirozené flažolety. Poloznělé tóny, pro které Bláha užívá termín *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 3. t. (př. 20) nechá lehce zaznít svému fundamentálnímu tónu na způsob přírazu. Na to skladatel upozorňuje slovním pokynem pod osnovou. V t. 4–10 nalezneme 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 t. 11–13 nastupuje část B, charakterizovaná poklepy na ozvučnou desku (př. 20). Jde o imitaci datlů. Poklep lze realizovat na struníku asi centimetr nad kobyolkou. Je možné ho provést třetím kloubem prstů *i* a *m*. Střídání prstů umožní zřetelnou artikulaci i v rychlém tempu. V t. 14–20 se nachází perioda *a* části C. Je psána v přirozených flažoletech. V t. 17 a 18 se znovu objeví přírazy prázdné struny, tak jako v t. 3. V t. 20–30 nalezneme periodu *b* části C. Opět se objevuje *pizzicato* levé ruky. V t. 20–24 tóny tlumíme prsty hrajícími přesně nad pražci (př. 21). S nimi kontrastují přirozené flažolety v t. 23–24 (př. 21).

Muted by placing fingers directly above the frets
Tlumit kladením prstů přímo na pražce

VII XII VII XII

staccatissimo

p

Př. 21

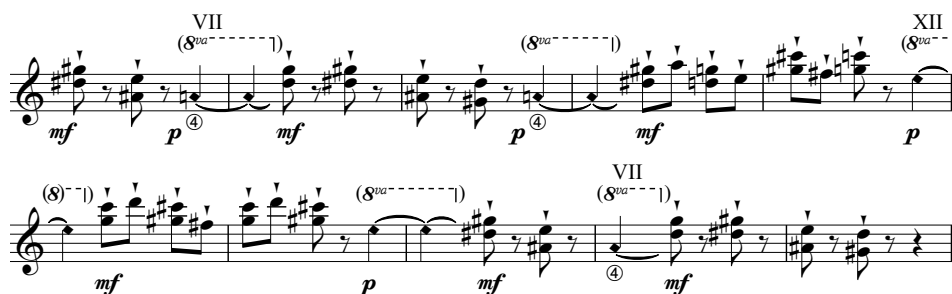
V t. 31–33 nastupuje mezivěta. Zde se rozvíjí motiv *arpeggia* z 1. t. části A. Pro tento typ *arpeggia* se také používá termín *graneado* (př. 22). V t. 34–36 se opakuje motiv přirozených flažoletů periody *a* části C (př. 22).

staccatissimo

p

Př. 22

V t. 37–39 se vrací poklepy na ozvučnou desku části B. V t. 40–49 přichází část D, která je příbuzná s částí C. Místo jednohlasu ale využívá dvojhlas, opět tlumený *pizzicatem* prstů levé ruky (př. 23). T. 40–42 opět přináší poklepy části B. V t. 43–52 se vrací část A. V t. 53–55 naposledy zazní motiv datlů z části B. V t. 56–60 se znovu objevuje motiv *arpeggia* části A. Datlovití končí přírazem prázdné struny E k flažoletu e^2 .



Př. 23

Korýši, devátá věta, jsou v tempu *Comodo*. Pohyby levé ruky zde symbolizují pohyb těchto živočichů. Forma je opět ABA. V t. 1–16 nalezneme část A, charakterizovanou užitím paralelních kvart, které realizujeme palcem pravé ruky (př. 24).



Př. 24

V t. 17–22 se nachází část B. Ta kontrastuje s částí A svými rychlými *arpeggii* (př. 25, t. 18 a 19). Důraz je kladen na *staccata* v basu. V t. 23 se vrací část A. *Korýši* končí v t. 38 kvartovou harmonií.



Př. 25

Plankton, desátá věta *Zoolekcí*, je zřejmě technicky nejobtížnější částí tohoto cyklu. Charakterizují ho rychlá *arpeggia* v triolovém dělení 12/16 taktu. Jedná se o formu ABA s krátkou introdukcí a codou. Téma se objevuje v 5. t., nejdříve v pomalejším tempu. Bláhův záměr je postupným zrychlováním dojít k finálnímu tempu *Più vivo* v 9. t. (př. 26).

Animato ♩. = 116

p m i m i m i m m p i m m p i m

♩. = 120 *poco a poco accelerando* (♩. = 120)
simile possibile lasciare sonare

m p i m p i m m p i m p i

(♩. = 132) **Più vivo** ♩. = 138

3 1 3 2 3 2

Př. 26

Specifickým motivem je *glissando* v akordech využívající poloznělých 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 t. 13 (př. 27), v první části A pak dohromady třikrát.

i m p i m p m p i m p i m p

glissando **mp p**

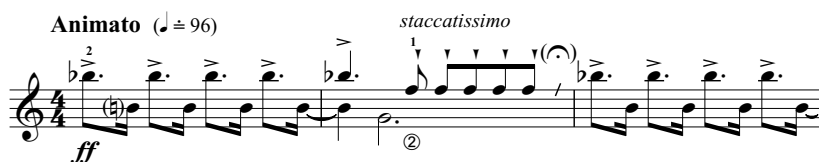
Př. 27

V t. 21–29 se nachází střední část B. Rozvíjí v dvojhlasech téma části A, nová jsou *arpeggia* před akordy s korunou (př. 28). V t. 30 se vrací část A, nyní již bez *glissand*. Coda v t. 41–49 v tempu *Sostenuto* zakončuje *Plankton* na zvětšeném kvintakordu.



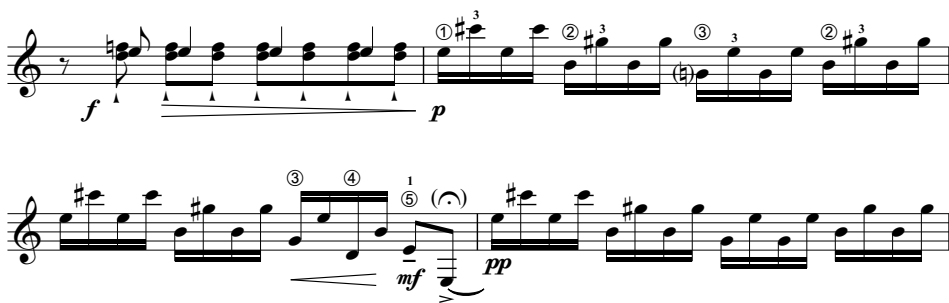
Př. 28

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



Př. 29

Při konzultaci v květnu 2013 se autor rozhodl použít v části A dvě různá tempa. T. 1–10 jsou v tempu *Animato*. Toccátová plocha šestnáctin v t. 11–19 je v tempu *Presto* (př. 30).



Př. 30

Př. 31

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*, *příráz prázdné struny následně změněný na přirozený flažolet*, *poklepy v rychlém tempu hrané střídáním kloubů dvou prstů*, *glissando na poloznělých tónech s mikrotonálním efektem*, *pizzicato levé ruky*, *graneado a glissando v akordech na poloznělých tónech*.

JARMIL BURGHAUSER: SARABANDE ET TOCCATA

Praha: Panton, 1968

5 stran

Délka: 5 min. 40 s.

Sarabande et toccata je jednou z posledních skladeb Jarmila Burghausera určenou pro kytaru. Kompozice je členěna do dvou vět. Autorův 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.“⁴⁰ Výrazným motivem prostupujícím celou kompozicí je šestihlasé *arpeggio* v rejstříku *sul ponticello*, označené *con pollice – quasi una arpa*. Najdeme ho hned v 1. t. první věty *Pate-tico* (př. 32), dále desetkrát v jejím průběhu a šestkrát v reminiscenci před koncem druhé věty.



Př. 32

Arpeggio lze realizovat *vzestupným graneadem* prstu i těsně u kobylky. 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 (př. 33), v kombinaci s šestnáctinovým rozklady a běhy.

⁴⁰ J. Burghauser. *Jak psáti pro kytaru*, s. 29.



Př. 33

Repetované tercie v t. 8–11 mohou být technicky obtížné. Jsou ve stejném tempu jako jednohlas (př. 34). Ten hrajeme střídáním prstů, tercie je ale třeba hrát dvěma prsty pravé ruky současně.⁴¹ Poměrně dlouhé plochy repetovaných tercií nutí pravou ruku ke zpomalení.

Three staves of music in 3/4 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature 'C'. It includes a forte 'f' dynamic and the instruction 'sempre'. The second staff continues the melody and includes a 'BV' section. The third staff features a crescendo marked 'sub mf poco a poco cresc.' and ends with a 6/8 time signature. The music consists of repeated chords and eighth notes.

Př. 34

Charakteristickým motivem Burghauserových kytarových skladeb jsou *glissanda* v akordech. Ve většině případů jde o *glissanda vzestupná* (př. 35). Při vzestupném pohybu dochází ke zvyšování tlaku struny na pražce. Přitlačení prstu na vyšší pražec je také impulzem zamezujícím nežádoucímu zaničení tónu.

⁴¹ Tercie lze interpretovat i *rasgueadem*, otázkou však může být stylovost výsledného tónu.



Př. 35

V t. 43 (př. 36) 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 příliš slabě. *Glissanda* v *akordech* od Burghausera přejala mnoho dalších českých skladatelů, objevují se například v Ebenově *Mare Nigrum*.



Př. 36

Nové nástrojové techniky ve skladbě *Sarabande et toccata* Jarmila Burghausera jsou *arpeggio* v rejstříku *sul ponticello* (imitace harfy) a *vzestupná i sestupná glissanda* v *akordech*.

Manuskript skladatele

Praha, 2000

4 strany

(Vales) *Mexicanos* – *Animato*, *Cubana* – *Allegro*, *Argentino* – *Allegretto*, *Brasileira* – *Allegro vivace*

Věnováno Josefu Mazanovi

Délka: 8 min. 30 s.

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 t. 1–4 (př. 37).



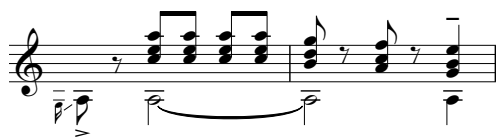
Př. 37

V t. 5–8 najdeme část B. Její evoluční charakter je naznačen v t. 5 (př. 37). Technicky zajímavá je kadence v t. 7 a 8 (př. 38).



Př. 38

V t. 9–15 následuje část C. Tempo se zvolňuje na *Poco meno*. Tato část má akordický charakter s *glissandy* v basu (př. 39).



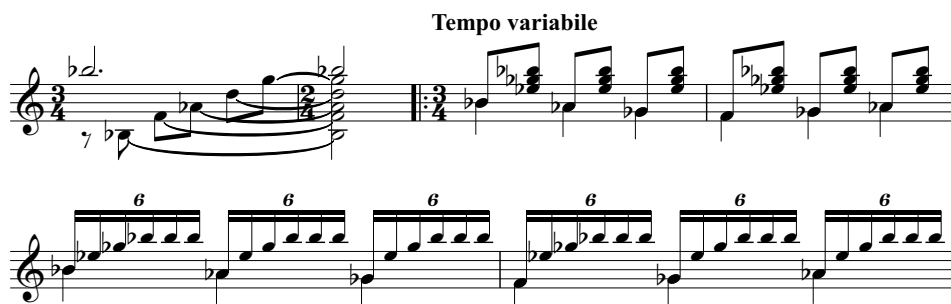
Př. 39

V t. 16–19 se vrací *Tempo primo* části A. Následuje část D (př. 40, t. 20). Ve svém závěru modulací připravuje tóninu es moll střední části E.



Př. 40

Tempo variabile části E najdeme v t. 27–39. Ty jsou dvakrát repetovány (př. 41, t. 26–31). *Arpeggio* má aleatorní charakter a lze ho realizovat dle přání interpreta. Sextoly v př. 41 jsou pouze jedním z mnoha možných způsobů provedení. *Seconda volta* v t. 36–41 končí modulací do F dur. Po pokynu *Da Capo* následuje návrat části A.



Př. 41

Po znovuuvedení části D přichází v t. 25 coda. V posledním t. levá ruka opouští tradiční polohu, na což Clar upozorňuje pokynem v italštině *sinistra a rovenscio, con polso insú* (př. 42). První prst, který směřuje dolů,

hraje barré na strunách E-A-d-g-h v šesté poloze, třetí prst tón as na čtvrtém pražci.



Př. 42

Druhá věta, *Cubana*, je v tempu *Allegro*. Její forma je ABACAB s krátkou codou. *Cubana* se nese v rytmu rumbly. Část A najdeme v t. 1–6. První čtyři t. jsou repetovány (př. 43).



Př. 43

Po čtyřtaktové mezivěť následuje v t. 11–16 část B (př. 44, t. 11–13). Přináší sestupný chromatický motiv na prodlevě v sopráně. Tempo se zpomaluje na *Poco meno*.



Př. 44

V t. 17–22 se vrací část A, která v závěru moduleje klamným závěrem do tóniny g moll následující části C. Tu uvede kadence v t. 23 (př. 45).



Př. 45

V t. 24–29 se nachází část C, v jejímž rámci se mění tempo. Tato část má lyrický a meditativní charakter (př. 46).



Př. 46

Závěrečné t. 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 t. 30–33, kde druhá věta končí (př. 47).



Př. 47

Argentino, třetí věta, je v tempu *Allegretto*. Je tangem věnovaným památce Ástora Piazzolly. Jedná se o rondovou formu ABACDA s codou. Díl A v t. 1–8 je charakterizovaný motivem *tremola* doprovázeného basem (př. 48, t. 1–4). Autor *tremolo* vypsál na houslový způsob.



Př. 48

S tímto způsobem zápisu *tremola* se v soudobé kytarové hudbě můžeme setkat, většinou ale jen v jednohlasu. Bývá realizován prstem kmitajícím oběma směry. Vyžaduje-li však skladatel kromě jednohlasu i bas, je

vhodné způsob provedení *tremola* vypsát do not. Ve většině případů realizujeme *tremolo* tradičním prstokladem *pami*. Zde je ale kvůli rytmicky komplikovanému vedení basu třeba zvolit prstoklad jiný. Pro první provedení *Danzas* jsme zvolili prstoklad v př. 49.



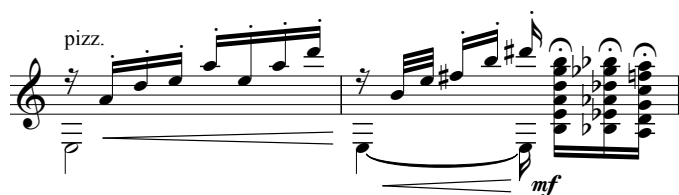
Př. 49

Následuje minimalisticky zpracovaná část B v t. 10–15 (př. 50). Clar s těmito plochami pracuje osobitě, jde převážně o rytmizované repetice stejného tónového materiálu.



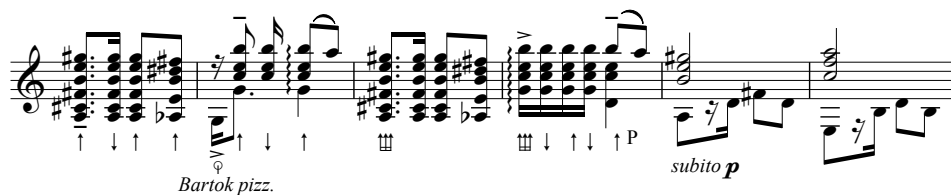
Př. 50

V t. 16–21 se vrací část A. V t. 20–21 Clar využívá *pizzicato*. Na posledních třech šestnáctinách se objevuje *rasgueado* (př. 51).



Př. 51

Část C v t. 22–30 obsahuje techniku *rasgueado* na větší ploše. Najdeme zde i expresivní *Bartók pizz.* (př. 52, t. 22–27).



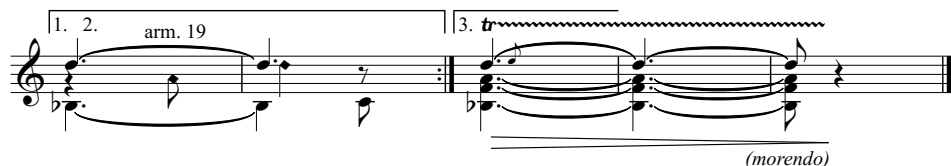
Př. 52

Střední část D v t. 31–38 je charakterizována tempem *Poco vivo* (př. 53).



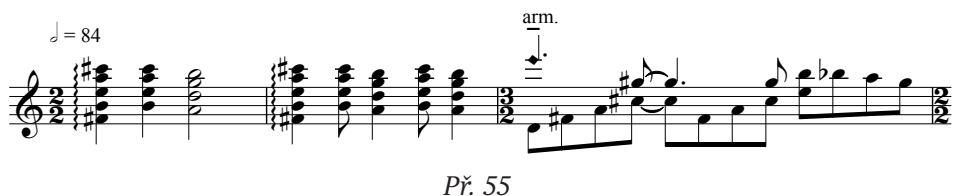
Př. 53

Jde o sestupnou kánonickou sekvenci. V závěrečných t. Clar moduluje zpět do tóniny d moll části A, která se vrací po *Da Capo*. Po částech AB v t. 13 následuje coda. Je sekvenčně zpracovaná. Třetí věta končí v t. 47 po *tercia volta*. Z interpretačního hlediska jsou zajímavé umělé flažolety hrané pravou rukou v t. 43 a 44 a trylek na dvou strunách v t. 45–47 (př. 54, t. 43–47).



Př. 54

Čtvrtá věta, *Brasileira*, má tempové označení *Allegro vivace*. Je stylizací karnevalu v rytmu samby. Jedná se o rondovou formu ABACDAB s codou. Díl A v prvních dvou t. přináší hlavní téma (př. 55).



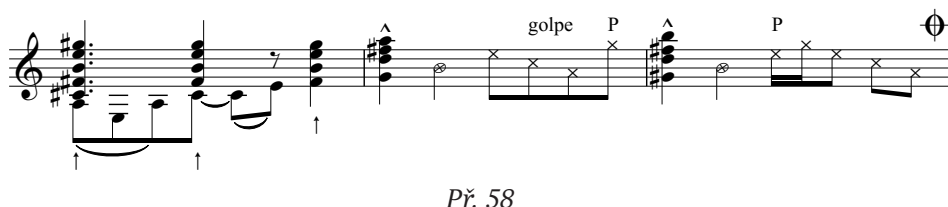
Díl B v t. 3–8 harmonicky rozvíjí závěti dílu A. Zajímavá je jednotaktová spojka v t. 8, hraná nejdříve *pizzicato* a po návratu *Da Capo apoyando* (př. 56).



V t. 9–12 se vrací repetovaná část A. Při první repetici je třeba hrát *pizzicato*, při druhé se přidává perkusivní úder do strun (př. 57, t. 9 a 10).



Díl C v t. 15–17 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 (př. 58).



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

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

Manuskript skladatele

Praha, 2003

4 strany

Délka: 4 min. 10 s.

Doušova *Variáční fantazie* z roku 2003 je revizí autorovy skladby *Fantazia Concertante* z roku 1987. Podtitul kompozice je *Konflikty, kontrasty, proměny pro kytaru sólo*. Douša zde rozvíjí téma gregoriánského chorálu, které je v různých obměnách přítomné v celé skladbě. Forma skladby je ABCB s codou. Díl A uvádí v t. 1 až 9 téma chorálu (př. 59, t. 1–4).



Př. 59

Proti němu je postaven v t. 10 až 32 kontrastní díl B, který má etnický charakter (př. 60). Rytmus části B je synkopický. Využívá jazzové techniky *block chords*. Tempo se mění na *Vivo*. Objevuje se *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 podle slov autora o střet agresivní moderní doby s čistotou gregoriánského chorálu.



Př. 60

Díl C najdeme v t. 33–74. Člení se na tři variace, které jsou všechny v pomalém tempu. První variace *Moderato* v t. 33–36 (př. 61) zpodobňuje

svým stranným dvojhlasým kontrapunktem východ slunce. Následuje dvou-
taktová mezivěta.



Př. 61

Druhá variace *Più mosso, molto ritmico* je v t. 39–58 (př. 62). Vyjad-
řuje pijáckou náladu. Kvůli přehlednosti je notována na dvou osnovách. Tří-
taktová mezivěta v t. 59–61 připravuje nástup další části.



Př. 62

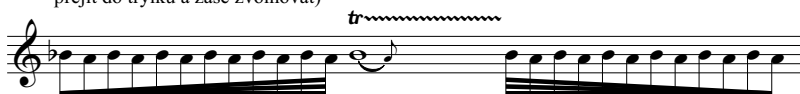
Třetí variace *Molto rubato, ritmo ad lib.* se nachází v t. 62–72. Přináší
prvek hledání a má charakter improvizace (př. 63).



Př. 63

Díl C zakončuje v t. 73 trylek na dvou strunách (př. 64) – 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 plo-
še. Skladatel v manuskriptu uvádí, že je vhodné začít pomalu, z *pianissima*.
Poté postupně zrychlovat a zesilovat, zároveň měnit barvu. Trylek končí krát-
kým *vzestupným glissandem*. Následuje návrat části B.

začít co nejpomaleji (postupně zrychlovat,
přejít do trylku a zase zvolňovat)



Př. 64

Část B se vrací ve zkrácené podobě v t. 74–92. Douša tuto plochu definuje jako návrat k čisté podobě tvarů, s občasnými názvuky moderní doby. V t. 93 přichází coda. Je vystavěna na konfrontaci temp *Grave* a *Vivo*. V *Grave* (t. 93–94, 96–97 a 100–101) je uvedeno hlavní téma gregoriánského chorálu v oktávách. *Vivo* v t. 95 a 99 naopak připomíná díl B (př. 65, t. 93–95).



Př. 65

V t. 102–106 je v *diminuci* citována třetí variace části C. Variační fantazii uzavírá v t. 108 akord e moll s přidanou velkou nónou. *Sforzato* na těžké době posledního taktu lze realizovat *rasgueadem* prstu *i*. Staccatové zatlumení může provádět 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*.

Petr Eben: Tabulatura Nova

Mainz: B. Schott's Söhne, 1987

19 stran

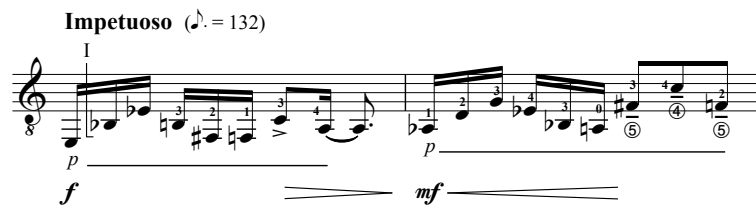
Introduzione – Impetuoso, Tema – Tranquillamente, Allegro drammatico, Allegro drammatico – Estinto, Rhapsodico, Rhapsodico – Estinto, Risoluto, Sostenuto cantabile, Sostenuto cantabile – Estinto, Allegretto ben ritmico, Finale – Vivace ballabile, Coda – Calmo

Délka: 12 min.

Tabulatura Nova, rapsodické variace na staročeskou milostnou píseň, byla dokončena v roce 1979. Jde o první závažnou skladbu Petra Ebena pro sólovou kytaru. V roce 1979 Eben také dokončil jednovětou *Černomořskou toccatu*, kterou později zařadil do cyklu *Mare Nigrum* jako třetí větu. Autor řekl: „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.“⁴² Kytarovou instrumentaci Eben konzultoval s Martinem Myslivečkem, který také provedl nástrojové korektury. *Tabulatura Nova* se skládá z předehry, tématu a sedmi variací. Téma variací, středověká píseň *Dřevo sě listem odievá*, je skladatelem také instrumentováno pro zpěv s doprovodem kytary. *Tabulatura Nova* může být takto na koncertě uvedena. Na premiéře zazněla píseň *Dřevo sě listem odievá* v přednesu sólového zpěváka *a capella*. Poté následovala *Tabulatura Nova* v provedení Martina Myslivečka.

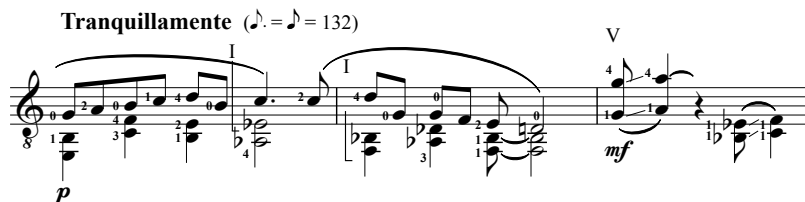
První věta, *Introduzione e Tema*, začíná v tempu *Impetuoso*. Tato rapsodická introdukce uvádí motiv šestnáctin, metricky frázovaných po třech (př. 66).

⁴² Eva Vítová. *Petr Eben: Sedm zamyšlení nad životem a dílem*. Praha: Baronet, 2004, s. 260.



Př. 66

V t. 10 následuje *Tema* (př. 67). Jde o citaci melodie středověké písně s moderní harmonizací.



Př. 67

První variaci *Allegro drammatico* uvádí sedmitaktová, technicky náročná část (př. 68), postavená na rychlých stupnicových bězích ve dvaatřetinách. Pasáže jsou doprovázeny akordy prázdných strun v basu.



Př. 68

V př. 68 vidíme ukázkou 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* (př. 69). Jde o „[...] tichý refrén, ‚estinto‘, který se vždy znovu objeví ve stejné formě, jen jeho sonorita se s repetitivy mění“.⁴³

⁴³ Petr Eben. *Tabulatura Nova: Rhapsodic variations on an old Bohemian love-song* [partitura]. Mainz: Schott, 1987.

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

Estinto (♩ = 72)

pp

Př. 69

Druhá variace, *Rapsodico*, je ve formě ABA. Část A přináší stříhem zpracované téma doplněné metricky rozvolněným protihlasem (př. 70).

Rapsodico (♩ = 72)

mf *p* *f* *p* *f* *p* *m*

Př. 70

Vt. 7 začíná střední část B *Allegretto*. Téma je doprovázené *arpeggiem* v šestnáctinách (př. 71). Následuje návrat části A.

Allegretto (♩ = 96)

mp *sf* *p* *mf* *cant.* *precipitamento* *poco rit.*

Př. 71

Třetí variace *Risoluto* zazní po refrénu *Estinto*. Svou melodikou se již značně vzdaluje tématu. Melodie je tentokrát v basu. Pod doprovodnými osminami tříhlasých akordů dává vyznít basovému tónu kytary (př. 72).

Risoluto (♩ = 120)

Př. 72

Čtvrtá variace, *Sostenuto cantabile*, je vystavěna ze stejného tematického materiálu jako *Estinto* (př. 73). Je to pomalá věta uvádějící dvojhlasá kontrapunktická pásma. Objevují se kvartové i dur-mollové akordy, modální melodie i Messienovy mody. Následuje poslední uvedení refrénu *Estinto*. Motiv jeho flažoletů později exponuje coda.

Sostenuto cantabile (♩ = 66)

Př. 73

Pátá variace *Allegretto ben ritmico* uvádí motiv, který je imitací harfového *arpeggia* (př. 74). Takové *arpeggio* označujeme termínem *graneado*. Provádíme ho *glissandem* některého prstu pravé ruky, obvykle *i*. Harfa byl jeden z nástrojů, se kterým se středověký truvér v dobové hudební praxi často setkával. To dokládá slavná *Fantazie X*. Alonsa Mudarra s podtitulem *que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*.⁴⁴ K tématické melodii je kontrastně řazen motiv harfy v nejrychlejších rytmických hodnotách celé skladby – v čtyřiašedesátinách.

⁴⁴ Alonso Mudarra. *Tres libros de musica*. Sevilla, 1546.

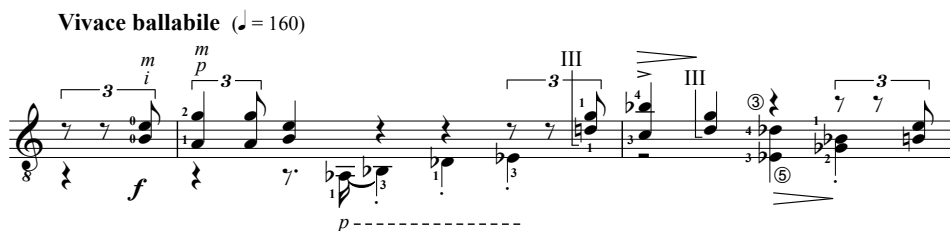
Allegretto ben ritmico (♩ = 104)

Př. 74

V t. 33 variace kulminuje zvukově i technicky (př. 75). Objevují se skupinky *arpeggií* na šesti strunách, se zklidněním na čtvrtkové notě. Kvůli přesné artikulaci dvaatřicetinových not lze do vzestupného *arpeggia* zapojit i malíček pravé ruky.

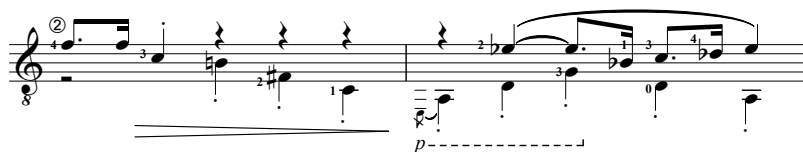
Př. 75

Finale, s tempovým označením *Vivace ballabile*, je dělené do tří částí. Část A je inspirována triolovým dělením typickým pro blues (př. 76). Triolové dělení vrchních hlasů kontrastuje se *staccaty* ostinátního basu. Eben zde pracuje s motivickým materiálem uvedeným v *Introdukci*.



Př. 76

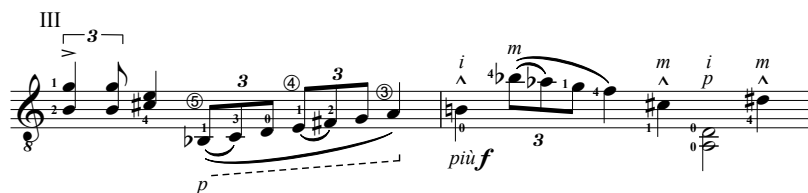
Ve 13. t. se objeví část B (př. 77). Je polytonálně zpracovaná. Vrchní hlas moduluje z tóniny As dur do Ges dur, což kontrastuje s prodlevou prázdných strun E–A–d–g. Prázdné struny najdeme v tóninách o zvětšenou kvartu níž, než je tónina melodie. Eben navíc každé pásmo artikulačně odděluje, *staccato* basů proti *legatu* melodie. *Staccato* lze realizovat *pizzicatem* na šesté až třetí struně. Tyto čtyři struny můžeme tlumit hranou dlaně na kobylce.⁴⁵ 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 prstu pravé ruky ihned po úhozu zpět na strunu.



Př. 77

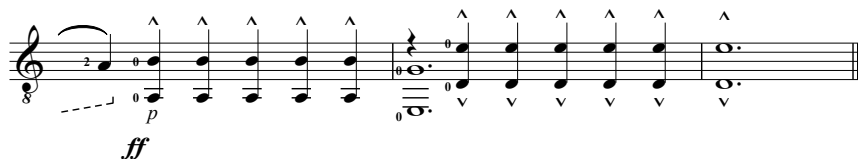
V basu se objeví kvartový zdvih, inspirovaný technikou smyčcových nástrojů. Tento zdvih zní v *pizzicatu* jasně a přesvědčivě. Lze se tak navíc vyvarovat přeznívání basového E. Následuje pětiktaktový návrat části A. V t. 33 přichází část C (př. 78). V perkusivních *Bartók pizzicatech* se objevuje citace tématu. Melodie je doprovázená triolovými stupnicovými běhy. Jde o technicky obtížné místo.

⁴⁵ Kobylkou označujeme vložku do struníku. Jde o plátek zpravidla vyrobený z kosti, u lacinějších modelů z bílého plastu. Někdy se lze setkat s nepřesným užíváním termínu kobylka pro samotný struník.



Př. 78

Finale končí v t. 51 dvojitým *Bartók pizzicatem* na prázdných strunách. Dvojité *Bartók pizzicato* se na kytáře objevuje jen zcela výjimečně. Pro dosažení dynamiky *ff* lze *pizzicato* interpretovat levou i pravou rukou současně. Úhoz je vhodné realizovat nad rezonančním otvorem: pravá ruka hraje na struně A, levá na struně h (př. 79).



Př. 79

Následuje coda, ve které je melodie realizována v přirozených flažoletech. Ty doprovází *glissando* čistých kvint v basu (př. 80).



Př. 80

Coda je uzavřena vysokým flažoletem gis⁴ 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*.

Petr Eben: Mare Nigrum

Manuskript skladatele

[Praha], 1981

9 stran

Danza – Allegretto, Canto – Andante, Toccata – Allegro ben ritmico

Délka: 9 min.

Cyklus *Mare Nigrum* z roku 1981, vzniklý rozšířením *Černomořské toccaty* z roku 1979 o první a druhou větu, je inspirován 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 t. 1–8 obsahuje motiv *glissanda v akordech* (př. 81). Tento Burghauserem inspirovaný interpretační prostředek najdeme ve všech třech větách *Mare Nigrum*. Motivicky tak pojí celý cyklus dohromady.



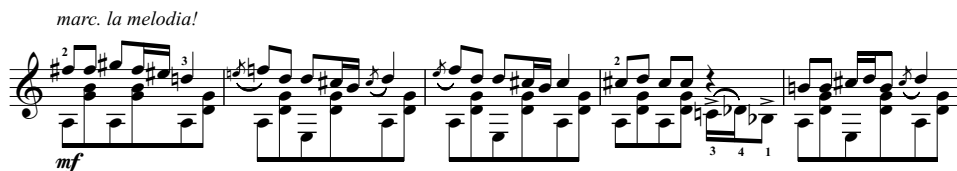
Př. 81

V t. 9–11 se v basu nachází sekvenčně zpracovaná mezivěta (př. 82).



Př. 82

V t. 18 najdeme druhou variaci. Jde o motiv melodie na rytmickém obrysu tématu, s doprovodem kvartové harmonie prázdných strun (př. 83).



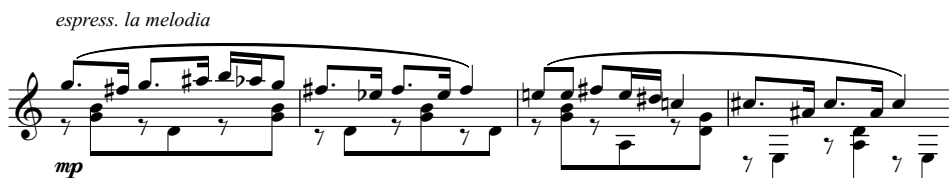
Př. 83

Mezivěta v t. 26–35 přináší melodii doprovázenou nejbližší nižší prázdnou strunou (př. 84).



Př. 84

Tato stylizace se často vyskytuje v houslové literatuře. Hra smyčcem umožňuje rozeznít jednu či dvě struny. Na kytáře je tomu ale jinak. Šestnáctiny v př. 82 a 84 by měly znít ve stejném tempu. Část v př. 82 hrajeme střídáním prstů v kombinaci s *kytarovými legaty*, což umožňuje poměrně rychlý pohyb. Stejně notové hodnoty v př. 84 je ale třeba hrát dvěma prsty současně. Dochází k opakovanému pohybu prstu, což má oproti pasáži v př. 82 nižší tempový potenciál. To může ovlivnit výsledné tempo celé první věty. Čtvrtá variace v t. 39–48 obsahuje tlumení basů (př. 85). Tento technický problém lze vyřešit *pizzicatem*, které svou barvou navíc vytváří příjemný zvukový kontrast.



Př. 85

V t. 51–58 (př. 86) se nachází čtvrtá variace. Jde o paralelní mollové sextakordy, které doprovázejí téma v sopránu.



Př. 86

Pátá variace v t. 59–68 přináší ostinátní motiv v basu (př. 87) který v t. 65 graduje až k vrcholu v dynamice *ff*.



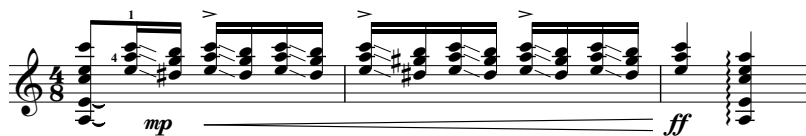
Př. 87

Sedmá variace v t. 75–76 přináší téma v šestihlasé harmonii. Akordy hrajeme *rasgueadem* v dynamice *più f* (př. 88).



Př. 88

V závěrečných taktech najdeme tříhlasý mollový kvartsextakord následovaný *sestupným chromatickým glissandem v akordech*. V posledním t. 84 první věta končí v dynamice *ff* (př. 89).



Př. 89

Druhá věta *Mare Nigrum* nese název *Canto*. Je ve formě ABCABA s introdukcí. Svým tempem *Andante* symbolizuje moře s pomalými vlnami. Introdukce v t. 1–5 přináší motiv *sestupného glissanda v akordech* (př. 90). *Glissando* ve druhém t. v př. 90 nastupuje po osmině, kdy rezonance struny ještě nestačí zeslábnout. *Sestupné glissando* v t. 4 po čtvrtové notě je vhodné interpretovat se silným *vibratem*, aby se předešlo zanikání tónu. Část A následuje v t. 6–9. V t. 10–20 se nachází část B s triolovým rytmem.



Př. 90

V t. 21–27 nastupuje část C. V ní se objevují čtyřhlasé kvartové harmonie. Prsty *pi* hrají basy, *ma* vrchní dvojhlasé pásmo (př. 91).



Př. 91

V t. 31–34 se vrací variovaná část A. V tempu *rubato*, *quasi recitativo* přináší expresivní kadenci v šestnáctinách. Jde o technicky nejvýraznější část druhé věty (př. 92).

rubato, quasi recitativo (♩ = 76)



Př. 92

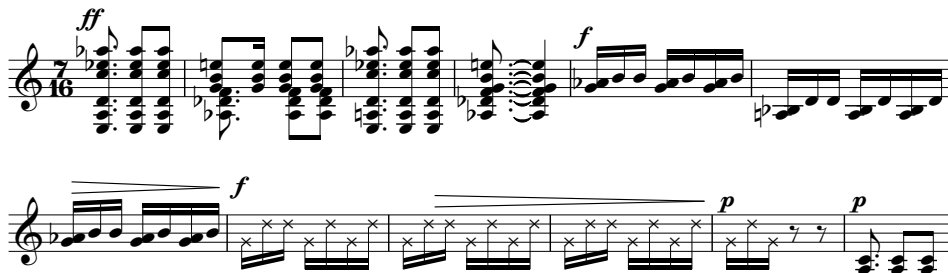
Canto končí v t. 54 *glissandem* v akordech (př. 93) v dynamice *p*.



Př. 93

Třetí věta *Toccata pro kytaru* má tempové označení *Allegro ben ritmico*. Formálně jde o téma a 26 variací. Krátké čtyřtaktové téma a způsob motivické práce připomíná barokní *Passacaglii*. *Toccata* je založena na častém střídání rytmtů, 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 rytmtů upozornil.“⁴⁶ Hlavní téma, v jehož rámci je využito *rasgueado*, zazní v prvních čtyřech t. skladby (př. 94).

Allegro ben ritmico (♩ = 50)



Př. 94

⁴⁶ E. Vítová. *Petr Eben*, s. 260.

V t. 8–11 nastupuje druhá variace, využívající poklepy na ozvučnou desku. V notovém zápisu vidíme poklepy v hlubší a vyšší barvě (př. 95). Lze je realizovat palcem a prvním kloubem prstu *a*. Podobná technika se objevuje v páté a šesté variaci (př. 95). Poklepy začínají v t. 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.



Př. 95

Desátá variace v t. 43 přináší v basu prodlevu na struně d (př. 96). 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 podřídít její celkové tempo.



Př. 96

Z pohledu nových interpretačních technik je zajímavá devatenáctá variace v t. 89–92, která pracuje s technikou *rasgueado*. Ve dvacáté třetí variaci v t. 108–111 se objevuje *tambora*. Provádíme ji údery palcem na struny těsně u kobylky. Skladba končí v t. 122 (př. 97) *vzestupným glissandem v akordech* v dynamice *ff*. V t. 123 se přidá pikardská tercie cis hraná úderným kytarovým *legatem*.



Př. 97

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*.

JINDŘICH FELD: SONATA PER CHITARRA

Praha: Panton, 2003

13 stran

Allegro giusto e ben ritmico, Lento, Allegro con moto

Délka: 17 min.

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 však nakonec nedošlo. Skladbu k tisku revidoval Eduard V. Agulló. Provedení v roce 2014 na HAMU v Praze si ale 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 (př. 98). Celá *Sonáta* je vystavěna v systému kvartové harmonie.

Allegro giusto e ben ritmico ♩ = 112–120



Př. 98

Hlavní téma je dobře instrumentované a nepřináší technické problémy. V t. 27–32 se objevuje vedlejší téma. Vrchní melodické pásmo přechází z kvart na paralelní oktávy, doprovázené v basu kvartovými harmoniemi. V t. 30–31 najdeme umělé flažolety pravé ruky (př. 99). Nejdříve jsou v unisonu, podruhé podpořené spodní oktávou.



Př. 99

Další změny byly nutné u závěrečného tématu v t. 32–40 (př. 101). Melodie v sopránu se vyznačuje častými melodickými skoky. Je navíc zahuštěna spodní kvartou. Vše je podloženo basy, většinou na prázdných strunách.

a tempo

p

f

mf

II BI BVI

U basů se ale setkáváme se stejným problémem jako v t. 30–31. Skladatel ligaturou naznačuje proznívání noty. V druhém t. (př. 99) 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 lze vyvodit, že Feld chtěl využít prázdných strun. Rozhodli jsme se tedy basy

frázovat *staccato*. Pak není žádný prst fixovaný v basu a lze ho použít pro vnitřní hlas či soprán. Následující t. 37–39, kde melodie stoupá do vyšších poloh, jsme odlehčili vynecháním středního hlasu (př. 102).



Př. 102

Naším záměrem byla také zvuková unifikace závěrečného tématu expozice s jeho transpozicí v sonátové repríze, která nastupuje v t. 87–94 (př. 103).

Tempo I ♩ = 112–120



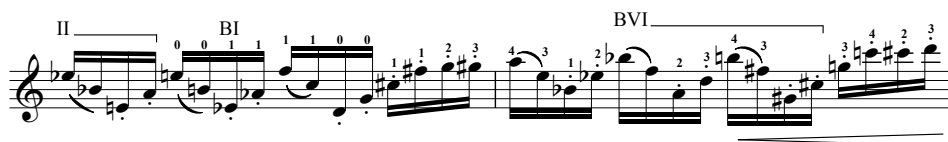
Př. 103

V př. 104 vidíme t. 91–94 po revizi.



Př. 104

Celá první věta plyne zejména v osminových notách. Mezivěty jsou charakterizovány rychlými šestnáctinami, jak vidíme v t. 41 a 42 (př. 105). Prstoklad pravé ruky může být *ampi*, na čtvrté době pak *imim*, to celé sekvencně opakované.



Př. 105

Podobnou pasáž najdeme v t. 43–52 (př. 106). Zde ale Feld k již poměrně náročnému běhu přidává doprovodné akordy. Problém je zejména v pravé ruce. Šestnáctiny v sopráně je třeba realizovat střídáním prstů. Čtyřhlasý akord na třetí osmině t. 46 to však neumožňuje. Jeho užitím by totiž došlo k opakovanému úhozu stejným prstem pravé ruky.

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a forte (f) dynamic and includes chords labeled VI, BV, BV, BIX, and BVIII. The second staff continues with BVIII, VII, BVIII, and BVI. The third staff features BXII, fl. XII, and ff dynamics. The fourth staff includes fl. XII, BVII, and XII. The music is written in a single melodic line with complex fingerings and accidentals.

Pr. 106

Uvedený příklad je obtížný i pro levou ruku. Důvodem jsou výrazné melodické skoky v sopránů spolu s kvartsextakordy v nižších hlasech. Akordy v basu je třeba hrát většinou třemi prsty, na melodii v sopránů by pak zbyl pouze malíček. Diskutované t. 43–51 jsou na hraně technických možností kytary, neboť Feld zde uplatňuje podobnou kompoziční metodu jako ve svých skladbách pro sólový nástroj s klaviérovým doprovodem. Srovnajme př. 106 s t. 27–29 první věty Feldovy *Sonáty pro housle a klavír*⁴⁷ (př. 107). Je-li záměrem skladatele vytvořit technicky náročnější místo, lze soprán doprovodit jednohlasou melodií v basu. Melodii s doprovodem akordů však na kytaru realizujeme většinou jen v pomalém tempu.

⁴⁷ Jindřich Feld. *Sonáta pro housle a klavír* [partitura]. Praha: Panton, 1988.



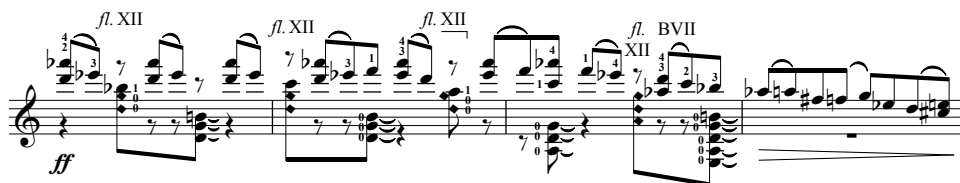
Př. 107

Abychom tedy mohli zachovat skladatelem předepsané tempo, t. 43–52 bylo třeba revidovat (př. 108).



Př. 108

Mezivěta v t. 49–52 si také vyžádala úpravu. Časté skoky levé ruky jsou v daném tempu obtížně proveditelné (př. 109).



Př. 109

Toto místo jsme zjednodušili vynecháním vnitřních hlasů a změnou tříhlasých akordů v basu na jednohlas (př. 110):



Př. 110

Analogicky bylo třeba postupovat i v repríze, v t. 95–101 (př. 111).



Př. 111

T. 98–100 (př. 112) jsme upravili následovně:



Př. 112

V t. 57 nastupuje sonátové provedení. Zde Feld zpracovává uvedený materiál ve formě čtyřhlasé fugy. Jde o dobře instrumentovaný příklad kontrapunktických možností kytary (př. 113).



Př. 113

V t. 69 (př. 114) jsme ze zvukových důvodů provedli malou změnu. Na sedmé osminové notě skladatel opouští prodlevu struny h.



Př. 114

Tón h na prázdné druhé struně jsme se kvůli barvě tónu rozhodli zachovat změnou jakosti sekundakordu, místo původního g moll zazní g dur (př. 115).



Př. 115

V t. 74–81 provedení Feld používá akordy hrané technikou *rasgueado* (př. 116).



Př. 116

V t. 82–86 (př. 117) se provedení uzavírá variovanou mezivětou.

rit.----- **Meno mosso e pesante** ♩ = c. 92

ff

fl. m.d. BI *fl. m.d.* BIII *poco rit.*

Př. 117

Tato mezivěta byla poprvé uvedena v t. 27–29 (př. 118).

f *mf* *ff*

un poco calmando-----

fl. m.d. BI *fl. m.d.* BIII *fl. m.d.* BII

Př. 118

V t. 82–86 se vrací vedlejší téma, tentokrát ve dvojitéch oktávách (př. 117). Kvůli lepší barvě zvuku jsme pozměnili i první uvedení vedlejšího tématu v t. 27–29. Vrchní melodické pásmo v oktávách jsme zredukovali na jednohlas (př. 119). To umožňuje použít v melodii *vibrato*.

Př. 119

Druhá věta *Lento* má formu ABA. Část A se dělí na dvě periody. Téma zazní v t. 1–11 periody *a*. Je ve formě jednohlasé melodie (př. 120). Jednohlas lze barevně ozvláštnit použitím techniky *super tasto*. Jde o úhoz pravé ruky o oktávu výše nad tónem hraným levou rukou. Pravá ruka se dotýká struny přesně v její polovině. Tím získáme sametově zbarvený tón.



Př. 120

Perioda *b* v t. 12–19 je charakterizovaná umělými flažolety (př. 121).



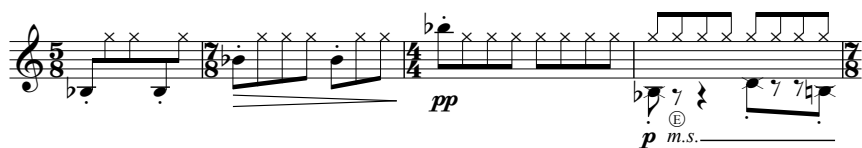
Př. 121

Část B se nalézá v t. 20–35. V t. 24 (př. 122) je vhodné hrát první dvě septimy v basu flažolety. Díky tomu mohou prsty levé ruky frázovat tuto melodii *legato*.



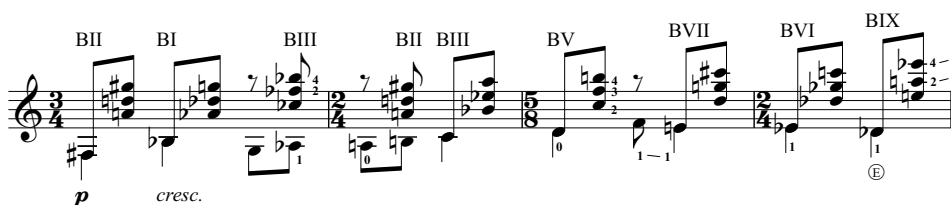
Př. 122

Třetí věta *Allegro con moto* obsahuje velké množství originálních interpretačních technik. Jde o rondovou formu ABCBDEAB. V t. 25 se objevuje část C. Feld zde využívá poklepy na ozvučnou desku, které doprovázejí melodii v basu (př. 123).



Př. 123

Poklep lze realizovat nad rezonančním otvorem, asi 2 centimetry od kraje vrchní desky. Zde je možné docílit jasně artikulovaného perkusivního zvuku. V t. 43–47 se objevuje *pizzicato*. V t. 51 nastupuje akordická sekvence (př. 124). Paralelní pohyb vrchního pásma kontrastuje s volněji vedenou linií basu.



Př. 124

V t. 70 přichází část D. Zde se objevuje technika *tabalet* (př. 125). 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 *tabailetem*. Feld techniku označuje *tambora* (ve zkratce *tamb.*). Slovní pokyn pod osnovou ale realizaci autorovy představy upřesňuje.



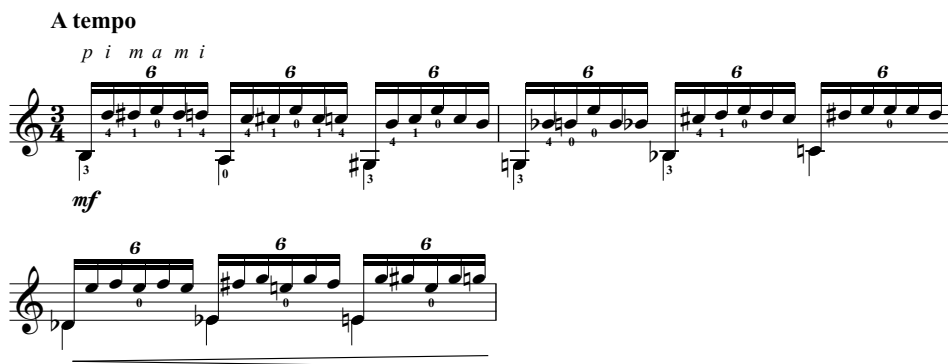
Př. 125

Část D končí v t. 87, v bodě zlatého řezu třetí věty. Uzavírá ji dobře instrumentovaný sestupný stupnicový běh s pokynem *brillante* (př. 126).



Př. 126

V t. 88 začíná část E, která má charakter provedení. Její část a je vystavěna na akordické sekvenci v sextolách (př. 127).



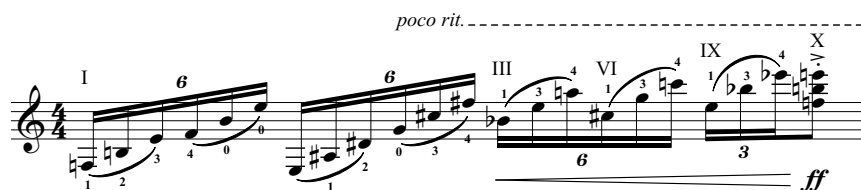
Př. 127

V t. 94 následuje znovuuvedení části A druhé věty v tempu *Poco lento*. Část A se vrací s hlavním tématem třetí věty v t. 111 (př. 128).



Př. 128

V t. 129 nastupuje reminiscence první věty, která uvede vedlejší sonátové téma (př. 119). Poté následuje závěrečný díl, který je rozšířenou částí B. Závěrečná část vrcholí v taktu 221 vzestupným akordickým rozkladem (př. 129).



Př. 129

V t. 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 *tablalet*.

Praha: Editio Supraphon, 1974

7 stran

Moderato-rubato, Allegro-ritmico, Adagio, Moderato (con moto), Allegro (presto possibile)

Věnováno Milanu Zelenkovi

Délka: 7 min. 50 s.

Preludia Jana Franka Fischera byla zkomponována v roce 1974 pro Milana Zelenku, který je také premiéroval. Jsou mimo jiné inspirována *Nocturnalem* Benjamin Brittena.⁴⁸ Jde o pětivětý cyklus pro sólovou kytaru, jehož hudební řeč je charakterizována rozšířenou tonalitou a užitím paralelních postupů s doprovodem prázdných strun. První věta *Moderato-rubato* je melodicky, rytmicky i formálně založena na motivu pěti not uvedených v prvním t. (př. 130).



Př. 130

První věta se dělí na pět monotematicky zpracovaných částí. V t. 1–11 se nachází první část (př. 130). V t. 12–23 se nachází část *Poco più mosso*. Zde se také objevuje v t. 21–23 motiv malé kvintoly (př. 131).



Př. 131

⁴⁸ Benjamin Britten. *Nocturnal for Guitar, op. 70: After John Dowland* [partitura]. London: Faber Music Limited, 1964.

V t. 24–25 se tempo zjemňuje do *Poco meno, dolce*. Čtvrtá část následuje v t. 28. Jde o třítaktové *Poco più mosso*, které přináší motiv velké kvintoly (př. 132). První věta je zakončená částí *Tempo primo* v t. 29–40.



Př. 132

Druhá větě *Allegro-rytmico* má formu ABA. Díl A v t. 1–12 je charakterizovaný ostinátním motivem v basu. K němu se ve třetím t. přidá téma ve formě jednohlasé melodie (př. 133).



Př. 133

Díl B v t. 13–44 dále rozvíjí téma. Z instrumentálního pohledu je zajímavé kontrastní *pizzicato* v t. 13 a 14 (př. 134).



Př. 134

V t. 45–60 se vrací část A. Poslední tři takty předjímají motiv čtvrté věty, interval velké sekundy (př. 135).



Př. 135

Třetí věta *Adagio* je ve formě AB s krátkou codou. Téma je instrumentované v paralelních dvojitých oktávách. Do prostoru vymezeného tímto intervalem skladatel umísťuje doprovod ve středním hlase (př. 136).



Př. 136

Část A se dělí na dvě periody: periodu *a* (v t. 1-5 – př. 136) a periodu *b* (v t. 6-11 – př. 137, t. 6). Obě periody mají podobnou fakturu. Liší se ale z hlediska frázování. V části *b* je dán větší prostor střednímu dvojhlasu.



Př. 137

Zajímavý je zdvih dvojhlasého *kytarového legata* v t. 10 (př. 138).



Př. 138

Můžeme zde konstatovat podobnost s *Nocturnalem* Benjaminu Brittena, zejména se čtvrtým t. věty *March-like* (př. 139). Fischer zde Brittenovi vzdává poctu citací jeho motivu.

March-like (♩)

(Quasi una Marcia)

singing (cantabile)

pp staccato e pesante *p*

Př. 139

V t. 11-12 propojuje část A s částí B krátká mezivěta. Část B v t. 13-17 přináší zvolnění *Poco più mosso* (př. 140).

Poco più mosso

mf *poco riten.*

Př. 140

Coda v závěrečných t. 18-19 předjímá v umělých flažoletech téma čtvrté věty (př. 141).

mano destra

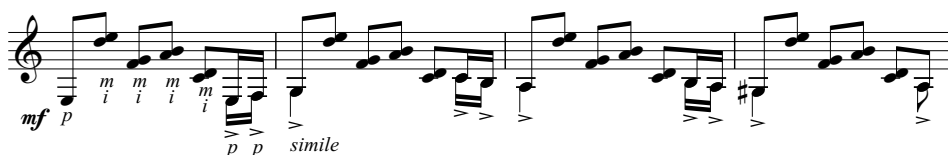
Arm XII

p *attaca:*

Př. 141

Čtvrtá věta *Moderato (con moto)* je ve formě ABA. Část A v prvních osmi t. je vystavěna na motivu paralelních velkých sekund (př. 142).

Moderato (con moto)



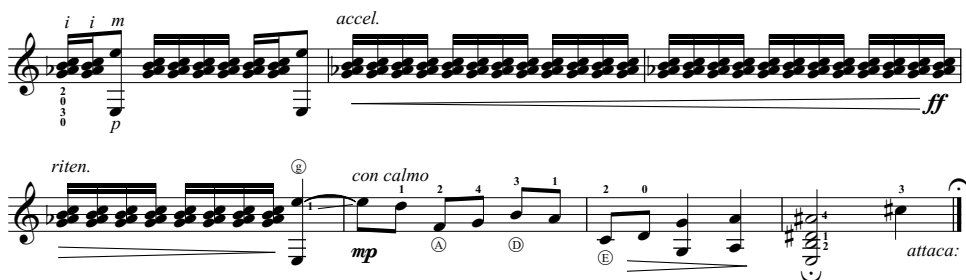
Př. 142

Střední část B se dělí na dvě periody. V t. 7-27 se nachází jedenáctitaktové *a*, charakterizované rozloženými akordy. Perioda *b* s tempem *Meno mosso* nastupuje v t. 20-27. Fischer zde provádí agogické změny na tónovém materiálu tříhlasého akordu (př. 143, t. 21-24).



Př. 143

V t. 28 se vrací část A v původním tempu. V t. 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 (př. 144). První a šestou strunu, které se na akordu nepodílejí, je možné během *rasgueada* tlumit prsty *pa*. *Moderato (con moto)* se v závěrečných třech t. zklidní pokynem *con calmo*.



Př. 144

Allegro (presto possibile)



Pr. 146

Př. 147

90



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

Alois Hába: Sonáta pro kytaru, op. 52

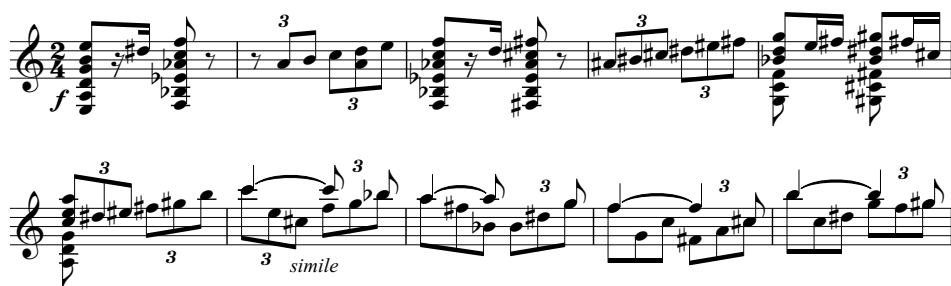
Musikedition Nymphenburg, 2001

14 stran

Allegro, Andante, Scherzando, Moderato, Allegro

Délka: 15 min. 10 s.

Hábova *Sonáta pro kytaru, op. 52* vznikla v roce 1943. Jde o první z celkem tří Hábových skladeb pro kytaru sólo. Skladatel v této kompozici využívá tradiční ladění. Premiéru skladby uskutečnil v roce 1944 Štěpán Urban. Autorův netematický styl se projevuje v evolučním pojetí kompozice. K návratům témat však 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. Tato část začíná v t. 1–6 hlavním tématem A (př. 149).



Př. 149

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* nalezneme v t. 1 a 3. S ním v t. 2, 4 a 6 kontrastuje perioda *b* s charakteristickými triolami. Část B v t. 7–30 rozvíjí materiál periody *b*. Zajímavý je zápis sekvence v t. 24–30 (př. 150). Transpoziční oktáva je zde nadbytečná, její použití naopak čitelnost spíše komplikuje.



Př. 150

V t. 31–63 nastupuje část C, která rozvíjí část A. Od t. 43 dochází ke gradaci. V t. 45 se objevuje g^2 , nejvyšší tón první věty (př. 151).



Př. 151

V t. 64–78 se nachází technicky vypjatá část B' (př. 152). Tříhlase akordy v osminách je třeba hrát ve stejném tempu, jako dosavadní jednohlas. Zejména t. 69–74 tak determinují tempo první věty. Časté skoky prověří schopnosti levé ruky interpreta.



Př. 152

V t. 80–93 následuje další část C". V t. 81–83 Hába navozuje dojem sonátové reprízy. Na jiném tónovém materiálu uvádí rytmický obrys hlavního

tématu (př. 153). V t. 83–85 je vhodné použít vždy na poslední osminové notě *vibrato* natažením struny (př. 153).



Př. 153

V taktu 93 nastupuje část B'' v sestupných jednohlasých triolách. Připravuje příchod části B''' v t. 118 (př. 154).



Př. 154

Melodie postupně klesá. V t. 136 nastupuje coda. Je vystavěna na motivu periody a části A, který je harmonizovaný paralelními kvintami a oktávami (př. 155). *Allegro risoluto* končí v t. 145 kvartovou harmonií šesti prázdných strun.



Př. 155

První věta s největší pravděpodobností obsahuje chybné posuvky. V t. 66 zřejmě nemá být ges ale gis (př. 156, t. 66 a 67), které zachová stejnou jakost akordu paralelní chromatické sekvence.



Př. 156

V t. 69 na třetí osmině má být a sníženo na as. Jde o sekvenci paralelních kvartsextakordů. Psané ces zní navíc identicky s následným h akordu G dur (př. 157).



Př. 157

Téma druhé věty *Andante cantabile* tvoří melodie doprovázená paralelními kvintami v basu (př. 158).



Př. 158

Následuje plocha vystavěná v tečkovaném rytmu, která v t. 20–24 sekvenčně klesá (př. 159).



Př. 159

V t. 39 se objevuje akord E-G-c-d-a (př. 160). Tóny E a G ovšem nemohou znít současně, oba lze realizovat jen na šesté struně. Řešením může být hrát akord rozložený.



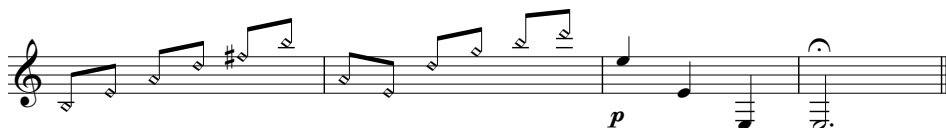
Př. 160

V t. 41 následuje kadence v šestnáctinových notách (př. 161).



Pr. 161

Závěrečná sekvence přirozených flažoletů v t. 52 pravděpodobně končí místo psaného d³ flažoletem e³ (př. 162).



Př. 162

Štěpán Urban považoval druhou větu Hábovy *Sonáty* za nástrojově nejzdařilejší. Zařazoval ji na program svých koncertů jako vzorový příklad moderní kompozice pro kytaru. Třetí věta *Scherzando* je ve formě ABCABABC s codou. Pro větší kontrast lze zvýraznit basy prázdných strun úvodní části A *Bartók pizzicatem* (př. 163).

Scherzando



Př. 163

V t. 26 nastupuje část B, charakterizovaná motivem šestihlasého akordu prázdných strun (př. 164). Hába tuto harmonii transponuje v sekvencích pomocí *barré*.



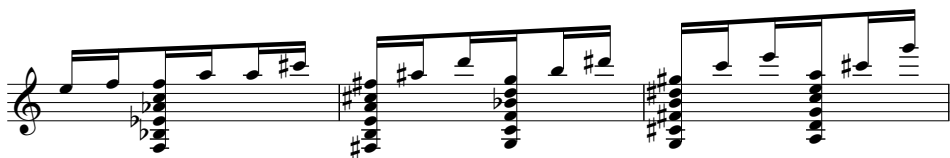
Př. 164

Šestihlasé repetované akordy je vhodné hrát technikou *rasgueado*. Hába použitím této techniky docílí značného dynamického rozpětí, v kontrastu s okolním jednohlasem. V t. 46–68 se nachází část C. Jde o velmi dobře instrumentovanou plochu. Melodie v sopránu je doprovázená repetovaným tónem v basu (př. 165).



Př. 165

V t. 69–103 se střídá část A (t. 69–107, 81–96) s B (t. 78–80, 100–103). V t. 107–118 se vrací část C. V t. 119–134 následuje coda. Zde se kombinují melodické motivy částí A i B. V t. 124 *Scherzando* graduje sekvenčně transponovaným melodickým skokem dvou velkých tercií. Užití *glissanda* mezi pátou a šestou šestnáctinou usnadní interpretaci tohoto technicky obtížného místa (př. 166, t. 125–127).



Př. 166

V t. 129 se vyskytuje tříhlasý akord e–g–h (př. 167, t. 128–134). Hába sice nepřekračuje rozsah kytary, přesto není akord v této podobě proveditelný. Pokud tón h hrajeme na struně e na devatenáctém pražci, pak tón g by byl na struně h na dvacátém pražci a tón e na struně g na dvacátém prvním pražci struny g. Kytara ale disponuje jen devatenácti pražci.⁴⁹ Možným řešením je

⁴⁹ Některé moderní kytary disponují dvacátým pražcem, který lze však využít pouze pro hru na první struně.

vypuštění tercie akordu. Výsledná kvinta e–h je bez problému hratelná. Nad dvanáctou polohou kytary je ale nejjistější psát jen jednohlas, s případným doprovodem basů na prázdných strunách.



Př. 167

Ve čtvrté větě *Moderato cantabile* se tok hudby zklidňuje. Jde o formu ABA. Část A je zpracována v dvojhlasém kontrapunktu (př. 168).

Moderato cantabile



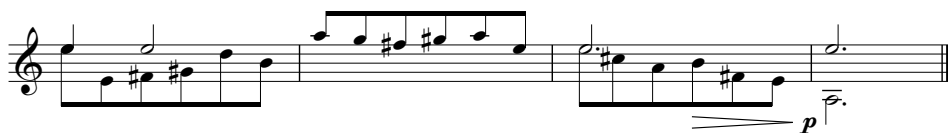
Př. 168

Část B v t. 30–40 je charakterizovaná uplatněním jednohlasu (př. 169).



Př. 169

Kontrapunktická pásma je možné odlišit frázováním – soprán *legato* a basy *staccato*. *Staccato* lze realizovat levou rukou. Čtvrtá věta končí v t. 72 na čisté kvintě A–e. Imaginární tóny proznívající z předchozího taktu harmonii doplňují na A dur (př. 170).



Př. 170

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 (př. 171).



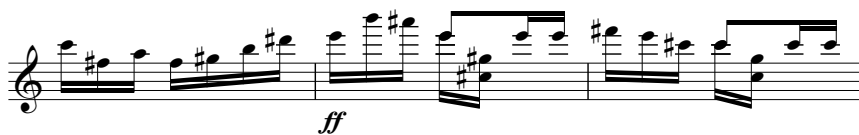
Př. 171

Část A končí repetovaným e v t. 46. Před nástupem části B se tak upevňuje tonalita (př. 172).



Př. 172

Kontrastní část B v t. 47–63 je charakterizovaná použitím rozložených akordů v souladu s kytarovým idiomem (př. 172). V t. 65 se vrací *Tempo primo* části A. V t. 73 najdeme technicky obtížný skok k nejvyššímu tónu h² (př. 173), který je třeba provést bez zvolnění tempa.



Př. 173

Skladba končí v t. 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*.

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 dělíci prostor mezi tradičními pražci na dvě poloviny nechal Mettal vyrobít 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.“⁵⁰ 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 kytaru se dá tato změna provést s minimálním nákladem přidáním příslušných pražců a problém

⁵⁰ „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.“

Arnold Schoenberg. *Theory of Harmony*. Translated by Roy E. Carter. Berkley: University of California Press, 1983, s. 37.

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!⁵¹ Pro práci s čtvrttóny Hába vyvinul vlastní systém posuvek. Kromě obvyklých křížků, béček a odrážek používá další znaky:

Zvýšení o čtvrttón: 
 Zvýšení o třičtvrttón: 
 Snížení o čtvrttón: 
 Snížení o třičtvrttón: 

Autor při analýze Hábových kompozic pro čtvrttónovou kytaru vychází ze svých praktických zkušeností. V roce 2003 na koncertě Přítomnosti veřejně provedl jeho *Suitu č. 1 pro čtvrttónovou kytaru, op. 54*.

Alois Hába: Suita č. 1 pro čtvrttónovou kytaru, op. 54

Musikedition Nymphenburg, 2001

14 stran

Allegro moderato, Allegretto gracioso, Andante cantabile, Allegretto scherzando, Moderato, Rubato energico (moderato)

Délka: přibližně 15 min. (nahrávka není přílohou publikace)

Nyní přistupme ke konkrétním příkladům z Hábovy mikrointervalové tvorby pro kytaru. V *Suitě č. 1 pro čtvrttónovou kytaru, op. 54* autor vyžaduje hru nad dvanáctou polohou. V t. 75–78 první věty *Allegro moderato* stoupá sekvence až ke g^2 sníženému o čtvrttón (př. 174).



Př. 174

⁵¹ Š. Urban. *O kytáře*, s. 35.

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

Podobné místo najdeme v t. 37 třetí věty *Andante cantabile*. Jednohlasá faktura a absence skoků zde ale usnadňuje provedení (př. 175, t. 36–38).



Př. 175

Allegretto Scherzando, čtvrtá věta *Suity č. 1*, přináší jiný technický problém. Tříhlasé akordy v t. 72–74 je třeba provést ve stejném tempu jako jednohlasé běhy (př. 176, t. 72–74).



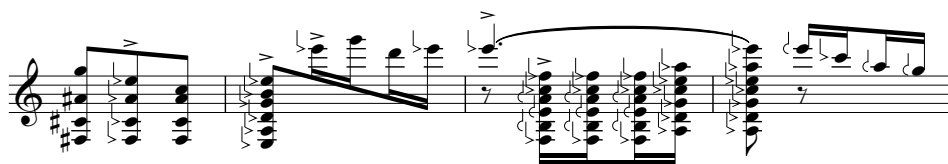
Př. 176

V šesté větě *Rubato energico (moderato)* se vyskytují v prvních třinácti taktech *glissanda v akordech* (př. 177, t. 7–9). Realizace *glissand* pravděpodobně předpokládá užití techniky *rasgueado*.



Př. 177

V t. 126–127 šesté věty se objevuje sedmihlas (př. 178). Pod ligaturou sopránu zní šestihlasý akord. Toto místo by bylo třeba při praktickém provedení zrevidovat.



Př. 178

Alois Hába: Suita č. 2 pro čtvrttónovou kytaru, op. 63

Musikedition Nymphenburg, 2001

10 stran

Moderato, Andante cantabile, Allegretto, Moderato cantabile, Allegro energico

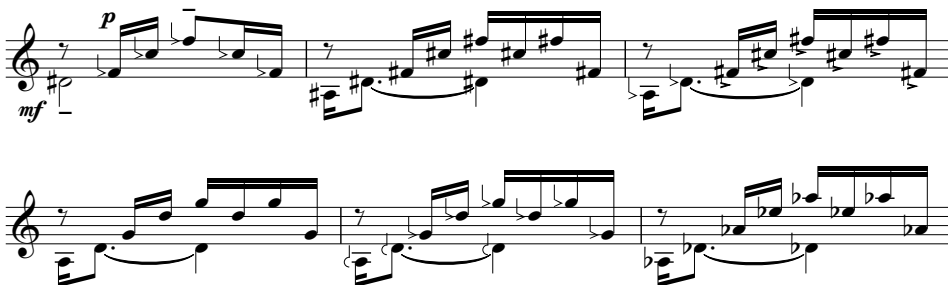
Délka: přibližně 12 min. (nahrávka není přílohou práce)

V *Suitě č. 2 pro čtvrttónovou kytaru, op. 63* z roku 1947 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 t. 36 (př. 179, t. 36–38).



Př. 179

V t. 23–35 druhé věty *Andante cantabile* najdeme jedno z esteticky nejvýraznějších míst *Suity č. 2*. Tato dvanáctitaktová sekvence v mikrotonálním protipohybu připomíná dvě pásma v *glissandu* (př. 180).



Př. 180

Hábovu kompoziční metodu dobře demonstrují t. 38–40 třetí věty *Allegretto* (př. 181). Jde o volnou práci s mikrotonálně rozšířenou řadou.



Př. 181

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

Praha: Editio Bärenreiter, 2002

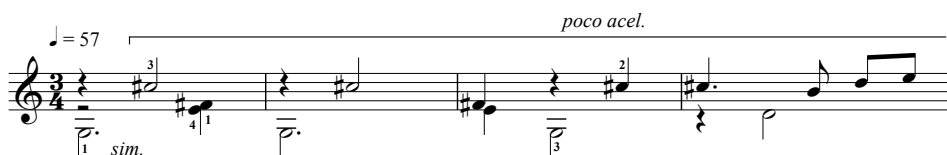
10 stran

Larghetto, Andante, Slide, Tranquillo, Allegro risoluto, Moderato, Larghetto

Věnováno Štěpánu Matějkovi

Délka: 11 min. 30 s.

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. T. 6–8 vyžadují značné rozpětí prstů levé ruky (př. 182). Chceme-li dodržet délku not určenou skladatelem, je třeba hrát akord G–e–fis–cis prstokladem 1423. Matějka problém řeší zkrácením basového G na půlovou notu. To uvolní první prst pro fis ve čtvrté době t.



Př. 182

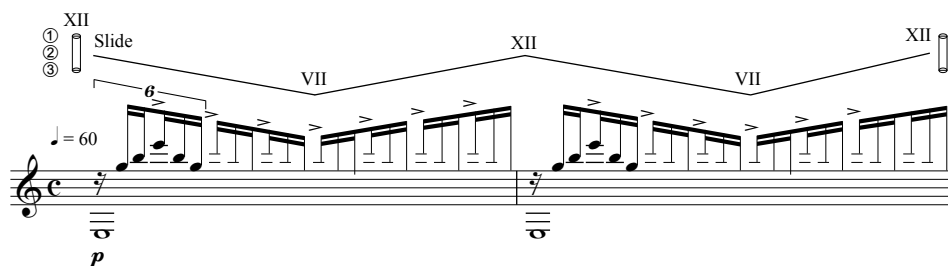
Druhá věta *Andante* má formu ABC. V t. 5 a 6 najdeme *glissando* natažením struny. Hybler ho značí lomenou šipkou pod osnovou (př. 183). Tento efekt se objevuje i na konci části A v t. 11 a 12.



Př. 183

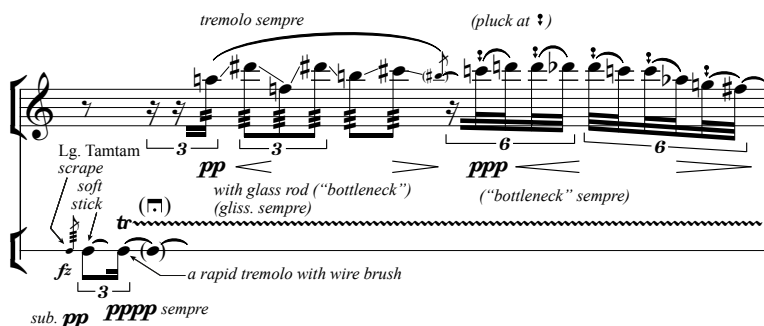
Slide, třetí věta, je ve formě ABA. Přináší zajímavý zvukový efekt *slide*, který je příkladem možností hry na kytaru jinými předměty (př. 184).

Realizujeme ho klouzavým pohybem skleněné trubičky (anglicky *bottleneck*) po strunách. *Bottleneck* je vhodné umístit na malíček levé ruky.



Př. 184

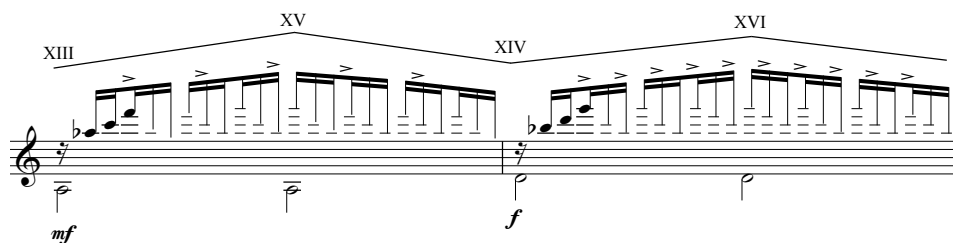
Efekt *slide* je v tvorbě českých soudobých skladatelů pro kytaru ojedinelý. Ze zahraničních autorů ho používá například George Crumb ve třetí větě cyklu *Mundus Canis* (př. 185).⁵²



Př. 185

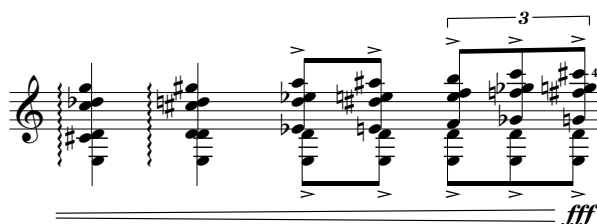
Hybler pod *slide* přidává také bas prázdných strun. Ve střední části B se objevuje i bas na čtvrté struně d. Ta se ale může střetnout s hranou skleněné trubičky *bottleneck*, která se pohybuje na melodických strunách g–h–e. Výsledkem je nežádoucí šelest. Jedním z takto exponovaných míst jsou t. 10 a 11 (př. 186). Tento technický problém lze vyřešit opřením hrany trubičky o strunu g. Struna g se lehce prohne, ale zamezí střetu se strunou d.

⁵² George Crumb. *Mundus canis: A dog's world. Guitar and percussion*. New York: C. F. Peters, 2000.



Př. 186

Čtvrtá věta *Tranquillo* je charakterizována užitím paralelních intervalů. Její forma je ABA. Střední část B přináší v t. 9 tempo *Più mosso, ritmico*. V 16. t. najdeme dynamický vrchol *Vůně vyhaslých stínů* (př. 187). Dynamika *fff* je realizována technikou *rasgueado*.



Př. 187

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* (př. 188).



Př. 188

Část B se vyznačuje užitím *pizzicata*. Mezi plochy *pizzicata* jsou navíc vloženy krátké kontrastní části v přirozeném rejstříku *naturale* (př. 189, t. 12-15).



Př. 189

Šestá věta *Moderato* má formu ABA. Hybler zde pracuje s technikou *kytarového tremola*. Tuto tradiční techniku autor zařadil na podnět Štěpána Matějky. Ačkoliv se tento typ *tremola* v kytarové literatuře objevuje, ve skladbách českých autorů před rokem 1943 nebyl využit. Hybler zde zároveň demonstruje, že tradiční *kytarové tremolo* lze úspěšně použít i v pro potřeby soudobé hudby. Palec hraje melodii na basových strunách a prsty *ami* provádí *tremolo* na melodických strunách (př. 190). Část B v t. 9–17 má evoluční charakter.



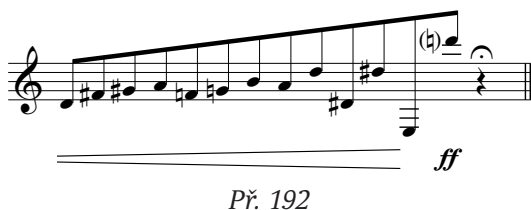
Př. 190

Sedmá věta *Larghetto* má formu AB. Část A se dělí na dvě periody. Perioda *a* je charakterizovaná volným rytmem *rubato* (př. 191). Perioda *b* nese označení *appunto* – rytmicky přesně (př. 191).



Př. 191

Část A uzavírá kadence v t. 22. Melodické skoky v jejím závěru lze realizovat prstokladem *pi* (př. 192).



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* (př. 193).



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

VÁCLAV KUČERA: DIARIO, OMAGGIO A CHE GUEVARA

Praha: Panton, 1973

16 stran

Den lásky, Den nenávisti, Den odhodlání, Den boje, Den smrti

Věnováno Milanu Zelenkovi

Délka: 11 min. 20 s.

Kučerovo *Diario* (tj. Deník), koncertní cyklus pro sólovou kytaru, vzniklo v roce 1971. Jeho pět vět programním způsobem popisuje dny v životě Che Guevary. *Diario* je věnováno Milanu Zelenkovi, který jeho světovou premiéru uskutečnil v roce 1972. Mezinárodnímu publiku *Diario* představil Narciso Yepes, který skladbu také v roce 1977 natočil a vydal u Deutsche Grammophon.⁵³ Dedikace skladby Che Guevarovi by mohla evokovat politický podtext, určitou poplatnost minulému režimu. Dílo se ale prosadilo především díky svým nesporným hudebním kvalitám. Václav Kučera se k této otázce vyjádřil při našem osobním setkání v roce 2014 takto: „Che Guevara 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 t. 1–8 přináší hlavní téma (př. 194). Základním stavebním prvkem je kvarta, kvartová harmonie prostupuje celým *Diariem*. Štěpán Rak k první větě poznamenal: „Obsahový záměr je: Přivodit asociaci ohnivého flamenca a charakterizovat tak ve zkratce prostředí Che Guevarova života. Krom *rasgueada* napomáhá ovšem tomuto výrazu i harmonie s typicky hispanizujícími prvky, jakož i stránka rytmická.“⁵⁴

⁵³ Narciso Yepes. *Gitarrenmusik Des 20. Jahrhunderts* [LP]. Germany: Deutsche Grammophon, 2530 802, 1977.

⁵⁴ Š. Rak. *Technické a výrazové možnosti kytary v soudobé hudbě*, s. 12.

Larghetto ♩ = 60

f ben sonoro

B III

sf *mf*

sf *p* *sf*

Př. 194

Střední část B v t. 16–29 je kantilénou s doprovodem prázdných strun (př. 195). Část B popisuje Che Guevarovo nitro. Vřelá láska v jeho srdci mu dává sílu k boji.

Tempo quisto ♩ = 66

p

semplice cantabile

Př. 195

V t. 26–29 nalezneme kadenci, hranou technikou *rasgueado*. Kučera zde volí harmonii, která evokuje Che Guevarovo rodné prostředí (př. 196).

Mosso, energico

II

f

Lento *riten.*

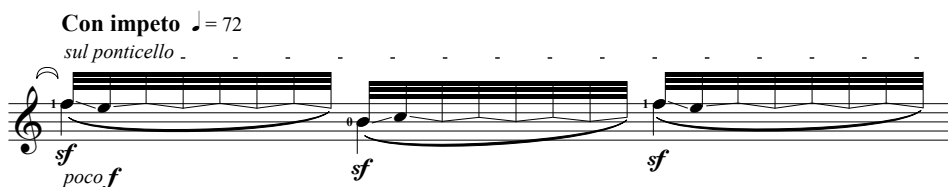
Př. 196

V t. 30 nastupuje evoluční část C. Kučera zde 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* (př. 197). V závěrečných t. 71–73 se objevuje coda. První věta opět zklidňuje do tempa *Molto quito*.



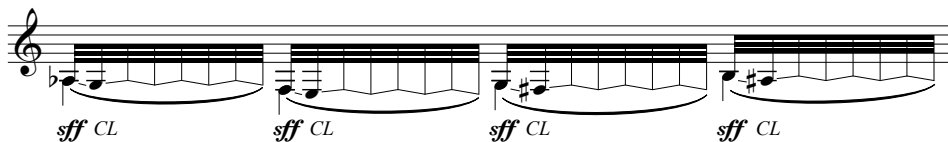
Př. 197

Druhá věta *Den nenávisti* je ve formě ABA. Dochází k uvolnění metra, tato věta je notována bez taktových čar. Část A je charakterizována motivem trylku (př. 198), který vyjadřuje nenávist. Trylek lze realizovat různými způsoby a v různé barevnosti. Předepsaný rejstřík *sul ponticello* nejlépe vyní při hře trylku na dvou strunách (př. 198).



Př. 198

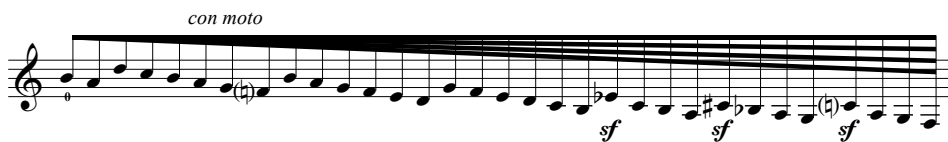
Trylky v druhé polovině části A je kvůli poloze v basu vhodné realizovat *kytarovým legatem*, na což upozorňuje Rak: „Samovolný akcent na drnkutém prvním tónu je atribut kytarového legata všeobecně a trylku zvlášť.“⁵⁵ Přírozený akcent prvního tónu trylku Kučera zvýrazňuje pokynem *col legno* (CL) (př. 199). Tento zvukový efekt hry obráceným smyčcem na kytáře realizujeme technikou *Bartók pizzicato*.



Př. 199

⁵⁵ *Tamtéž*, s. 18.

Střední část B je charakterizována expresivní melodií v osminových triolách. Vrcholí stupnicovou kadencí s graficky znázorněným *accelerandem* (př. 200).



Př. 200

Následná mezivěta přináší vrchní paralelní kvartové pásmo na prodlévě basových strun (př. 201).



Př. 201

Následuje návrat části A. Druhou větu uzavírá trylek do *pianissima*. Třetí věta *Den odhodlání* má formu ABC. Téma v prvních taktách části A se vyznačuje repetovanými tóny v basu, které doprovázejí melodii (př. 202).



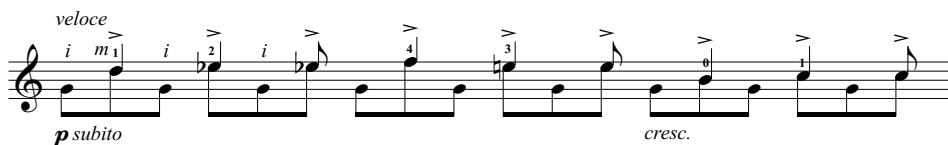
Př. 202

Melodie probíhá v triolách, před vrcholem skladatel efektně využívá šestnáctiny (př. 203).



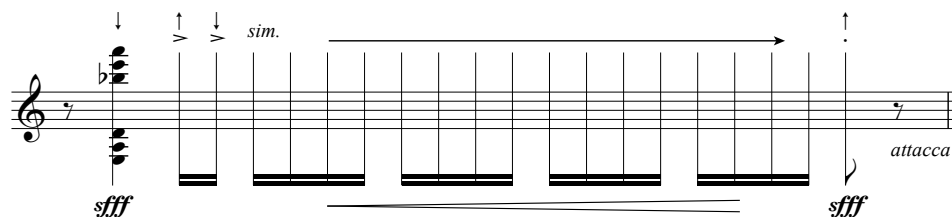
Př. 203

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 jsem zvolil rejstřík *sul ponticello*, hrané těsně u kobyvky malíčkem pravé ruky. Bas hraný palcem zůstává v rejstříku *naturale* (př. 204).



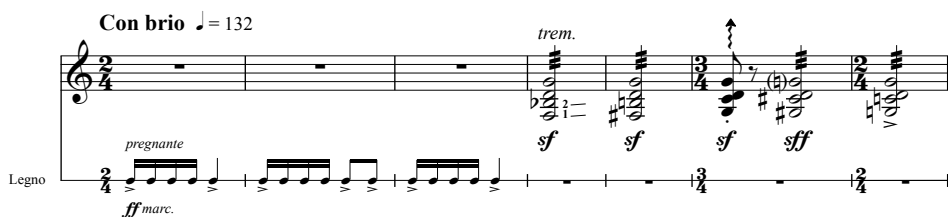
Př. 204

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* (př. 205).



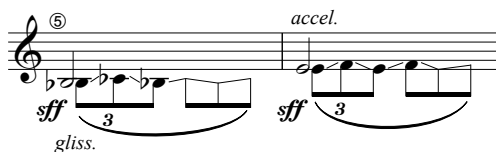
Př. 205

Čtvrtá věta *Den boje* je ve formě ABC. Tok hudby je znovu členěn pomocí taktů a pravidelných metrických akcentů. V t. 1-24 Kučera užívá poklepů na ozvučnou desku (př. 206). Poklepy evokují vojenský bubínek. Tuto techniku Kučera kombinuje s *tremolo rasgueadem*.



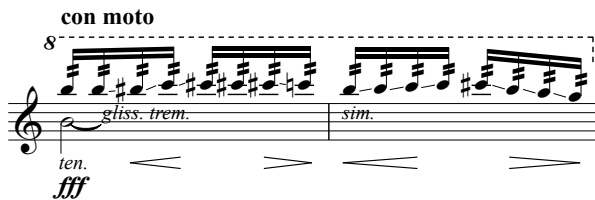
Př. 206

V t. 25–49 najdeme část B. Časté užití *rasgueada* v dynamice *forte* připravuje vrchol celé skladby. Ten se nachází v t. 50–76 části C. T. 50–51 přináší motiv *glissanda*. To realizujeme natažením struny o půltón výš (př. 207).



Př. 207

Dynamika stoupá až k vrcholu v t. 63–65 (př. 208). 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.



Př. 208

Pravá ruka má za úkol realizovat dynamiku *fff* hrou na první struně. K této dynamice jsme se přiblížili užitím *palcového tremola*. Š. Rak k tomu podotýká: „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.“⁵⁶ K vrcholu čtvrté věty se v lednu 2014 v osobním rozhovoru vyjádřil i Václav Kučera: „[...] protože to je výraz určité bolesti, kvílení skoro. Guevara byl umučený. Aby to mělo napětí, aby to naříkalo. Je to poslední vzepětí sil.“

Čtvrtou větu uzavírá v t. 66–74 návrat motivu *glissanda* natažením struny. O něm se rovněž zmiňuje Š. Rak: „Kytarista zahraje základní tón a vytažením struny do strany jej zvýší o čtvrt až půl tónu. Uvolnění struny

⁵⁶ *Tamtéž*, s. 23.

do původního stavu jej opět sníží na normál. Tato výchylka působí svou ryze fyzikální podstatou velmi silně na naše pocity. Cítíme, jak je struna násilím napínána a podvědomě si s tím spojíme pocit bolesti.⁵⁷ Pátá věta *Diaria Den smrti* má formu AB s codou. Část A se nachází v t. 1–24. Hlavní motiv páté věty zazní hned v prvních t. (př. 209). Malá nóna E–f a její následný obrat do velké septimy F–e vytváří atmosféru nadcházející smrti Che Guevary. Doprovod tvoří poklepy na ozvučnou desku. Vyjadřují tlukot lidského srdce.

Lugubre ♩ = 50

mp *vibr.* *pp sotto voce* *mp* *pp*

Legno *p quasi palpito di cuore* *simile accentato sempre*

Př. 209

V t. 6, 10 a 15 najdeme *arpeggio*. Je označováno termínem *graneado*, jelikož „tóny se vysypou jako perly“⁵⁸ (př. 210).

sf *p*

Legno *f marc.*

Př. 210

V t. 20 se objeví volná parafráze motivu části B první věty. Kantiléna písně lásky je ale již jen bolestnou vzpomínkou (př. 211).

⁵⁷ *Tamtéž*, s. 23.

⁵⁸ Štěpán Urban. *Cesta k umělecké hře na kytaru*. 5. vyd. Praha: Supraphon, 1989, s. 4.

Legno

p *f* *sff* *sf* *espress.* *mf* *p* *sotto voce*

Př. 211

Část B v t. 25–39 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* (př. 212, t. 30–32). Jde o reminiscenci motivu z druhé věty (viz př. 201).

poco a poco accelerando

sf *sf* *sf*

Př. 212

V t. 40 nastupuje coda, s tempem *Doppio meno*. V t. 43 a 44 se objevuje silná expresivní melodie v basu. Motiv *glissanda* pravděpodobně vyjadřuje okamžik smrti (př. 213). Nasvědčuje tomu i tempové označení *Morendo* v dalším taktu.

Morendo ♩ = 48

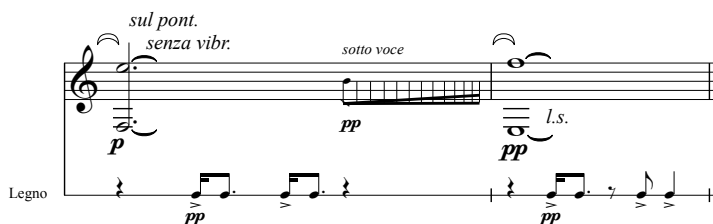
gliss. *gliss.* *vibr.* *sotto voce* *pp*

Legno

molto p

Př. 213

Následuje návrat motivu části A s trylkem na neurčité tónové výšce. Trylek je reminiscencí motivu části A druhé věty. Srdce a jeho rytmus dohasínají posledním nepravidelným úderem. Půlové noty v basu a sopránů ale trvají, stejně jako legenda Che Guevary (př. 214).



Př. 214

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.

Praha: Český rozhlas, 2010

4 strany

E1, H2, G3, D4, A5, E6

Věnováno Josefu Mazanovi

Délka: 8 min.

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 tvořeno flažolety. Jejich notace je u Matouška tradiční (př. 215).

E1 *flažolety pravou rukou | right hand harmonics*

sim.

držet | hold

přiklep levou rukou | tap with left hand

sim.

Př. 215

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 t. nastupuje bas. Jde o tón G, hraný úderným *kytarovým legatem*. Bas v délce deseti osmin opakovaný v devítiosminovém taktu se metricky posunuje, nastupuje pokaždé na jiné době. Tón G v basu zazní osmkrát. V t. 12 se objeví vrchol první věty. V bodě zlatého řezu zazní bas F. V t. 13 se takt mění zpět na 5/4, spolu se zazněním posledního basového tónu G. V t. 16–19 přichází coda. Probíhá zde metamorfóza tématu, které při každém opakování snižuje počet svých not (př. 216). V t. 19 na notě e první věta končí.



Př. 216

Tempo druhé věty *H2* je $\text{♩} = 144$. Forma je ABA s krátkou introdukcí. Funkci introdukce plní oktáva v délce jedné osminy (př. 217). Po ní následuje část A. Ta je tvořena stoosmkrát opakovaným modelem čtyř osmin. Jde o model číslo 1 (př. 217).



Př. 217

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 (př. 218).



Př. 218

Poté následuje model 3 (př. 219), který je transpozicí motivu části A o kvartu výš.



Př. 219

Model 3 je při prvním uvedení opakován šestkrát. Následuje jednou opakovaný model 4 (př. 220).



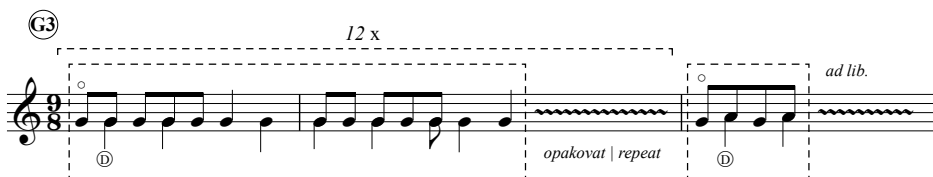
Př. 220

Poté nastupuje pětkrát opakovaný model 5 (př. 221).



Př. 221

Následuje několik repetitivních 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. Pravá ruka plynule přechází ze základního rejstříku *naturale* do *sul ponticello*, odtud do rejstříku *sul tasto* a zase zpět do rejstříku *naturale*. Dynamika zeslabuje, druhá věta končí *al niente*, v *pianissimu*. Tempo třetí věty *G3* je $\text{♩} = 184$. Jde o formu ABA. Část A je vystavěna z opakujících se modelů. Ty jsou ohraničeny čerchovanou čarou, opakování pak vlnovkou. Počet opakování uvádí číslice nad modelem (př. 222). Model 1 začíná z *pianissima*. Přináší pomalé *crescendo* s lehkými vlnami v rejstřících. Model 2 přechází do pravidelného dvoudobého metrického dělení.



Př. 222

Dále se ve skladbě objevuje model 3, který je třídobý (př. 223). Následuje přechod k dvoudobému modelu 4 (př. 223, druhý model), který připravuje nástup části B.



Př. 223

Část B se dále dělí na dvě periody. V periodě *a* nedochází k opakování modelů. Dvouhlasý kontrapunkt této části je notován tradičně (př. 224).



Př. 224

V rámci 9/8 taktu se objevuje dělení not po dvou a po třech. V sopránu nastupuje melodie v půlových notách s tečkou. Perioda *b* přináší dvojhlase intervaly. Dynamika se zvyšuje až k závěrečnému modelu v trojhlasu (př. 225). Dynamiky *fff* je dosaženo technikou *rasgueado*.



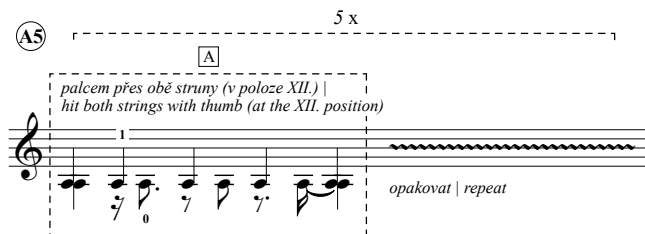
Př. 225

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 $\text{♩} = 40$. Jeho forma je A. Skladatel při konzultaci doporučil opakovat část A sedmkrát (př. 226).



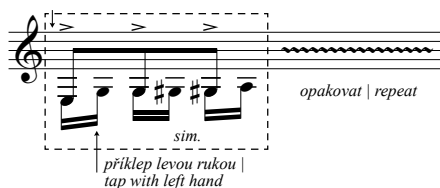
Př. 226

Tempo páté věty *A5* je $\text{♩} = 160$, její forma ABA. Tématem části A je pětkrát opakováný model 1 (př. 227). Vyšší hlas zazní úhozem pravé ruky, bas úderným kytarovým *legatem*. Matoušek tuto techniku nazývá *přiklep levou rukou* (př. 228). Pravá ruka provádí perkusivní úhoz na strunách E-A, který lze definovat jako *tamboru* ve dvanácté poloze.



Př. 227

Následuje část B, která uvádí modely 2 a 3. Nejdříve je uveden model 2 (př. 228), který má délku tři osmin a při prvním uvedení je opakován pětkrát.



Př. 228

Poté nastupuje model 3 o délce dvou osmin, který při prvním uvedení opakujeme jednou (př. 229).



Př. 229

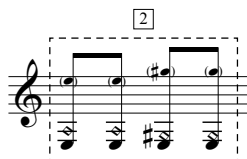
Část B je vystavěna na kontrastu mezi těmito modely. Mění se také počet jejich opakování. Model 2 při prvním uvedení zazní pětkrát, model 3 jednou. Pak se počet opakování modelu 2 snižuje a modelu 3 zvyšuje. Když počet opakování modelu 3 dosáhne hodnoty 5, část B končí. Následuje návrat části A, který se opakuje pětkrát současně s *decrescendem*. Poté pátá věta končí. Tempo šesté věty E6 je *Presto*, $\text{♩} = 144$. 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 tří osmin (př. 230). Uvádí v pořadí třetí alikvotní tón nad fundamentálním tónem E.



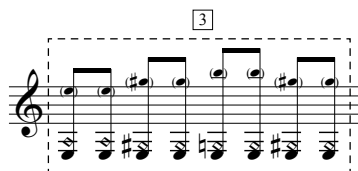
Př. 230

Následuje model číslo 2 o délce čtyř osmin (př. 231). Metrum se mění z předchozího třídobého na dvoudobé. Objevuje se třetí i čtvrtý alikvotní tón.



Př. 231

Následuje model číslo 3 o délce osmi osmin (př. 232). Přináší třetí až pátý alikvotní tón.



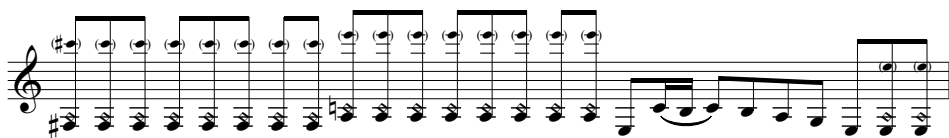
Př. 232

Po modelu číslo 3 se vrací modely 2 a 1, část A končí. Následuje část B, která přináší skupinky šestnáctinových not (př. 233). Druhou šestnáctinu je vhodné realizovat sestupným *kytarovým legatem*.



Př. 233

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 (př. 234). 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 (př. 234, poslední 3 osminy). Po *decrescendu* šestá věta končí.



Př. 234

Pro provedení v roce 2015 jsem zvolil následující pořadí vět: *E1, H2, G3, D4, A5, E6, E1*. Jak ale bylo zmíněno v úvodu, jejich pořadí 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: *umělé flažolety hrané levou i pravou rukou, úderné kytarové legato (příklep pravé ruky), rasgueado, sul ponticello, sul tasto a tamboru ve dvanácté poloze*.

Manuskript skladatele

České Budějovice, 2014

6 stran

Andante sostenuto, Moderato, Allegro risoluto, Agitato, molto rubato, Vivace, Largo doloroso, Comodo, Adagio, poco rubato, Tempo di marcia, Allegretto, Allegro con brio, Molto vivo, Maestoso

Věnováno Josefu Mazanovi

Délka: 7 min.

Hawara Jana Meisla byla dokončena v roce 2014, je tedy nejnovější skladbou analyzovanou v této knize. Jde o téma s jedenácti variacemi a codou. *Hawara* 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 všech jedenácti 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 5. a 6. t. Podobně jsou zpracovány i následující variace. Kromě račího pohybu zde dochází také ke změně směru *arpeggia*. Vzestupné *arpeggio* v t. 3 hrané palcem se mění na sestupné *arpeggio* v t. 4 hrané i prstem (př. 235).

Andante sostenuto ♩ = 69
grazioso

mp pp

Př. 235

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 struníku (př. 236).

Moderato ♩ = 100
giocosu
sul ponticello
sf *sf* *mf*
sul ponticello

Př. 236

Tambora má být provedena bez akcentace melodie nehtem. Následuje část B o délce 3 t. Pracuje s motivem rozložených akordů v rejstříku *sul ponticello*. Druhá variace *Allegro risoluto* je ve formě ABABA. Část A má rozsah 2 t. Kontrastním způsobem kombinuje techniky *pizzicato* a *rasgueado* (př. 237). Ukončení *pizzicatové* plochy Meisl značí pokynem *naturale*. Třítaktová část B uvádí ve svém prvním t. motiv repetované zmenšené kvinty (př. 237, t. 27–29). Poté následuje čtyřtaktová pasáž v šestnáctinách, kde Meisl užívá kytarová *legata*. Část B je uzavřena opětovným uvedením repetovaného motivu.

Allegro risoluto ♩ = 116
pizz. misterioso *rasquedo* *pizz.* *nat.*
f *sfz* *sfz* *f* *mp* *mp*
f *f* *mp* *mp* *f* *sfz*

Př. 237

Třetí variace *Agitato, molto rubato* má formu ABABA. Dvojtaktová část A je tvořena repetovanými čtyřhlasými akordy v rejstříku *sul ponticello*. Třítaktová část B využívá poklepů palce kombinovaných s melodií hranou prsty *im* (př. 238, t. 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*.

Agitato, molto rubato ♩ = 92

sul ponticello *marcato*

sfz sfz sfz sfz mf

mf sfz sfz sfz sfz mf

Př. 238

Čtvrtá variace *Vivace* má formu ABABA a charakter preludia. Dvoutaktovou část A tvoří motiv *tremola* s melodií v basu (př. 239). Nejde o tradiční tremolový prstoklad, t. 49–50 lze hrát prstokladem *mpm ima*.

Vivace ♩ = 144

nat. leggiero

p

p

Př. 239

Třítaktová část B je tvořena rozloženými akordy (př. 240).

mf mf p

p

Př. 240

Pátá variace má tempo *Largo doloroso*. Forma je ABABA. Motivem dvoutaktové části A jsou přirozené flažolety (př. 241). Následuje třítaktová část B. Při svém prvním uvedení uvádí *glissando* natažením struny o půltón výš. Po návratu části A dochází k zrcadlovému převratu materiálu. *Vzestupně*

glissando následné části B se mění na sestupné. Toho lze docílit natažením struny na požadovanou výšku ještě před zahráním tónu. Po úhozu tón díky uvolnění napětí struny klesá zpět *sestupným glissandem*.

Largo doloroso ♩ = 52
tranquilo

Př. 241

Šestá variace *Comodo* je ve formě ABABA. Dvoutaktová část A je charakterizována motivem dvou současně znějících tónů na jedné struně (př. 242). Toho se docílí *úderným kytarovým legatem*. Je-li úhoz proveden v rozsahu mezi čtvrtinou až polovinou struny, rozezná se struna 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, ve které se objevuje *pizzicato* levé ruky v kombinaci s přirozenými flažolety. *Pizzicato* provádíme umístěním prstů přímo na pražce. Poté nastupuje část A, transponovaná o triton. 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 (př. 242, t. 78 a 79).

Comodo ♩ = 76
inquieto

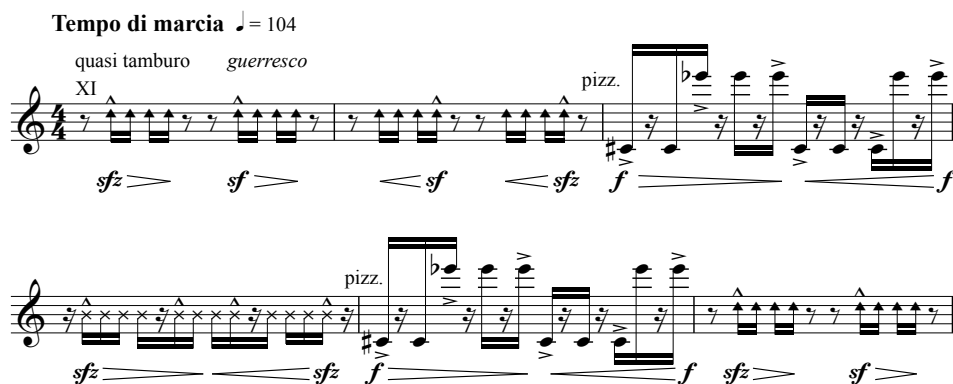
Př. 242

Sedmá variace je v tempu *Adagio, poco rubato*. Forma je ABABA. Část A ve svých dvou takttech uvádí motiv škrabání nehtem na opředení d struny (př. 243, t. 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 (př. 243, takty 87–89).



Př. 243

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 (př. 244, t. 97 a 98). Vzniká chřestivý zvuk bubínku. Tato technika se také vyskytuje ve třetí větě Feldovy *Sonáty pro kytaru*. Část B (př. 244, t. 99–101) kontrastuje svým *pizzicatem* a poklepy, které je kvůli barvě zvuku vhodné hrát prvním kloubem prstu *m*.



Př. 244

Devátá variace *Allegretto* svou melodikou posluchače vtahuje do atmosféry židovské oslavy. Forma je ABABA. Je charakterizována střídáním rejstříků *sul ponticello* části A (př. 245, t. 109 a 110) a *naturale* části B (př. 245, t. 111–113).

Allegretto ♩ = 112
sul ponticello *burlesco*

mf *mf* *p* *p*

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

Př. 245

Desátá variace *Allegro con brio* je ve formě ABABA. Dvojtaktová část A využívá Bartók *pizzicato* (př. 246, t. 121 a 122). Třítaktová část B kontrastuje motivem rozložených akordů (př. 246, t. 123-125).

Allegro con brio ♩ = 120

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *f* *f* *f* *f* *sfz* *sfz*

mp *mp* *f* *f* *f* *sfz* *sfz*

Př. 246

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 (př. 247). Pro třítaktovou část B jsou typické velké skoky v melodii na struně e. Prázdná struna h tvoří doprovod (př. 247, t. 135 a 136). Nepravidelné dělení *arpeggia* fázově posouvá hlavu motivu.

Molto vivo ♩ = 152

feroce

mf sfz mp mf

Př. 247

Poslední věta skladby je ve formě ABABA. V tempu *Maestoso* znovu uvádí téma, rozšířené do plnějšího zvuku použitím techniky *rasgueado*. Pro realizaci triolového rytmu *rasgueadem* lze použít prstoklad *ppm* (př. 248).⁵⁹

Maestoso ♩ = 96

rasquedo giubiloso

ff f nat. f ff

Př. 248

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*, *sul tasto*, *sul ponticello*, *Bartók pizzicato* a *tremolo na dvou strunách*.

⁵⁹ Je možné zvolit i jiné způsoby provedení, například prstoklad *ami*, *mpp* nebo jiný.

JANA OBROVSKÁ: QUATRE IMAGES DU JAPON

Paris: Editions Henry Lemoine, 1985

6 stran

Hommage à Hiroshige, Hommage à Hokusai, Hommage à Utamaro, Hommage à Sharaku

Věnováno Ichiro Suzukimu

Délka: 8 min. 50 s.

Čtyřvětý cyklus *Quatre Images du Japon* (Čtyři japonské obrazy) Jany Obrovské vznikl v roce 1984 a následující rok byl publikován v nakladatelství Henry Lemoine. První věta *Hommage à Hiroshige* nese tempové označení ♩ = 72. Jde o téma a sedm variací. Téma je uvedeno v t. 1 a 2 (př. 249).

♩ = 72 M.M.

Arm. XIX m.d. IV

Arm. XIX m.d.

Arm. XII

mp

Př. 249

Druhá variace v t. 5 a 6 je zpracována v tříhlasém kontrapunktu (př. 250).

[illegible]

Pr. 250

Čtvrtá variace v t. 10–14 se vrací ke dvojhlasému kontrapunktu (př. 251). *Hommage à Hiroshige* končí po sedmé variaci v t. 16.



Př. 251

Druhá věta *Hommage à Hokusai* má tempové označení $\text{♩} = 112$. Její forma je ABCA. Jde o technicky nejvýraznější část cyklu. Část A se nachází v prvních třech t. (př. 252). Je vystavěna na motivu trylku.



Př. 252

V t. 2 se vyskytuje *tremolo* prstu *i*. Realizujeme ho obousměrným nehtovým úhodem. Hlavní melodie je hraná levou rukou *údernými kytarovými legaty*. V t. 4–6 následuje mezivěta s označením *Quasi cadenza* (př. 253).



Př. 253

V t. 7–14 se nachází část B. Její *Tempo primo* rozvíjí motiv dvaatřetin mezivěty (př. 254). Kytarová *legata* jsou značena čerchovanou čarou.

The image displays two staves of musical notation for the 'Fugue for Anna Magdalena' by J.S. Bach. The notation includes various ornaments (trills, mordents, grace notes) and figured bass (numerical figures below the notes). The first staff begins with a forte dynamic marking (*f*) and features a trill on the first note, followed by a mordent and a grace note. The second staff continues the piece, showing a trill on the first note, followed by a mordent and a grace note. The notation is in a single system, with the first staff on a treble clef and the second staff on a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece is in G minor, as indicated by the key signature and the presence of B-flat and F notes.

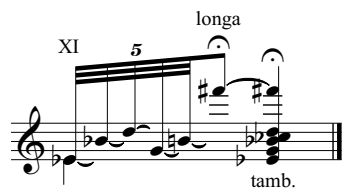
Tríhlasý kontrapunkt v t. 12 je reminiscencí první věty (př. 255).

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The first line of the melody is marked with a '2' above the first measure, indicating a second ending. The second line of the melody is marked with a '4' above the first measure, indicating a fourth ending. The melody is followed by a series of chords and single notes, with dynamic markings of *sfz* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The score concludes with a final chord marked *f*.

V t. 14–17 se objevuje část C. Zde se nachází sekvence rozložených akordů. Technickou výzvou je motiv repetovaného tónu, který se metricky posouvá (př. 256).

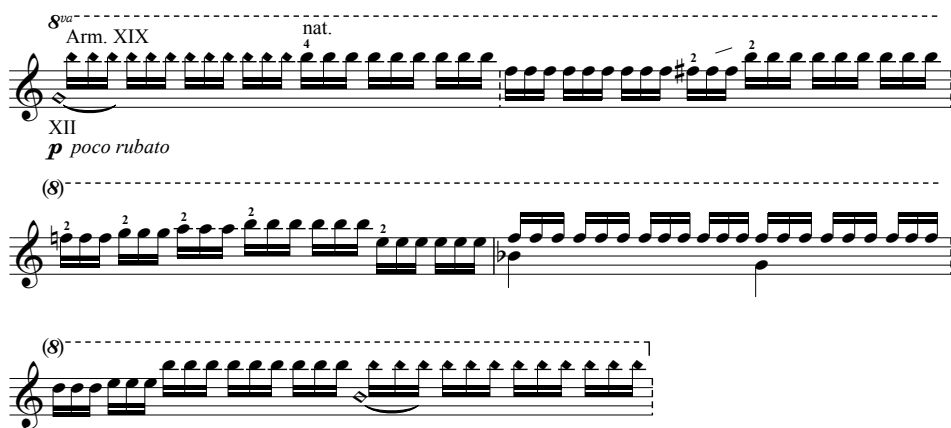
The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system is in 4/4 time, marked 'a tempo' and 'mp'. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff, featuring a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The second system is in 2/4 time, also marked 'a tempo' and 'mp'. It continues the melody on a single staff, with a key signature change to two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, key signatures, and dynamic markings.

V t. 18-24 dochází k návratu části A. Druhá věta končí v t. 24 technikou *tambora* (př. 257). Soprán je vhodné akcentovat nehtem palce.



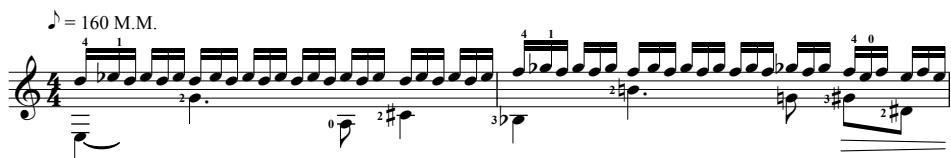
Př. 257

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 t. 1–8) je tvořeno motivem *tremola*. Jeho tři tóny jsou zpočátku jednohlasem. V t. 4 se přidává bas. Bas zazní současně se sopránem, jde tedy o technicky náročnější kontinuální *tremolo* (př. 258).



Př. 258

V t. 9–14 nalezneme periodu *b*. Tempo se mění na $\text{♩} = 160$. Charakteristickým motivem je malá sekunda v sopránu. *Tremolo* předchází části se rozšiřuje na dvě struny. Melodie je svěřena basu (př. 259).



Př. 259

V t. 15–32 se nachází volnější střední část B. Je zpracovaná na způsob dvojhlasé imitace (př. 260). Barokní atmosféru dotváří nátrýl a mordent v melodii. T. 17 přináší tempo $\text{♩} = 108$ (př. 260).

$\text{♩} = 108$ M.M.

poco rit. Arm. XII

Arm. XII

Př. 260

V t. 33 se vrací část A (př. 261). Třetí věta končí tónem h^2 v t. 37. Tón zazní nejdříve v přirozeném rejstříku, pak flažoletem.

Tempo I (poco rubato)

pp

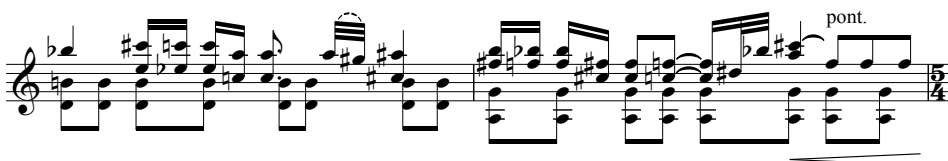
Př. 261

Čtvrtá věta *Hommage à Sharaku* je v tempu $\text{♩} = 84$. Jde o téma s devíti variacemi, introdukcí a codou. Jednotaktová introdukce připomíná svými mordenty část B předchozí věty (př. 262).



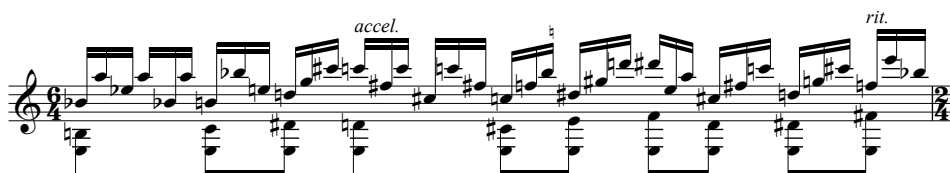
Př. 262

V t. 2 a 3 se nachází téma v tempu $\text{♩} = 84$. (př. 262, t. 2 a 3). Variace využívají paralelní posuny intervalů stejné jakosti. Téma je charakterizováno zvětšenou kvartou (př. 262). První variace v t. 4 pracuje s velkou tercií. Třetí variace v t. 6 a 7 přináší velkou sextu (př. 263). Čtvrtá variace v t. 8 velkou septimu. Sedmá variace v t. 12 a 13 pracuje znovu s velkou tercií, devátá variace v t. 16 s velkou sextou.



Př. 263

Variace č. 6 pracuje s rozloženými akordy v triolách (př. 264).



Př. 264

Sedmá variace přináší v t. 13 kadenci (př. 265).



Př. 265

Coda v t. 17–21 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*, *tamboru*, *tremolo*, *sul tasto* a *sul ponticello*.

Štěpán Rak: Balalajka

Columbus: Editions Orphée, 1994

12 stran

Věnováno Michailu Gorbačovovi

Délka: 8 min. 20 s.

Rakova *Balalajka* pochází z roku 1989 a v roce 1994 byla publikována v nakladatelství Editions Orphée. Její forma je ABC. Část A v t. 1–23 je v tempu *Rubato molto (lento) quasi improvisando*. Přináší téma inspirované ruskými lidovými písněmi. Motorickým motivem charakterizující část A je *tremolo* na dvou strunách (př. 266).



Př. 266

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 (př. 267).

Rakův prstoklad:		Alternativní prstoklad:	
Nácvik:	Provedení:	Nácvik:	Provedení:
<i>pami pami</i>	<i>pami pami</i>	<i>pima pima</i>	<i>pima pima</i>

Př. 267

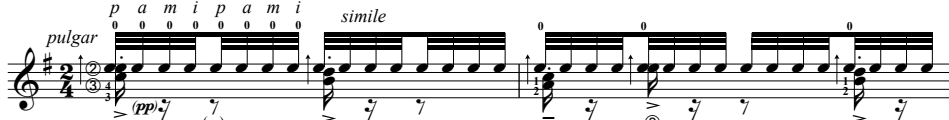
Část A končí oktávou na dvou sousedních strunách, hranou palcem levé ruky a malíčkem, s pokynem v partituře *pulgar izquierdo (left thumb)* (př. 268). Tento prstoklad, běžný na violoncellu, se na kytáře používá jen výjimečně.

più mosso
p a m i

pulgar izquierdo (left thumb)
p

Př. 268

Část B najdeme v t. 24–260. Dělí se na šest period *abcdef*. Perioda *a* (v t. 24–62) 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 *camí* (př. 269).

Poco vivo e accelerando sempre
p a m i p a m i

pulgar
mp
simile
p

Př. 269

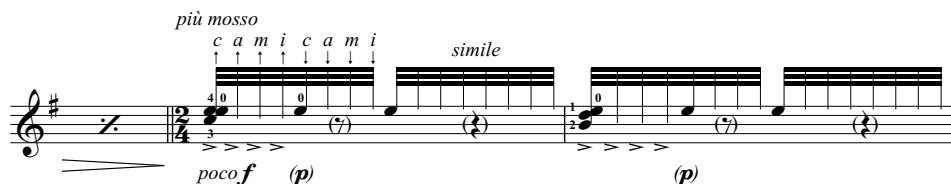
Perioda *b* nastupuje v t. 63 v tempu *Presto*. Uvádí techniku *tremolo rasgueado*. Prsty *camí* realizují úhoz oběma směry (př. 270). Prsty mají provádět *tremolo rasgueado* rytmicky pravidelným pohybem *graneado*. Tato technika je dnes ve světě známá pod názvem *Rakovo tremolo*.

c a m i c a m i

mf
Presto
f
cresc.
simile

Př. 270

V t. 87–136 se nachází perioda *c*. Její první dva t. jsou v tempu *Allegretto*. Od t. 89 následuje část *più mosso* (př. 271). Zde se *tremolo rasqueado* rozšiřuje na tři až šest strun.



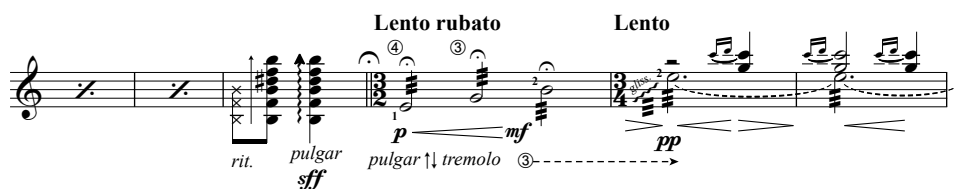
Př. 271

V t. 137–150 nalezneme 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 (př. 272).



Př. 272

V t. 151 nastupuje perioda *e* (př. 273), který 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.



Př. 273

Lento rubato graduje v t. 192 v dynamice *forte* (př. 274).

rubato

rit. *ff* *mf* *pp* *pp* *sf*

③-----④----->

Př. 274

V t. 203–260 se nachází závěrečná část C. Jde o téma a čtyři variace, které postupně graduji až do dynamiky *forte fortissimo*. Jelikož *Balalajka* patří do Rakova koncertního repertoáru, dochází k různým revizím jejích částí. V příkladu 275 vidíme první t. tématu po revizi z roku 2015.

Publikovaná verze:

Nová Rakova verze:

pizz.

Př. 275

Druhá variace v tempu *Più mosso* nastupuje v t. 223 (př. 276). Tuto variaci Rak v říjnu 2014 pozměnil, nově v ní užívá *tremolo* prstu *m* v kombinaci s *arpeggiem* palce.

più mosso (ord.)

↑*m* ↓*m* ↑*m* ↓*m*
p (*i*) *p* (*i*)

mf *sf*

Př. 276

Čtvrtá variace v t. 244–260 pracuje s pětiprstovým *rasgueadem camip*, které umožní gradaci až do závěrečné dynamiky *sff* (př. 277).



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*.

Štěpán Rak: *Song for David*

Liverpool: IDBRI MUSIC, 1995

9 stran

Věnováno Davidu Bridgeovi

Délka: 9 min. 10 s.

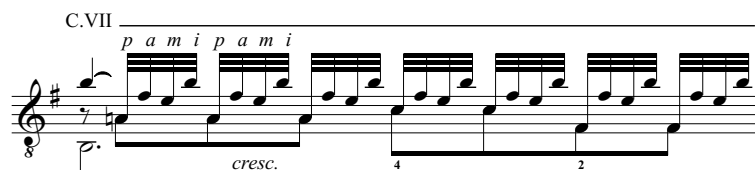
První verze skladby *Song for David* pochází z roku 1989. Tato kompozice byla věnována kytaristovi Davidu Bridgeovi a o několik let později publikována v nakladatelství ITBRI Music. Následně však Rak skladbu z dramaturgických důvodů přepracoval do dnešní podoby: „V té je dedikována biblickému králi Davidovi, jenž byl obdařen schopností léčit a uzdravovat pomocí hudby.“⁶⁰ Skladba je ve variační rondové formě ABA¹B¹A²B²A³B³ s codou. Část A v t. 1–16 je charakterizovaná současně znějícími motivy *arpeggia* a trylku. *Arpeggio* provádí pravá ruka, trylek je hraný kytarovým *legatem* (př. 278). Tato technika Rakovi umožňuje realizaci moderních harmonií a plnosti zvuku.

⁶⁰ Toto skladatelovo vyjádření bylo uveřejněno v programu k doktorandskému koncertu Josefa Mazana, který proběhl 15. června 2015 v Sále Martinů na HAMU v Praze.



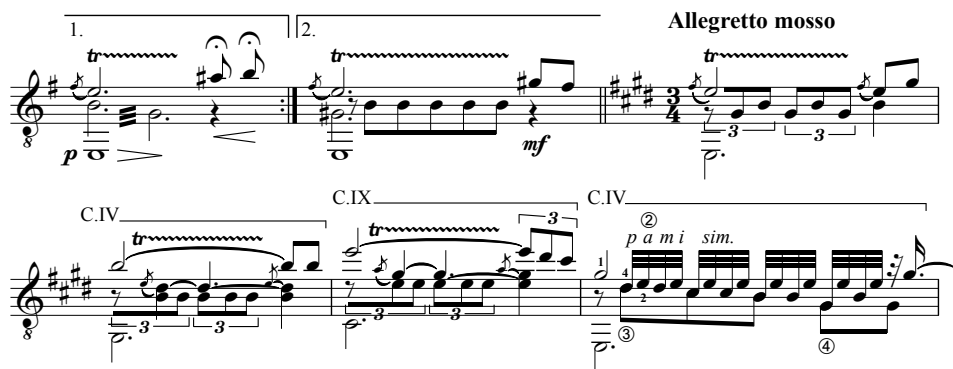
Př. 278

V t. 15 se objevuje další z motivů části A. Jde o *arpeggio pami*, zde ovšem hrané v jiném pořadí strun (př. 279). Umístěním prstu *a* na nižší strunu než *i* Rak vytváří nově znějící *arpeggia*, realizovatelná známým prstokladem. *Arpeggio* lze také provádět prstokladem *pima*.



Př. 279

Po části B přichází v t. 47 část A¹. Jde o první variaci části A, který je uvedena v tempu *Allegretto mosso* (př. 280). Tato plocha patří k esteticky nej působivějším momentům celé skladby. Melodii na struně e doprovází trylek na dvou strunách.



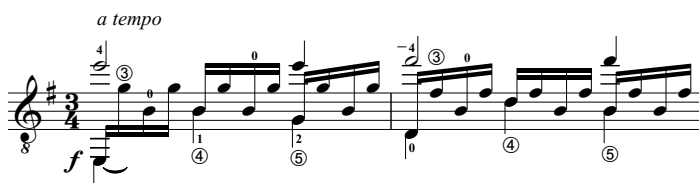
Pr. 280

V t. 55 přesunuje Rak melodii do basu (př. 281). Trylek na basových strunách znějící současně s *arpeggiem* ve vrchních hlasech je rozšířením motivu části A.



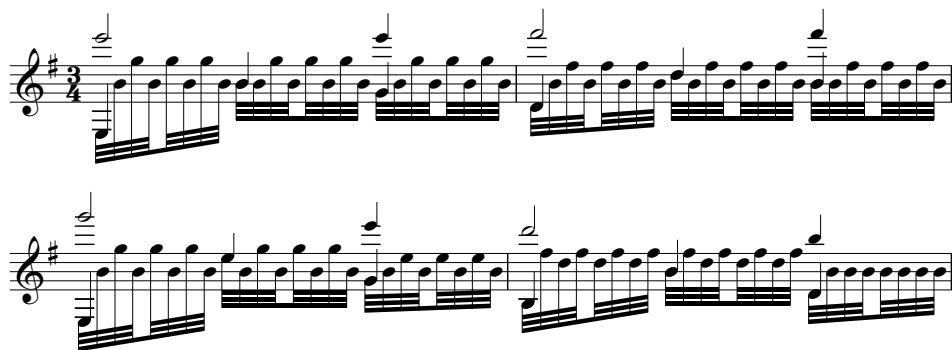
Pr. 281

V t. 65 následuje část B¹ (př. 282), kterou Rak v roce 2012 zrevidoval.



Pr. 282

Melodie doprovázená *tremolem* na dvou strunách je nově svěřena malíčku pravé ruky (př. 283). Rakův prstoklad je *pcami*, možný je však také prstoklad *pcima*.



Př. 283

V t. 87 začíná část A², 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 (př. 284).

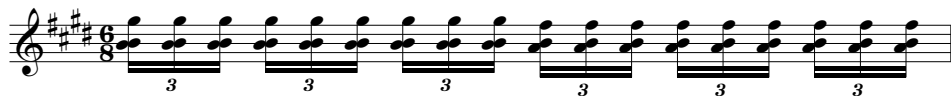
Pesante

Př. 284

Diskutovanou plochu Rak v současnosti hraje *graneadem* prstů *camí*. Termínem *graneado* označujeme skluz jednoho či několika prstů pravé ruky přes více strun. Níže uvedený příklad 285 objasňuje zápis a provedení této techniky.

Zápis:

Graneado



Provedení:



Př. 285

V t. 97 nastupuje *Lento e rubato* části B² (př. 286). Na půlových notách s korunou je vhodné provést *vibrato* dotykem rezonanční desky. Takto realizované *vibrato* je dalším z Rakových přínosů kytarové technice.

Lento e rubato



p

Př. 286

Od t. 98 je melodie doprovázena kytarovým *legatem* v *piano pianissimo* (př. 287). Melodie v basu je hraná *apoyandem* palce.

Lento e rubato

C.IV.



Př. 287

Část A³ v t. 108–127 přináší dynamiku *ff* (př. 288). Tu je vhodné hrát *rasgueadem* na šesti strunách.

Allegro **Allegro mosso**

Př. 288

V t. 136 nastupuje část B³ (př. 289). Toto poslední uvedení vedlejšího tématu je třeba hrát ve slabší dynamice.

Lento

Př. 289

Coda v t. 159–166 je vystavěna na motivu trylku pravé i levé ruky současně (př. 290). Kompozice poté končí přirozenými flažolety a závěrečným pizzicatem.

Lento smorzando

Př. 290

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.

Štěpán Rak: Vůně lípy

(Dance around a Linden Tree)

Manuskript skladatele

Praha, 2012

9 stran

Věnováno Marii Rakové

Délka: 6 min. 20 s.

Rakova *Vůně lípy* byla dokončena v únoru 2012. Jedná se o téma a sedm variací s introdukcí a codou. Introdukce je charakterizována melodií v paralelních kvartách. Melodická fráze je vždy uzavřena korunou, jak vidíme např. v t. 6 (př. 291).

Maestoso

poco f

arp.

rit.

poco f

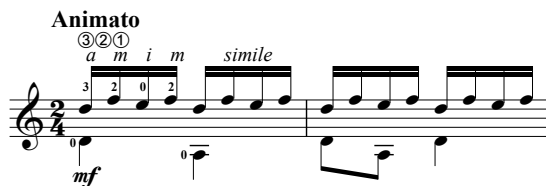
Př. 291

Na koruně lze provést *akordické vibrato*. Provádí ho pravá ruka zakrytím a následným uvolněním rezonančního otvoru. Tento efekt je vhodné použít v t. 6 a 12. V t. 14 se ale *vibrato* provádí dotykem prstu na rezonanční desce kytary (př. 292).

ff

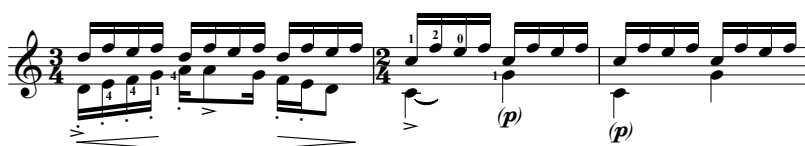
Př. 292

V t. 15 nastupuje téma. Jeho melodie zní v basu. Ostinátní doprovod tvoří rozložený akord ve vrchních hlasech, který je vhodné frázovat *portamento* (př. 293).



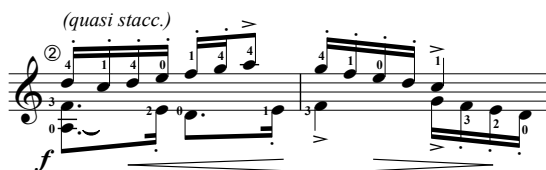
Př. 293

V t. 44 se objevuje první variace. Téma se rozvíjí v synkopickém rytmu (př. 294).



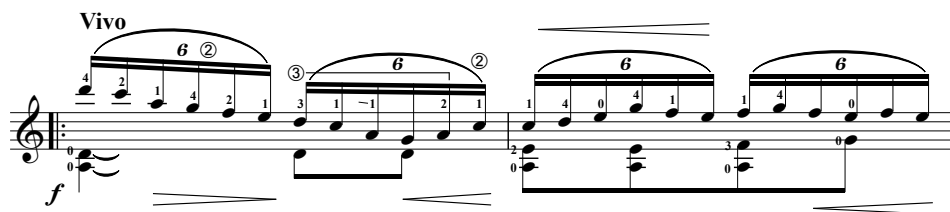
Př. 294

Druhá variace *Quasi staccato* nastupuje v t. 60 (př. 295). Je vypracována v dvojhlasém kontrapunktu na způsob renesanční polyfonie.



Př. 295

Třetí variace je uvedena v t. 83, v tempu *Vivo* (př. 296). Je charakterizovaná rozklady a běhy v triolách.



Př. 296

V t. 88 nastupuje mezivěta. Využívá metrického dělení v hemiolách (př. 297).



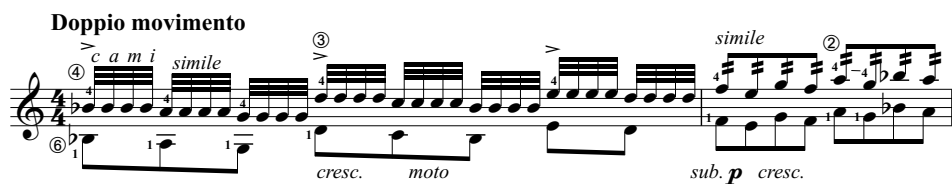
Př. 297

Čtvrtá variace začínající v t. 96 je v tempu *Presto*. Pracuje se stupnicovými běhy ve dvaatřicetinách (př. 298). Jde o technicky náročné místo.



Př. 298

Mezivěta *Doppio movimento* v t. 105 přináší *Rakovo tremolo* (př. 299).



Př. 299

Pátá variace nastupuje v t. 111. Je v tempu *Presto*. *Rakovo tremolo* se zde rozšiřuje na více strun (př. 300). Melodie nastupuje s akcentem vždy na první dvaatřicetině čtyřtónové skupinky.

The musical score for the fifth variation is presented in three systems. The first system begins with a crescendo (cresc.) and fortissimo (fff) dynamic, followed by a ritardando (rit.) marking. The second system introduces a Presto tempo change and a rasg. (rasgueado) marking, with a sf (sforzando) dynamic. The third system features a c a m i simile marking and a f (forte) dynamic. The fourth system includes an ossia marking and a simile marking. The score is written for guitar, with fingerings and breathings indicated throughout.

Př. 300

Ke konci variace se objevuje *decrecendo* do *pianissima*. Poté nastupuje další část. V t. 144 nastupuje šestá variace *Vivo* (př. 301). Je charakterizovaná *tremolem* prstu *m*. *Tremolo* v této variaci zní na jedné až třech strunách. Hlavní melodie je v basu.

Vivo *m m m m* *simile* *m m m m* *simile*

sf *Pulgar* *mf* *p*

Př. 301

Sedmá variace se objevuje v t. 179. Její tempo je *Vivace assai*. Dochází v ní ke *crescendu* až do dynamiky *ff* (př. 302).

Vivace assai

sffz *f* *ff* *marcato*

Př. 302

V t. 221 *Vũni lípy* uzavírá coda. Je vhodné ji realizovat *rasgueadem* prstů *pm*. Tempo cody je *Presto possibile*, její dynamika *forte fortissimo* (př. 303).

Presto possibile

Př. 303

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, akordické tremolo imac, tremolo prstu m na jedné až třech strunách a rasgueado prstů pm.

Manuskript skladatele

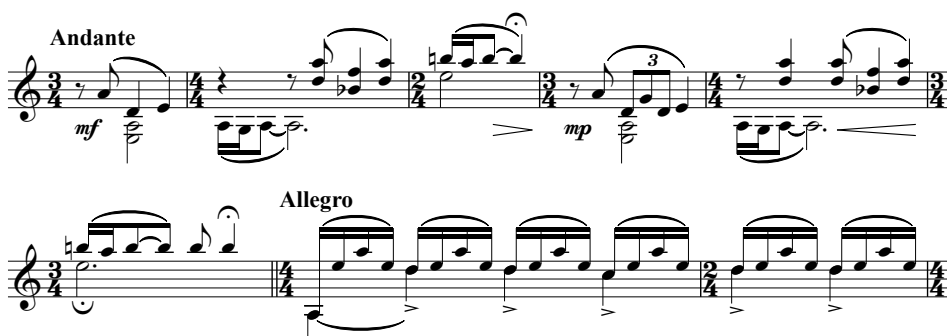
Praha, 1989

7 stran

Andante – Allegro, Choral varié, Moderato, Allegro

Délka: 7 min. 20 s.

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 t. 1–6 má se svými kontrapunktickými imitacemi charakter intrády (př. 304).



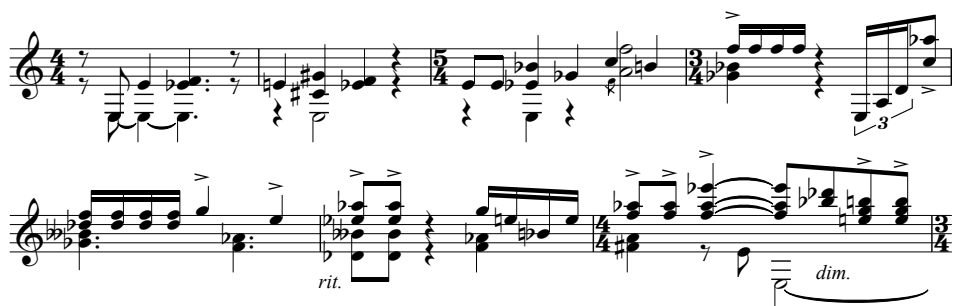
Př. 304

Část A v tempu *Allegro* se nachází v t. 7–27 (př. 304). Melodie v basu je ve vrchních hlasech doprovázena akordickým rozkladem *pimi*. V t. 22 a 23 dochází ke křížení hlasů. Bas stoupá o tercii nad střední hlas, který zní na druhé struně h (př. 305). I za cenu rozpětí prstů levé ruky je vhodné bas hrát na g struně.



Př. 305

Část B, která rozvíjí motiv introdukce, nastupuje v t. 28–40 v tempu *Maestoso* (př. 306).



Př. 306

V t. 45 se vrací část A. První větu uzavírá coda v t. 62–66 (př. 307).



Př. 307

Druhá věta *Choral varié* má tempo *Andante*. Její forma je ABA. Část A uvádí téma chorálu v půlových notách (př. 308).



Př. 308

Kvůli rychlému doznívání tónu je vhodné ho prodloužit užitím *vibrata*. To lze realizovat následovně: po provedení čtyřhlasého akordu, ještě než zvuk začne slábnout, můžeme utlumit všechny hlasy kromě sopránu. Ten lze pak prodloužit *vibratem*. Jde o *akordické vibrato* využívající princip imaginárních tónů. V t. 11–34 se nachází část B. Ta se dělí na dvě kontrastní periody. Periodu *a* (v tempu *Allegro*) je vhodné hrát v rejstříku *sul ponticello* (př. 309).



Př. 309

Periodu *b* v tempu *Andante* lze interpretovat v rejstříku *sul tasto* (př. 310).



Př. 310

Obě periody se v t. 11–25 kontrastně střídají. Technicky zajímavé je ztvárnění periody *b* v t. 25–27 (př. 311).



Př. 311

V t. 32 se vrací části A. Druhá věta končí v t. 43. Třetí věta *Moderato* je v rondové formě ABACA. Část A se nachází v t. 1–16 (př. 312).



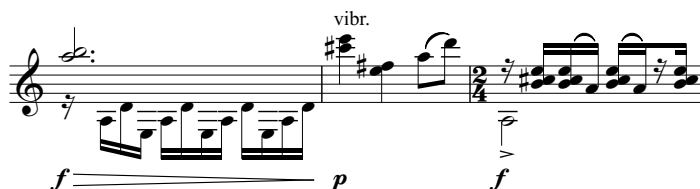
Př. 312

V t. 17–28 najdeme část B. Je charakterizovaná dvouhlasým kontrapunktem na prodlevě v basu (př. 313).



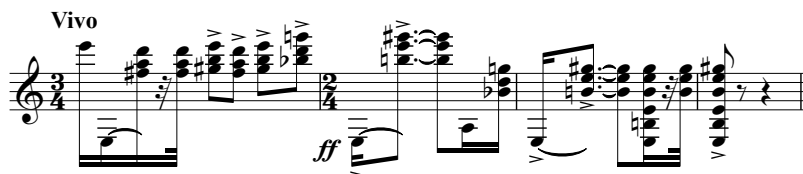
Př. 313

V t. 29 se vrací část A. Část C nastupuje v t. 45 (př. 314). Dochází zde k basové figuraci a repetičím tříhlasých akordů.



Př. 314

V t. 56 se vrací část A. V t. 62–64 se nalézá coda, která uzavírá třetí větu v tempu *Vivo* (př. 315).



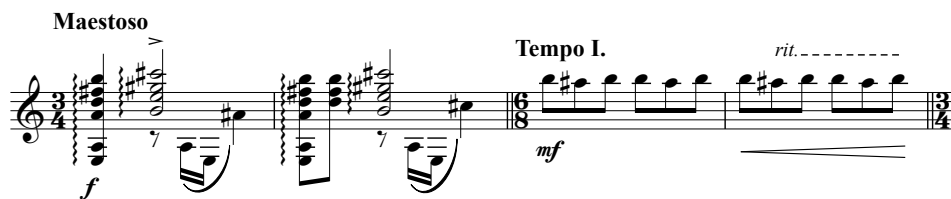
Př. 315

Čtvrtá věta *Allegro* má formu ABAC s codou. Díl A se nachází v t. 1–19. Prodleva na první struně doprovází téma v basu (př. 316).



Př. 316

Část B najdeme v t. 11–50. Její tempo je *Maestoso*. Do části B je několikrát střihem vloženo *Tempo I* části A (př. 317).



Př. 317

V t. 35 se vrací část A. V t. 65–78 se nachází část C, jejíž tempo je *Meno mosso*. Část C má toccatový charakter (př. 318).



Př. 318

Čtvrtou větu uzavírá v t. 79–87 coda v tempu *Presto* (př. 319). V závěrečných dvou taktech je vhodné použít k akordické hře techniku *rasgueado*, aby bylo možné dosáhnout předepsané dynamiky *ff*.



Př. 319

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

Praha: Státní hudební vydavatelství, Praha

9 stran

Gaiamente, Andantino, Andante con moto, Moderato assai

Délka: 8 min. 10 s.

Impromptus Štěpána Urbana je cyklem čtyř miniatur pro sólovou kytaru. Vyznačuje se střídáním krátkých kontrastních ploch, v harmonii lze vysledovat vliv impresionismu. První věta *Gaiamente* je v rondové formě ABCBABACB. Část A se nachází v t. 1–3. Její hravost a burlesknost je vyjádřena kontrastem tocatového motivu s *kytarovým legatem* (př. 320).

Gaiamente



Př. 320

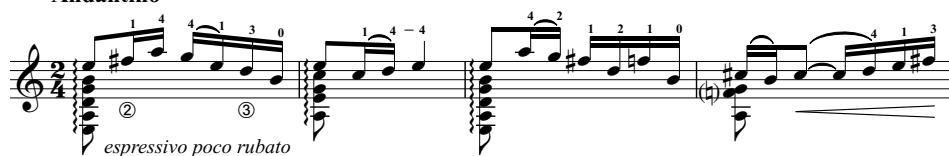
Část C přináší v t. 16 motiv sestupného běhu v šestnáctinových trio-lách (př. 321).



Př. 321

Druhá věta *Andante* má formu ABC s codou. Část A je charakterizována meditativním jednohlasem doprovázeným kvartovými akordy (př. 322).

Andantino



Př. 322

Část B v t. 9–36 přináší motiv stupnicových běhů v přirozených flažoletech. Urban notuje flažolety v jejich reálném zvuku. Každý flažolet je označen římskou číslicí označující prazec provedení a číslem struny (př. 323).



Př. 323

Třetí věta *Andante con moto* je ve formě ABA. Část A svým frázováním vychází z dětské říkanky *Ententýky dva špalíky* (př. 324).

Andante con moto



Př. 324

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 (př. 325).



Př. 325

Čtvrtá věta *Moderato assai* má formu ABCA. Část A je vystavěna na motivu repetovaných čtyřhlasých akordů, které mají být hrány prstokladem *pima* (př. 326).

Moderato assai

Př. 326

V t. 19–41 se nachází část B. V t. 26 dochází ke gradaci (př. 327). Zde je naopak vhodné použít *rasgueado* (pro dosažení dynamiky *ff*).

Př. 327

V t. 42 nastupuje *Un poco meno mosso* části C. Celotónovou melodii v sopránu je vhodné hrát *sul ponticello*, doprovod v *pianissimu* (př. 328).

Un poco meno mosso

la melodia ben cantando espress.

Př. 328

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

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

4. VÝSLEDKY ANALÝZY

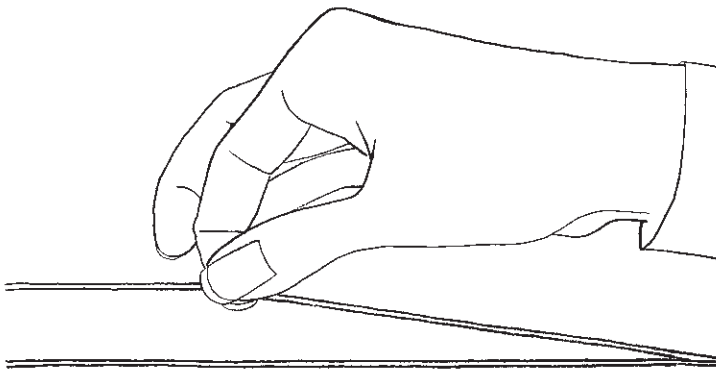
Analýza vybraných devatenácti děl českých soudobých skladatelů prokázala výskyt celkem 21 nových interpretačních technik. V této kapitole budou prezentovány podrobněji. Na notových příkladech bude demonstrován zápis, provedení a dynamické možnosti těchto technik, které byly roztrženy do tří kategorií:

- a. techniky pravé ruky,
- b. techniky levé ruky,
- c. perkusivní techniky.

Do prvního okruhu patří techniky, při kterých je tón tvořen úhozem pravé ruky. Do druhého okruhu jsou zařazeny techniky, v jejichž rámci je tón tvořen úhozem levé ruky. Třetí okruh zahrnuje všechny perkusivní techniky, nezávisle na ruce, která je provádí. Každá z kapitol prezentuje získaný materiál v abecedním pořadí. Do výsledků analýzy byly zahrnuty i některé tradiční techniky. Jde zejména o flažolety, *kytarové legato* a *tremolo*. Důvodem jsou změny v notaci uvedených technik a také nové požadavky na jejich provedení v kontextu soudobé hudby.

Bartók pizzicato

Bartók pizzicato je zvukovým efektem druhé poloviny dvacátého století. Pochází původně ze smyčcové literatury. Na kytáře se realizuje vytáhnutím 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). Provedení *Bartók pizzicata* je na kytáře odlišné od *pizzicata*, proto je mu také v této knize věnována samotná kapitola. Pro *pizzicato* je totiž typické, že strunu při úhozu tlumíme. To lze provádět hranou pravé ruky nebo umístěním prstů levé ruky přímo na pražce. *Bartók pizzicato* naopak při standardním provedení netlumíme vůbec, výsledná barva tónu je tedy od *pizzicata* velmi odlišná. *Bartók pizzicato* zapisujeme značkou kruhu přerušného svislou čarou. Příklad zápisu najdeme v desáté variaci *Hawary* Jana Meisla (př. 329).



Bartók pizzicato

Allegro con brio ♩ = 120

XI φ nat. *eroico* XIII φ

sffz *sffz* *sffz*

Př. 329

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.“⁶¹ Jde o technicky náročné místo, pravá ruka je nucena k rychlým změnám polohy (př. 330).



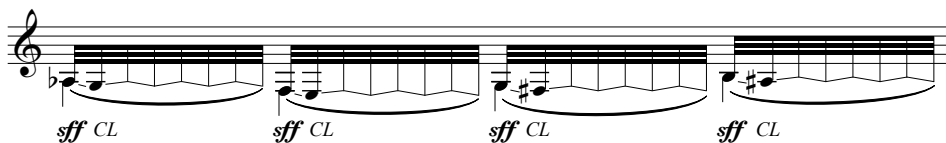
Př. 330

Tabulatura Nova přináší na konci páté věty dokonce dvojité Bartók pizzicato (př. 331).



Př. 331

Jelikož jsou oba tóny na prázdných strunách, lze ho interpretovat úhozem levé i pravé ruky nad ozvučným otvorem. Ve druhé větě Kučerova *Diaria* se vyskytuje technika *con legno*. Tento efekt úhozu dřevem smyčce je na kytáře vhodné realizovat *Bartók pizzicatem* (př. 332).



Př. 332

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*.

⁶¹ „[...] literal quotation of the song in an explosive Bartók pizzicato wreathed in scale-like triplet passages.“ P. Eben. *Tabulatura Nova: Rhapsodic variations on an old Bohemian love-song*.

Flažolety

Flažolety dělíme na přirozené a umělé. Přirozené flažolety patří mezi tradiční techniky a byly již zmíněny ve druhé kapitole. Od roku 1943 však došlo ke změnám v jejich zápisu, jak uvidíme z následujících notových příkladů. Přirozené flažolety hrajeme na prázdných strunách, lehkým dotykem prstu levé ruky spolu s úhozem pravé ruky. Nejlépe zní první až pátý tón alikvotní řady. Příklad tradiční notace přirozených flažoletů najdeme v první větě Matouškova *Hexachordonu* (př. 333).

Fundamentální tón alikvotní řady (prázdná struna) je v basu. Minima svou výškou určuje místo dotyku prstu se strunou.



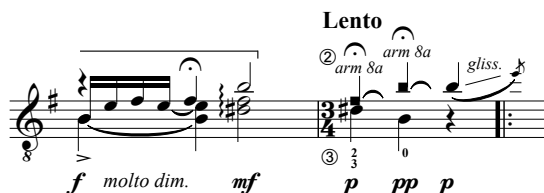
Př. 333

Tradiční zápis je vlastně algoritmem provedení flažoletu. Umožňuje jeho interpretaci i bez znalosti konkrétních kmitových uzlů struny. Nevýhodou takového zápisu je však malá přehlednost. V současnosti se setkáváme se zápisem reálně znějícího tónu flažoletu, jak vidíme ve druhé větě *Impromptus* Štěpána Urbana (př. 334).



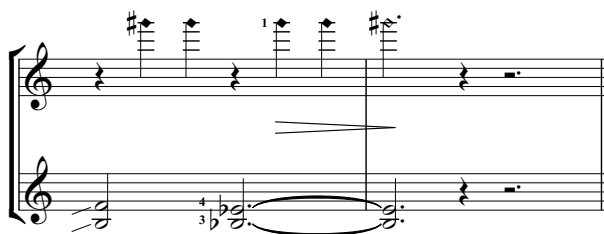
Př. 334

Song for David Štěpána Raka uvádí v t. 25 souzvuk flažoletu s basem (př. 335). Zápis tohoto efektu tradičním způsobem by byl zavádějící.



Př. 335

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 přirozený flažolet gis^4 hraný na první struně (př. 336).



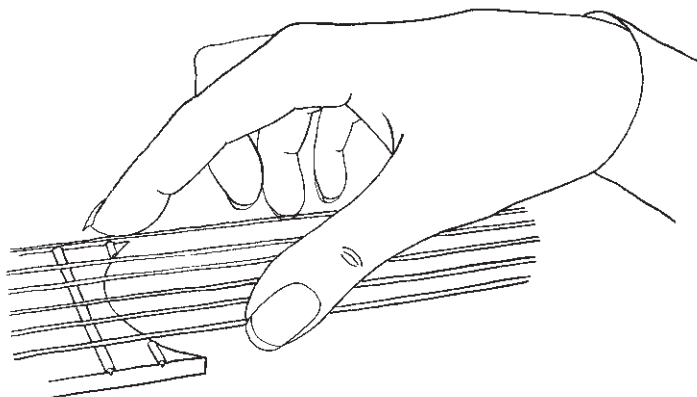
Př. 336

Umělé flažolety provádíme na fundamentálním tónu drženém levou rukou. Jejich provedení popisuje Lukáš 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.“⁶² 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 (př. 337). Pokyn *m. d.* (*mano destra*) upřesňuje jejich provedení.



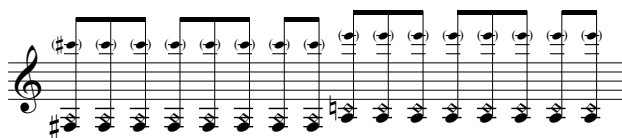
Př. 337

⁶² L. Sommer. „Instrumentační problematika harfy a kytary“, s. 412.



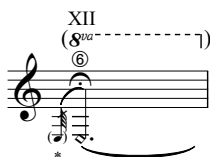
Flažolet umělý

V šesté větě *Hexachordonu* Vlastislava Matouška se vyskytují umělé flažolety využívající pátého tónu alikvotní řady (př. 338). První prst levé ruky drží fundamentální tón, čtvrtý prst se dotýká struny o malou tercii výš. Pravá ruka provádí úhoz.



Př. 338

V osmé větě *Zoolekcí* Ivo Bláhy najdeme příraz prázdné struny, následně změněný na přirozený flažolet (př. 339). Jeho provedení skladatel upřesňuje slovním pokynem.

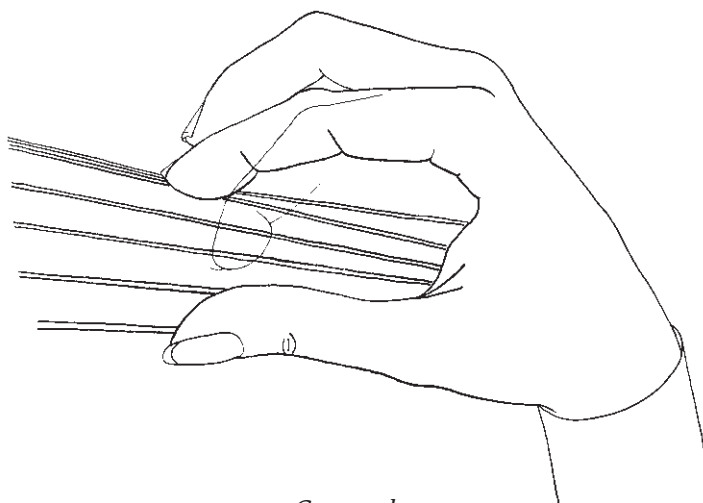


Př. 339

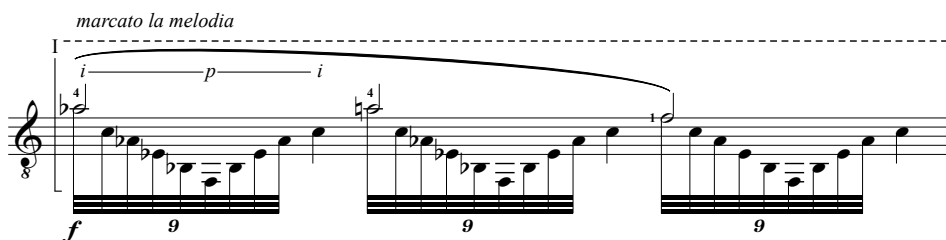
S flažolety lze na kytáře pracovat v dynamice *pianissimo* až *mezzo-forte*.

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* (př. 340).



Graneado

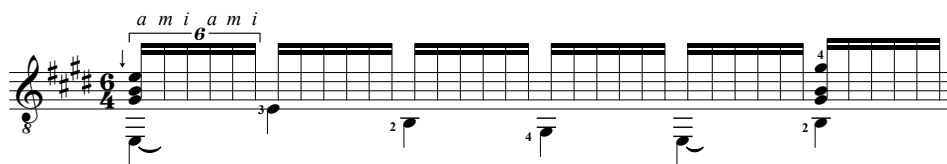


Př. 340

Jiří Köhler tento typ *graneada* nazývá *rasgueado graneado*. Skluz směrem dolů většinou realizujeme prstem *a*, čemuž odpovídá termín „*arrastre de anular*“.⁶³ Možné jsou ale i jiné prstoklady. Příklad lze také realizovat

⁶³ J. Köhler. *Umění kytarové hry*, s. 149.

prstokladem *i...pimac*. Podobně jako Eben užívá *graneado* Kučera v páté větě *Diaria* a Bláha v osmé větě *Zoolekcí*. Rak termínem *graneado* někdy označuje specifické provedení *akordického tremola*. Ve skladbě *Song for David* se vyskytuje plocha akordů doprovázejících melodii v basu (př. 341).



Př. 341

Zápis pásma ve vyšších hlasech připomíná *akordické tremolo ami* (př. 342).



Př. 342

Uvedený příklad však Štěpán Rak v praxi interpretuje *graneadem*. Rak navíc často pohyb prodlužuje přidáním malíčku, prstoklad *ami* lze tedy rozšířit na *camí*. Při hře *graneado* se skluz každého prstu rytmicky konkretizuje. Notový příklad uvádí zápis (př. 342) a provedení *graneada* (př. 343). Tato technika bývá také nazývána *Rakovo tremolo*.

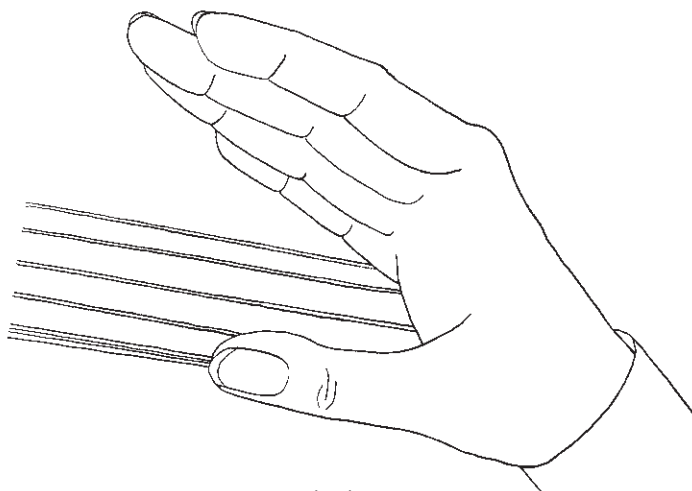


Př. 343

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

Pizzicato

Pizzicato je technika hry, vytvářející charakteristickou zatlumenou barvu tónu. Tlumením tónu na kytare napodobujeme zvuk *pizzicata* smyčcových nástrojů. Značí se pokynem *pizzicato* (*pizz.*). Nejčastěji ho realizujeme palcem pravé ruky, spolu s tlumením strun hranou ruky na kobylce. Někdy je *pizzicato* vhodné hrát prstem *i*. Příklad *pizzicata* nalezneme u Fischera v druhé větě *Preludií* (př. 344).



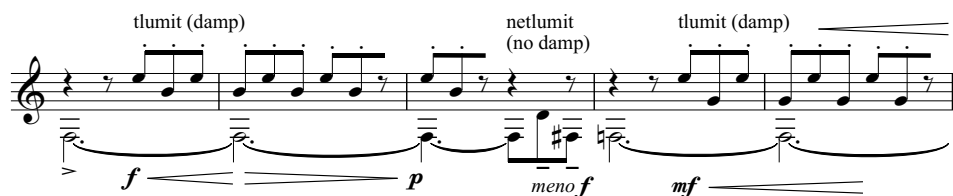
Pizzicato



Př. 344

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 (př. 345). Jelikož tlumené a netlumené tóny nezní současně, toto místo lze realizovat změnou polohy pravé ruky.



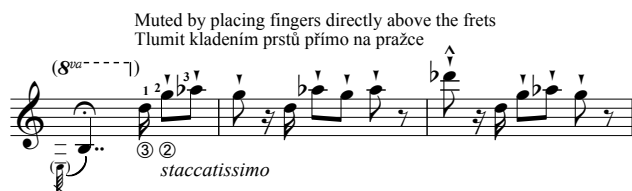
Př. 345

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* (př. 346). To lze realizovat nadzdvihnutím pravé ruky: u zápěstí zůstává přitisknuta k basům, u malíčku se podle potřeby zdvihá.



Př. 346

Pizzicato lze také provést položením prstů levé ruky přímo na pražce, za současného úhazu prsty pravé ruky. 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 přímo na pražcích najdeme v osmé větě Bláhových *Zoolekcí*, spolu s pokynem k provedení (př. 347).



Př. 347

Ve stejné větě se vyskytuje také *pizzicato* levé ruky na pražcích kombinované s flažolety v sestupném *arpeggiu* (př. 348).

Allegro ♩ = 120

■ = Mute tone – reduce the pressure on the string, finger does not leave it.
 — = Tlumený tón – uvolnit stisk, prst neopouští strunu.

Př. 348

V šesté variaci Meislovy *Hawary* se vyskytují poloznělé tóny, které jsou v partituru označeny termínem „nedomáčknutá struna“ (př. 349).

— = nedomáčknutá struna

Př. 349

Při konzultaci ale vyšlo najevo, že *pizzicato* levé ruky na pražcích je zde vhodnější. Další příklad této techniky najdeme na konci páté věty Kučero-va *Diaria* (př. 350). Realizujeme-li *sotto voce pizzicatem* levé ruky na pražcích, lze použít trylek na dvou strunách.

■ = Mute tone – reduce the pressure on the string, finger does not leave it.
 — = Tlumený tón – uvolnit stisk, prst neopouští strunu.

Př. 350

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

Rasgueado

„Rasgueado je speciální kytarový úhoz, ničím a v ničem nenapodobitelný, jenž svým výsledným zvukem připomíná víření tónů, provázené větší intenzitou zvuku.“⁶⁴ *Rasgueado* bylo známé již v období renesance, s nástupem klasicismu se ale v kytarové literatuře přestává vyskytovat. Bylo však vždy součástí folklorní techniky a je s ním spjata španělské *flamenco*. Ve druhé polovině 20. století se *rasgueado* znovu začalo objevovat, a to především 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* (př. 351). Akordy realizujeme úhodem prstu i ve směru naznačených šipek. *Rasgueado* provádíme nehtovým úhodem: „Rasgueado je ve skutečnosti víc perkusivním než drnkacím efektem. Je hráno udeřením strun vrchní stranou nehtů.“⁶⁵ Hrajeme-li v pořadí strun E–A–d–g–h–e¹, jde o *rasgueado* vzestupné, v opačném pořadí *rasgueado* sestupné.

Př. 351

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.

Žádný prostředek sám o sobě není apriorně ‚dobrý‘ nebo ‚špatný‘, záleží vždy na kontextu, v němž je použit.“⁶⁶ Nácvik *rasgueada* je přínosný i z pedagogických důvodů, posiluje totiž jinak málo využívané svalové skupiny

⁶⁴ J. Köhler. *Umění kytarové hry*, s. 145.

⁶⁵ „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.“ S. Tennant. *Pumping Nylon*, s. 44.

⁶⁶ Václav Kučera. *Diario, omaggio a Che Guevara: Autorské slovo* [gratulační koncert k výročí skladatele]. Praha: Společnost českých skladatelů, 2014.

extenzorů. „Cvičení rasguead rozvíjí extenzory, 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 vracet zpět po úhozu.“⁶⁷

Skladatelé by měli při využívání techniky *rasgueado* dbát na splnění podmínek nutných k jeho realizaci: Prsty levé ruky stlačí tóny akordu v odpovídajícím prstokladu. Je třeba, aby tóny akordu nevynechaly žádnou z vnitřních strun mezi basem a sopránem. Pro hru *rasgueada* se tedy většinou nehodí široké harmonie. Výjimkou jsou akordy využívající prázdných strun. Pokud je přesto třeba interpretovat akord, který některou z vnitřních strun vynechává, provádí se to tlumením prsty levé ruky. Jelikož při tom ale může docházet ke vzniku nežádoucích sonorit, je lepší se takovému řešení vyhýbat. Většinou je tento problém možné vyřešit zahuštěním akordu vhodným akordickým tónem.

Jeden či více prstů pravé ruky pak rychlým pohybem rozezní struny akordu. Důležité je si uvědomit, že pravá ruka provádí úhoz na všech strunách mezi nejnižším a nejvyšším tónem. Prst pravé ruky tedy nemůže žádnou strunu v tomto rozmezí vynechat. Z toho důvodu se nejčastěji setkáváme s *rasgueadem* na všech šesti strunách. Lze ale hrát i na pěti, čtyřech, třech či jen dvou strunách, například E–h, A–e nebo D–e. V takovém případě je třeba zamezit rozeznění nežádoucích strun. Někdy je nejlepší tyto struny tlumit prsty pravé ruky, které se na hře nepodílí. Basy lze tlumit palcem, melodické struny nejčastěji prstem *a*. Jindy ale může být výhodnější se krajním strunám vyhnout změnou úhlu pohybu prstu, před nebo po provedení *rasgueada*. Záleží na konkrétním typu *rasgueada*, dynamice, osobních preferencích i na zručnosti kytaristy.

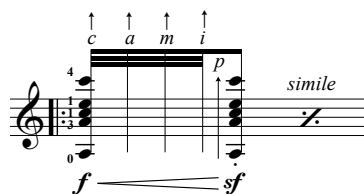
Ve čtvrté větě Fischerových *Preludií* je vhodné *rasgueado* realizovat prstem *i*. Palec tlumí šestou strunu, prst *a* strunu první (př. 352).



Př. 352

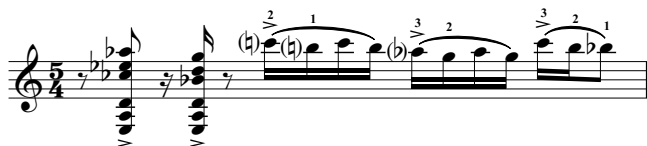
⁶⁷ „Practicing rasgueados develops the extensor muscles, which are the muscles that move the fingers outward, away from the palm. Many players believe that playing scales with considerable speed and accuracy is dependent upon how quickly we can move our fingers out, not in.“ S. Tennant. *Pumping Nylon*, s. 44.

Vějířové *rasgueado* hrajeme silným postupným úhozem více prstů. Pro razanci lze prsty před úhozem napružit sevřením v dlani. Příklad vějířového *rasgueada* najdeme v poslední variaci Rakovy *Balalajky* (př. 353).



Př. 353

V Doušově *Variacní fantazii* jsou akordy hrané technikou *rasgueado* oddělené pauzami (př. 354). Je třeba zatlumit struny, což lze provést druhým prstem levé ruky.



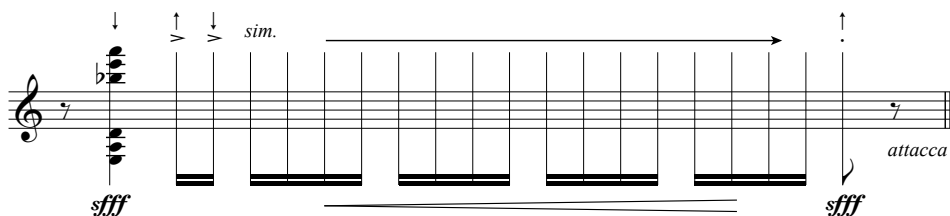
Př. 354

V Rakově *Balalajce* nalezneme tlumení strun pomocí poloznělých tónů (př. 355). Levá ruka realizuje noty značené křížem bez dotyku struny s prázecem. Pravá ruka provádí *rasgueado*. Výsledkem je perkusivní zvuk akcentující akordy na nepřízvučných dobách.



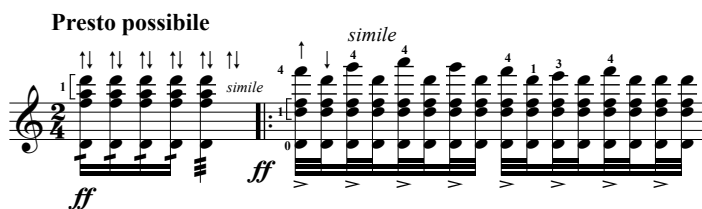
Př. 355

Na konci třetí věty *Diaria* se vyskytuje *rasgueado* na větší ploše v dynamice *sfff* (př. 356). Tuto dynamiku je vhodné realizovat *rasgueadem* prstů *pi*.



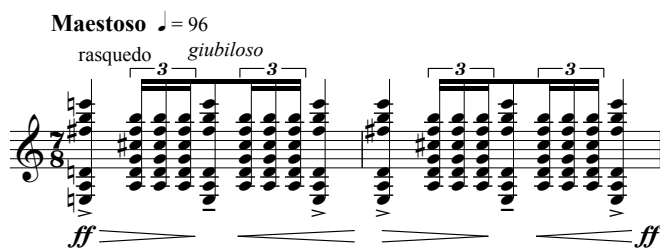
Př. 356

Coda Rakovy *Vůně lípy* obsahuje *rasgueado* v dynamice *ff* a tempu *Presto possibile* (př. 357). I zde je vhodný prstoklad *pi*. Palec provádí sestupné a prst i vzestupné *rasgueado* vrchní stranou nehtů.



Př. 357

V poslední větě Meislovy *Hawary* lze hrát *rasgueado* prstokladem *ppm* (př. 358).

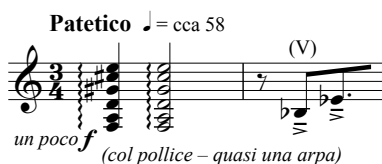


Př. 358

Rasgueado můžeme realizovat nejrůznějšími způsoby i prstoklady. Pro bližší seznámení s touto problematikou lze doporučit školu Gerharda Graf-Martineze.⁶⁸ *Rasgueado* umožňuje kytáře dosáhnout dynamiky *mezzo-forte* až *forte fortissimo*.

Rejstříky

Užití rejstříků umožňuje vytvářet kontrastně znějící plochy odlišných barev zvuku. Rozeznáváme tři základní rejstříky: *naturale*, *sul ponticello* a *sul tasto*. Termínem *naturale* označujeme základní rejstřík, který se nachází nad rezonančním otvorem. *Sul ponticello* provádíme hrou těsně u kobylinky. Jeho zvuk je ostrý a kovově zabarvený. *Sul ponticello* je vhodné provádět nehtovým úhozem. Působivě zní v *pianissimu*. Pasáže a akordické rozklady hrané *sul ponticello* získají jasnější artikulaci. Burghauserova *Sarabanda et Toccata* užívá *sul ponticello* k imitaci harfy (př. 359). Lze ho provést vzestupným skluzem prstu i.



Př. 359

Rejstřík *sul tasto* svým měkkým sametovým zvukem připomíná loutnu. Hrajeme ho prsty pravé ruky přímo nad hmatníkem. Štěpán Rak ve svých skladbách užívá také rejstřík *super tasto*. Provádí se úhozem pravé ruky o oktávu výše nad tónem drženým levou rukou, tam kde se nachází umělý oktávový flažolet. Vznikne tón mimořádné měkkosti. Rejstřík *super tasto* lze použít např. v části A druhé věty Feldovy *Sonáty pro kytaru* (př. 360).



Př. 360

⁶⁸ Gerhard Graf-Martinez. *Flamenco Guitar Method*. Mainz: Schott, 2005.

Rakova pětiprstová technika umožňuje využití rejstříků i v kontraktu. 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*.

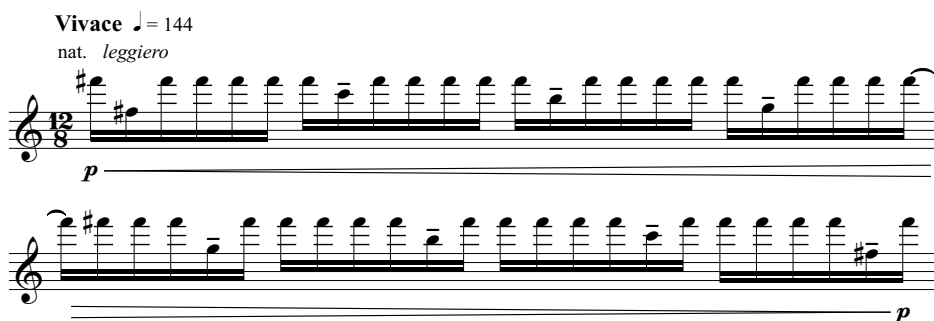
Tremolo

Tremolo je na kytáře mimořádně působivým efektem. Tradičně je realizováno prstokladem *pami*. Palci, který svým úhozem *tremolo* přerušuje, je svěřena linie basu. Tradiční kytarové *tremolo* najdeme u Hyblera, v šesté větě *Vůně vyhaslých stínů* (př. 361).



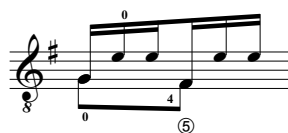
Př. 361

Ve čtvrté variaci Meislovy *Hawary* lze *tremolo* realizovat prstokladem *mpmima*. Při konzultaci jsme ale upřednostnili prstoklad *ipipip*, který je více konzistentní s postupným fázovým posunem basu (př. 362).



Př. 362

Rak ve skladbě *Song for David* užívá *tremolo* s dvěma repetovanými tóny (př. 363).



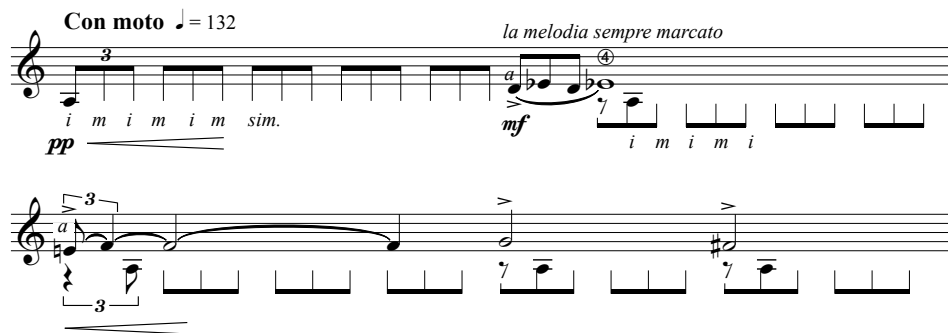
Př. 363

Obtížnějším prvkem než *tremolo přerušované* (př. 361–363) je *tremolo kontinuální*. Tóny *tremola* při něm nejsou přerušovány palcem. Příklad takového *tremola* nalezneme v páté větě Fischerových *Preludií* (př. 364). *Kontinuální tremolo* se také vyskytuje v Rakových skladbách *Balalajka* a *Vůně lípy*, ve čtvrté větě Semerákovy *Suity Giocosa* a ve třetí větě *Quatre Images du Japon* Jany Obrovské.



Př. 364

Kučera ve třetí větě *Diaria* *kontinuální tremolo* v basu přerušuje melodií ve vyšším hlase (př. 365).



Př. 365

V manuscriptu třetí věty Clarových *Danzas* se setkáme se schematickým zápisem *tremola* (př. 366).



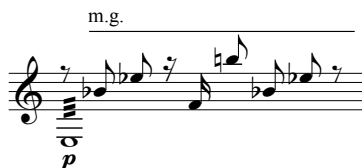
Př. 366

Takový zápis je sice v některých 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* (př. 367).

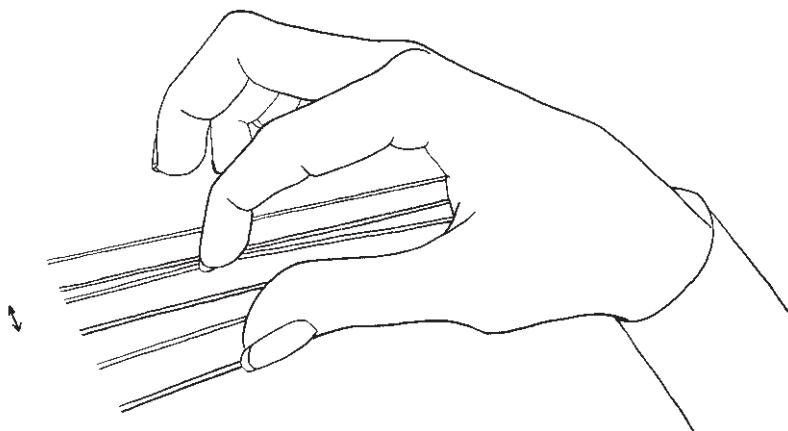


Př. 367

Zmínili jsme možnost notovat *tremolo* na houslový způsob. Takto zapsané *tremolo* realizujeme jedním prstem pravé ruky, který provádí úhoz oběma směry. Příklad najdeme ve druhé větě *Quatre Images du Japon* Jany Obrovské (př. 368). *Tremolo* lze interpretovat prstem *i*, levá ruka hraje melodii údernými kytarovými *legaty*.

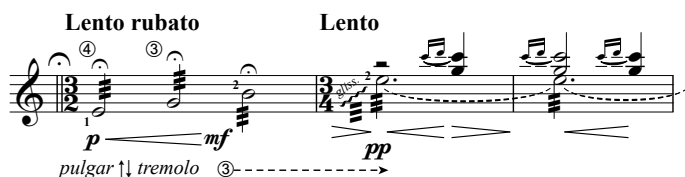


Př. 368



Tremolo jedním prstem

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 (př. 369).



Př. 369

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

1. Palec a *i* prst se pevně sevrou, *tremolo* je prováděno celou levou rukou od předloktí.
2. Palec se pohybuje, nedotýká se prstu *i*, předloktí i zápěstí je nehybné.
3. 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 (př. 370).

Př. 370

Ve čtvrté větě Kučerova *Diaria* se nachází *tremolo* v dynamice *fff* (př. 371). Jde o gradační vrchol, který lze interpretovat *palcovým tremolem* na první struně. Levá ruka zároveň provádí expresivní *glissando*.

Př. 371

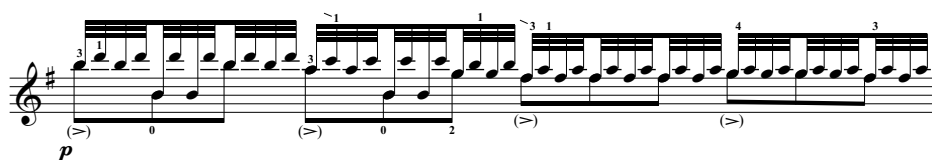
Termín *Rakovo tremolo* označuje různé druhy *kontinuálního tremola*. Časté je využití všech pěti prstů pravé ruky, proto někdy mluvíme o *Rakově pětiprstové technice*. *Rakovo tremolo* nalezneme ve čtvrté variaci *Vůně lípy* (př. 372).

Př. 372

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

Tremolo na dvou strunách

Tremolo na dvou strunách realizujeme prstokladem *pami*, přičemž prsty *pm* hrají na nižší a prsty *ai* na nejbližší vyšší struně. Možný je i prstoklad *pima*, který upřednostňuje John Williams. Jde o originální techniku Štěpána Raka, která se často vyskytuje v jeho kytarových kompozicích, např. v úvodní části jeho *Balalajky* (př. 373).



Př. 373

Jan Meisl využívá tremolo na dvou strunách v desáté variaci *Hawary* (př. 374).



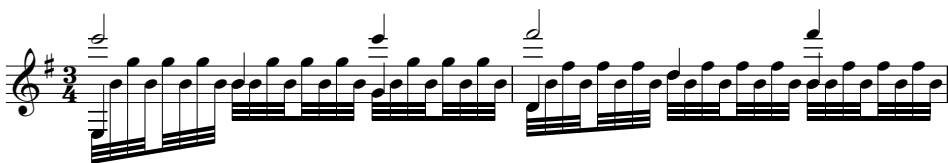
Př. 374

Tremolo na dvou strunách nalezneme také v části A¹ Rakovy skladby *Song for David*. Zde je uvedeno v kombinaci s trylkem, realizovaným kytarovými *legaty* (př. 375).



Př. 375

Část B¹ po Rakově revizi z roku 2012 uvádí *tremolo na dvou strunách* v kombinaci s melodií hranou malíčkem pravé ruky (př. 376).



Př. 376

Tremolo na dvou strunách lze použít v dynamice *piano* až *mezzoforte*.

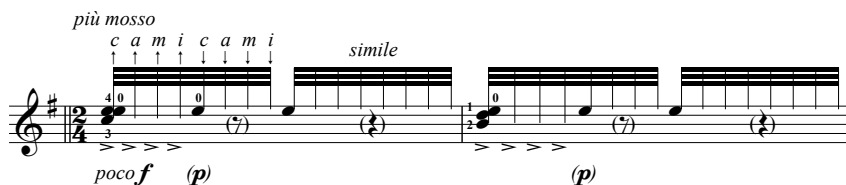
Tremolo rasgueado

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 *camí*. *Tremolo rasgueado* najdeme ve čtvrté větě Kučerova *Diaria* (př. 377).



Př. 377

V Rakově *Balalajce* nalezneme *tremolo rasgueado*, které při vzestupném pohybu hraje trojzvuk na strunách g–h–e¹ a sestupně jen prázdnou strunu e¹ (př. 378). Palec tlumí strunu d, která se na *rasgueadu* nepodílí.

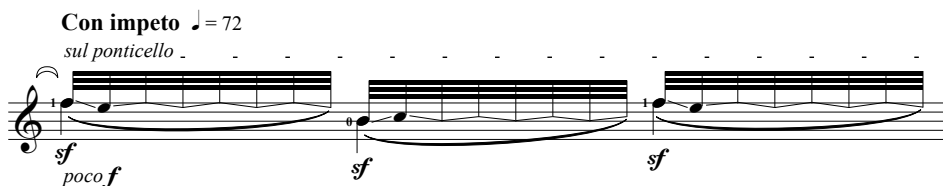


Př. 378

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

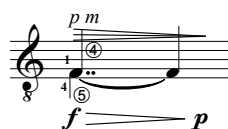
Trylek na dvou strunách

Trylek je na kytáře možné interpretovat dvěma způsoby. *Trylek na jedné struně* provádíme pomocí *kytarových legat*. První tón trylku zazní úhozem 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 (př. 379).



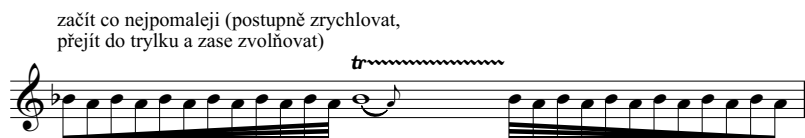
Př. 379

Eben v druhé variaci skladby *Tabulatura Nova* užívá trylek na primě (př. 380). Lze ho interpretovat prstokladem Martina Myslivečka *pm*.



Př. 380

Douša ve *Variační fantazii* uvádí trylek na větší ploše (př. 381). K jeho interpretaci 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 užití rejstříků *sul tasto* a *sul ponticello*.



Př. 381

Poslední věta Kučerova *Diaria* uvádí trylek *sotto voce*. Lze ho realizovat na dvou strunách v kombinaci s *pizzicatem* levé ruky (př. 382).

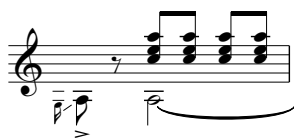


Př. 382

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

Glissando

Glissando se na kytare 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. Zanižování tónu navíc do jisté míry zabraňují impulzy vznikající dotykem struny s pražci. Příklad *vzestupného glissanda* najdeme v první větě *Danzas Víta Clara* (př. 383).



Př. 383

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 (př. 384).

Calmo (♩ = 80)
8va - sempre

(loco)
p

Př. 384

Charakteristickým motivem kytarové tvorby Jarmila Burghausera je *glissando v akordech*. Jeho dílo *Sarabande et toccata* uvádí *vzestupné glissando v akordech* (př. 385).



Př. 385

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* (př. 386).



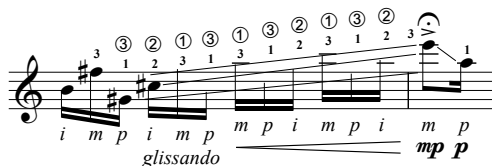
Př. 386

Glissando v akordech nalezneme také v Ebenově cyklu *Mare Nigrum* i v Kučerově *Diariu*. V šesté větě Bláhových *Zoolekcí* najdeme *glissando v terciích*. Nejlépe zazní pravděpodobně *glissando* nastupující po krátkém přírazu, dokud tón zní ještě silně. Příklad jeho užití najdeme ve třetí větě Fischerových *Preludií* (př. 387).



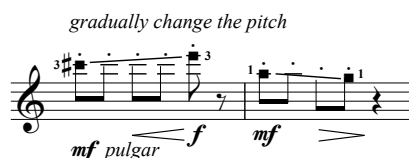
Př. 387

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 (př. 388).



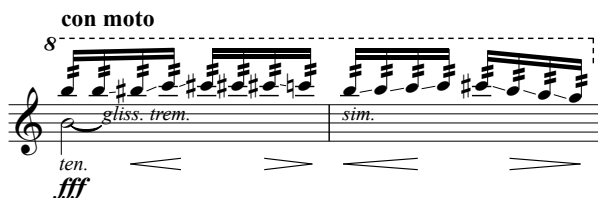
Př. 388

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 (př. 389).



Př. 389

Václav Kučera využívá techniku poloznělých tónů ve čtvrté větě *Dia-ria* pro expresivní hru nad nejvyššími pražci kytary (př. 390). Pro jasnou artikulaci je vhodné dotýkat se struny nehty levé ruky. Pravá ruka hraje *tremolo* či *tremolo rasgueado*, s dynamickými vlnami ve *forte fortissimo*.



Př. 390

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. Struna g díky svému nejnižšímu tahu na *vibrato* reaguje nejcitlivěji. 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* (př. 391, t. 1), tak i *vzestupné vertikální glissando* (př. 391, t. 4).



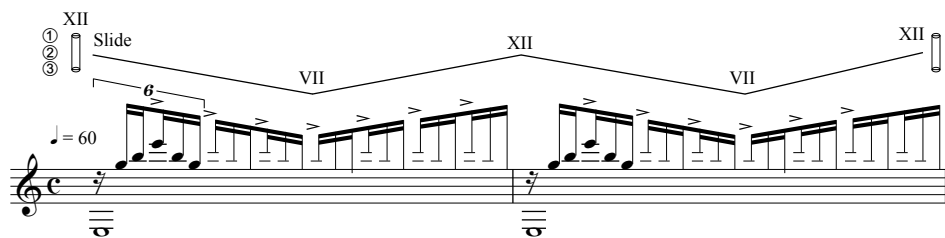
Př. 391

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 *decescendem* se vytrácí. *Glissando* na poloznělých tónech lze realizovat v dynamice *pianissimo* až *piano*.

Hra jinými předměty

V některých soudobých skladbách se můžeme setkat s technikou hry jinými předměty. Tento jev se vyskytuje například ve třetí větě Hyblerovy *Vůně vyhaslých stínů*. Hybler zde používá skleněnou trubičku *bottleneck*, kterou provádí tříhlase *glissando* (př. 392). Tento efekt, označovaný termínem *slide*, umožňuje *glissanda* v mikrotonálních intervalech. Skleněnou trubičku obvykle nasazujeme na malíček levé ruky. Pravá ruka se na *glissandu* podílí hrou *arpeggia*.



Př. 392

Hybler efekt realizuje v dynamice *piano* až *forte fortissimo*. V nejsilnější dynamice je ale třeba počítat se sníženou kvalitou barvy tónu, způsobenou nárazy strun na *bottleneck*.

Kytarové legato

Kytarové *legato* je jednou z tradičních kytarových technik. Je tvořeno skupinkou dvou i více tónů. První tón zazní úhozem pravé ruky, druhý úhozem ruky levé. Kytarové *legato* je realizací hudebního *legata*. 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 *legata* tečkovaný oblouček, čímž se zřetelně odlišuje od hudebního *legata*.“⁶⁹ Příklad moderního zápisu kytarových *legat* najdeme v *Quatre Images du Japon* Jany Obrovské (př. 393).



Př. 393

Ve *Variační fantazii* Eduarda Douši se nachází příklad stupnicových běhů hraných kytarovými *legaty* (př. 394).



Př. 394

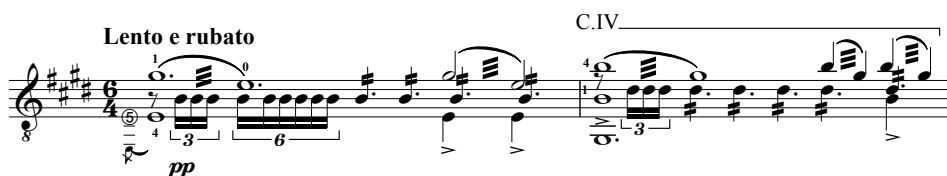
⁶⁹ J. Jirmal. *Základy kytarové techniky*, s. 8.

Ve čtvrté větě cyklu *Danzas Víta Clara* najdeme imitaci basové kytary realizovanou *kytarovými legaty* v basu. Pravá ruka bas doprovází *vzestupným rasgueadem* (př. 395).



Př. 395

Štěpán Rak ve skladbě *Song for David* doprovází basovou melodii *kytarovými legaty* v *pianissimu* (př. 396).



Př. 396

Štěpán Urban v první větě *Impromptus* užívá *vzestupná kytarová legata* v rozsahu kvarty a velké tercie (př. 397). Náraz struny na pražce vytváří spolu s tónem i perkusivní efekt.

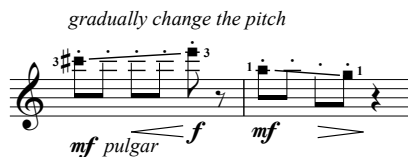


Př. 397

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

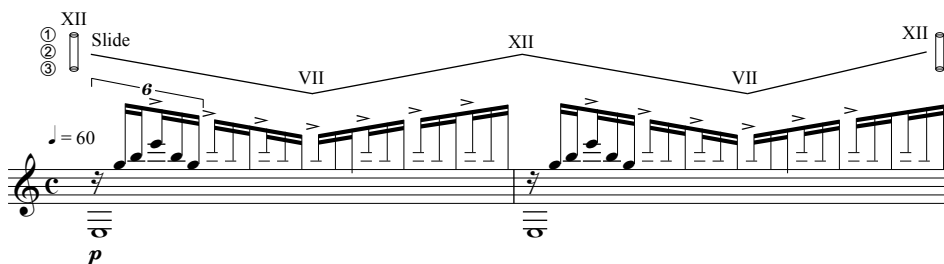
Mikrotonalita

Mikrotonalitu lze na kytáře realizovat více způsoby. V osmé větě *Zoolekcí* Ivo Bláhy najdeme *glissando* na poloznělých tónech. Jelikož se při této technice struna nedotkne pražců, Bláha dosahuje plynulého mikrotonálního *glissanda* na houslový způsob (př. 398).



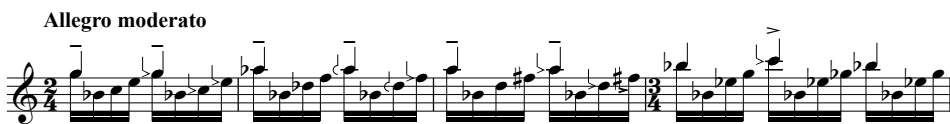
Př. 398

Hybler ve třetí větě *Vůně vyhaslých stínů* podobný efekt realizuje skleněnou trubičkou *bottleneck* (př. 399). 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.



Př. 399

Čtvrttónová kytara Aloise Háby dělí každý pražec na dva díly. To umožňuje přesnou intonaci čtvrttónových intervalů. Hra ve vyšších polohách je ale z důvodu zúžených pražců obtížná (př. 400).

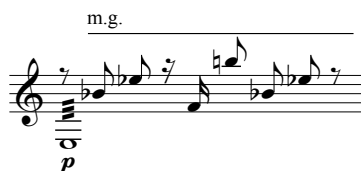


Př. 400

Mikrotonalitu lze také provádět 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*.

Úderné kytarové legato

Úderné kytarové *legato* realizujeme pouze levou rukou. Od kytarového *legata* se liší tím, že prst levé ruky tvoří tón kolmým úderem na strunu, bez spoluúčasti pravé ruky. Příklad *úderného kytarového legata* najdeme ve druhé větě cyklu *Quatre Images du Japon* Jany Obrovské (př. 401). Pravá ruka provádí *tremolo* na E struně, které doprovází melodii tvořenou levou rukou sólo. Obrovská úderné kytarové *legato* zapisuje pokynem *main gauche* (m.g.).



Př. 401

Matoušek v první větě *Hexachordonu* využívá *úderná kytarová legata* v basu (př. 402). Techniku označuje termínem *příklep levou rukou*.



Př. 402

Meisl v šesté variaci *Hawary úderným kytarovým legatem* realizuje dva tóny na jedné struně (př. 403). Tón B zazní mezi šestým pražcem E struny a kobylkou, tón e na stejné struně mezi nultým a šestým pražcem. Pro vyrovnání intenzity obou tónů lze doporučit tlumit strunu *pizzicatem*, aby tón v pravé části struny nad rezonančním otvorem nebyl silnější.



Pr. 403

V další části šesté variace se tato technika objeví i na struně A (př. 404). Z intonačních důvodů je zde vhodné provést *úderné kytarové legato* dvěma prsty najednou. Tón E zazní na sedmém pražci úhozem druhého prstu, snížené b mezi nultým a šestým pražcem úhozem prvního prstu. Při použití jen jednoho prstu by znělo E-a.



Pr. 404

Kombinace *úderného kytarového legata* a *kytarového legata* umožňuje hru pasáží levou rukou sólo. Možná je i hra akordů, úhoz pravé ruky lze nahradit trsnutím malíčku levé ruky. Příkladem je skladba *Hora* Štěpána Raka. *Úderné kytarové legato* lze použít ve slabší dynamice, *piano pianissimo* až *mezzoforte*.

Vibrato

Vibrato provádíme jemným zvýšením a snížením výšky tónu. *Vibrato* je většinou využíváno jako melodická ozdoba. Kromě toho lze také na kytáře *vibratem* prodloužit délku tónu. *Vibrato* značíme pokynem *vib.* nebo vlnovkou nad notou. Ve druhé větě Semerákovy *Suity Giocosy* najdeme plochu akordů v půlových notách (př. 405). Jelikož tón kytary poměrně rychle zaniká, je vhodné noty prodloužit *vibratem*. Po zaznění akordu lze zatlumit všechny hlasy kromě sopránu, na kterém provedeme *vibrato* horizontálním

pohybem levé ruky vycházejícím ze zápěstí. Tím zároveň akcentujeme melodickou linku. Harmonii akordu vnímáme přesto nepřerušně – díky imaginárním tónům.



Př. 405

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 t. 83 a 85, vždy za poslední osminové notě (př. 406).



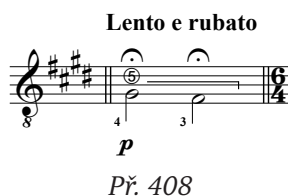
Př. 406

V introdukci Rakovy *Vůně lípy* můžeme nalézt *akordické vibrato* zakrytím rezonančního otvoru (př. 407). Provádíme ho dlaní pravé ruky po zaznění akordu. Poté ruka otvor zase odkryje, což způsobí změnu ve výšce tónu a jeho lehké prodloužení.



Př. 407

V Rakově skladbě *Song for David* se vyskytuje *vibrato* dotykem rezonanční desky (př. 408). *Vibrato* realizujeme po zaznění tónu dotykem kloubu nebo hrany ruky s rezonanční deskou, místo kontaktu se může u různých nástrojů lišit.



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

Netradiční poloha levé ruky

Mexicanos, první věta cyklu *Danzas* Víta Clara, končí akordem v netradiční 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 (př. 409).



Štěpán Rak v *Balalajce* zapojuje do hry i palec levé ruky (př. 410). Tato technika inspirovaná violoncellem umožňuje realizovat oktávu na strunách h–e¹. Rak hru palcem značí pokynem *pulgar izquierdo* (left thumb).

Př. 410

203

Poklepy

Pomocí poklepů na vhodně zvolená místa lze kytaru využít i jako bicí nástroj. Nejčastěji se poklepy provádí na struníku nebo lehce nad struníkem, 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 (př. 411).

Lugubre ♩ = 50

Př. 411

Ve čtvrté větě *Diaria* najdeme poklepy v rychlejším tempu (př. 412). Evokují víření válečného bubnu. Kvůli dosažení vyrovnaného a plného zvuku lze poklepy realizovat střídavým úhozem palců pravé a levé ruky na struníku.

Con brio ♩ = 132

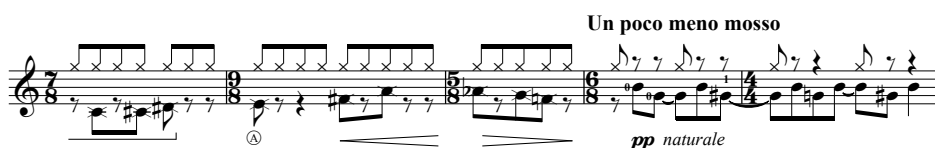
Př. 412

V osmé větě Bláhových *Zoolekcí* poklepy imitují klepání datlů (př. 413). To lze realizovat střídavým úhozem prvních kloubů prstů *im* na struníku.



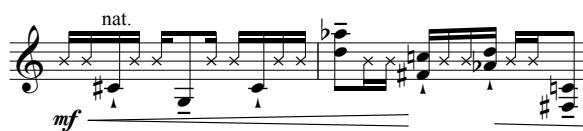
Př. 413

Poklepy na rezonanční desku lze využít k doprovodu současně hrané melodie. Takové místo najdeme ve třetí větě Feldovy *Sonáty pro kytaru* (př. 414). Tóny se škrtnutou hlavičkou hrajeme *úderným kytarovým legatem*. Návrat do přirozeného rejstříku značí pokyn *naturale*.



Př. 414

Poklepy v komplementárním rytmu s melodií nalezneme ve třetí variaci Meislovy *Hawary* (př. 415). Palec provádí poklepy na rezonanční desce u lubů, melodii realizujeme prsty *im*.



Př. 415

Ve třetí větě Ebenova *Mare Nigrum* najdeme poklepy různých výšek (př. 416). Vyšší poklep lze provést druhým kloubem prvního prstu levé ruky na zadní straně hmatníku, nižší poklep prvním kloubem palce pravé ruky u struníku.



Př. 416

Ve čtvrté větě cyklu *Danzas* se vyskytují poklepy palcem, které Clar značí *golpe* (př. 417). Výšku poklepu lze ovlivnit úhodem palce na různých částech rezonanční desky.



Př. 417

Ve čtvrté větě Clarových *Danzas* také můžeme nalézt poklep palcem do strun (př. 418). Je to technika typická pro latinoamerický folklor. Clar ji notuje minimou s křížem uprostřed.



Př. 418

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

Škrabání po opředení strun

V sedmé variaci Meislovy *Hawary* najdeme techniku škrabání nehtem po opředěných strunách (př. 419). Výsledný zvuk připomíná bicí nástroj *güiro*.

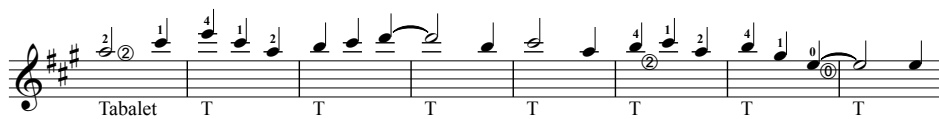


Př. 419

Při škrabání po opředěných strunách dochází k poškození nehtu. Lze ho ale 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 opředěných strun lze provádět jen ve slabších dynamikách, *piano* až *mezzoforte*.

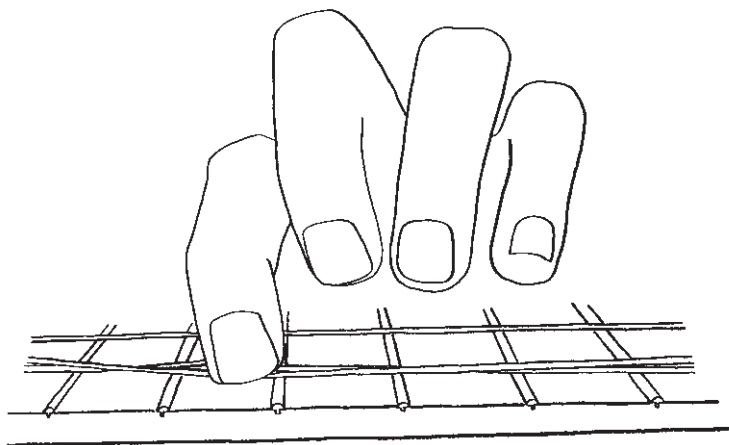
Tabalet

Tabalet je perkusivní technika, imitující chřestivý zvuk bubínku. Objevuje se už ve skladbách Francisco Tárregy. Například Tárregova *Gran Jota* obsahuje *tabalet* v osmé variaci⁷⁰ (př. 420).



Př. 420

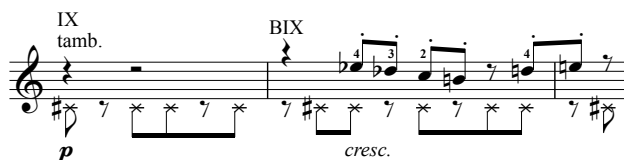
Tárrega *tabalet* notuje písmenem T. Provádíme jej překřížením dvou strun prsty levé ruky. Vytváří chřestivý zvuk bez pevné tónové výšky. Nejlepší kvality tónu dosáhneme zhruba v polovině struny, mezi sedmým až desátým pražcem.



Tabalet

Feld *tabalet* zapisuje notou se škrtnutou hlavičkou a zkratkou *tamb.* (př. 421). 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.

⁷⁰ Francisco Tárrega. *Gesammelte Werke für Gitarre* [partitura]. München: Karthause Verlag, 1981.



Př. 421

Jan Meisl užívá *tablalet* v osmé variaci skladby *Hawara* (př. 422).



Př. 422

Meisl efekt zapisuje notovými hlavičkami ve tvaru šipky. *Tablalet* realizuje na strunách E–A v deváté poloze, stejně jako Feld. *Tablalet* lze použít v dynamice *mezzoforte* až *forte*.

Tambora

Tamboru realizujeme úderý na struny těsně u kobyly. Úder rozezní struny, což umožňuje akordickou hru. *Tamboru* nejčastěji provádíme 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 vytvoří naopak homogenní akordické pásmo. *Tamboru* nalezneme v devatenácté variaci *Toccaty* z cyklu *Mare Nigrum* Petra Ebena (př. 423).



Př. 423

Hawara Jana Meisla uvádí plochy hrané *tamborou* v první variaci (př. 424).

Moderato ♩ = 100
giocosso

Př. 424

Meisl *tamboru* zapisuje kosočtvercovými hlavičkami not, provedení dále upřesňuje pokynem pod osnovou. Jana Obrovská užívá *tamboru* na konci druhé věty *Quatre Images du Japon* (př. 425). Zapisuje ji běžnými notami a zkratkou *tamb.*

XI 5 longa

tamb.

Př. 425

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 (př. 426).

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

5 x

sim.

přiklep levou rukou | tap with left hand

opakovat | repeat

Př. 426

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

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>Glissando</i>	<i>piano – mezzoforte</i>	šikmá linie s případným slovním pokynem
<i>Graneado</i>	<i>mezzoforte – forte</i>	vypsání do not a slovní pokyn
Mikrotonalita	dle použité techniky pravé ruky	Hábův mikrotonální zápis nebo <i>glissando</i>
<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, naturale</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 trémcem jako u houslového <i>tremola</i>
Trylek na dvou strunách	<i>piano – forte</i>	slovní pokyn
<i>Vibrato</i>	<i>piano – forte</i>	slovní pokyn <i>vib.</i> nebo vlnovka
Techniky levé ruky		
<i>Kytarové legato</i>	<i>piano – mezzoforte</i>	oblouček nad notami, nově také tečkovaný oblouček
<i>Úderné kytarové legato</i>	<i>piano pianissimo – mezzoforte</i>	slovní pokyn spolu s akcentem u noty
Netradiční poloha levé ruky	dle použité techniky pravé ruky	slovní pokyn
Hra jinými předměty	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 dvojité škrtnutou notovou hlavičkou
<i>Tambora</i>	<i>pianissimo – mezzoforte</i>	slovní pokyn <i>tamb.</i>

Rozpětí levé ruky

Základním postavením levé ruky jsme se již zabývali v rámci druhé kapitoly. Nyní bude vhodné podrobněji vysvětlit možnosti a rozpětí prstů levé ruky. K tomu nám poslouží tabulka tónů dosažitelných na klasické kytáře standardní konstrukce (př. 427).

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.	XIII.	XIV.	XV.	XVI.	XVII.	XVIII.	XIX.
----	-----	------	-----	----	-----	------	-------	-----	----	-----	------	-------	------	-----	------	-------	--------	------

Př. 427

Rozsah kytary je E až h².⁷¹ Při hře jednohlasu se v něm lze pohybovat bez omezení. Je však třeba vycházet z rozpětí prstů. Položíme-li všechny prsty levé ruky na první strunu v první poloze,⁷² stlačíme pražce jedna až čtyři. Pro zjednodušení lze říci, že v první poloze hraje první prst tóny na prvním pražci, druhý na druhém, třetí na třetím a čtvrtý na čtvrtém.

⁷¹ Některé moderní nástroje mají rozsah E až c³.

⁷² Polohu na kytáře nazýváme podle pražce, kde se nachází první prst (ukazováček) levé ruky. Je-li tedy na prvním pražci, mluvíme o první poloze, je-li na druhém, o druhé poloze atd.

Na každém pražci se nachází šest různých tónů, odpovídajících šesti strunám kytary. Šestá struna je laděna o dvě oktávy níž než první. Standardní rozsah levé ruky je tedy dvě oktávy a malá tercie, v první poloze F až gis¹. I když je první prst na šesté struně a čtvrtý na první, rozpětí ruky se nijak výrazně nezvyšuje a tento rozsah je bez problémů hratelný. O rozšířené poloze mluvíme, pokud je mezi prvním a čtvrtým prstem pět pražců. V takovém případě nehrajeme na jednom pražci. Např. v rozšířené první poloze může být první prst na prvním pražci, druhý na třetím, třetí na čtvrtém a čtvrtý na pátém. Rozsah F až a¹ této rozšířené polohy už může dělat hráčům s kratšími prsty problém. Vyžaduje-li skladatel mezi basem a sopránem interval dvou oktáv a velké tercie, je snazší docílit toho ve vyšších polohách, vzhledem k faktu že vzdálenost mezi pražci se tímto směrem snižuje. Rozpětí dvou oktáv a čisté kvarty mezi basem a sopránem je již dosažitelné jen delšími prsty s velkým rozpětím a většinou ho nelze doporučit.

Dále je důležité vzít na zřetel, že na jedné struně může znít jen jeden tón. Zazní-li tedy v basu nejhlubší struna E, nejbližší vyšší současně znějící tón je A na prázdné páté struně. Ve druhé větě Hábovy *Sonáty pro kytaru, op. 52* ale najdeme na E struně tóny E a G současně (př. 428). To kytara neumožňuje. Takový akord je tedy třeba zrevidovat. Řešením může být hrát ho rozloženě, nebo v tomto konkrétním případě notu E přírazem.



Př. 428

Hrajeme-li na nejvyšším devatenáctém pražci první struny tón h², nejbližší nižší současně znějící tón je fis² na stejném pražci druhé struny. Ve třetí větě Hábovy *Sonáty pro kytaru* má v t. 129 zaznít akord e²-g²-h² (př. 429). Není to ale bohužel možné, tón g² by byl na dvacátém pražci druhé struny a tón e² dokonce na dvacátém prvním pražci třetí struny. Akord je tedy třeba zredukovat na čistou kvintu.



Př. 429

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 prstů, 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. Hraje me ho stejným prstem levé ruky jako vyšší tón sekundy, a to technikou barré.

Tříhlasé a čtyřhlasé akordy

Pro skladatele komponující pro kytaru bez praktické znalosti nástroje mohou být vítanou pomůckou následující tabulky akordů. Příklad 430 uvádí možné tříhlasy na strunách g–h–e¹ a lze jej transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o velkou tercii.



Př. 430

Příklad 431 uvádí možný tříhlas na strunách d–g–h. Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o velkou tercii.



Př. 431

Příklad 432 uvádí možný tříhlas na strunách A–d–g. 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.



Př. 432

Příklad paralelně vedeného tříhlasu ve vrchních hlasech s prodlevou v basu najdeme ve druhé větě Kučerova *Diaria* (př. 433).



Př. 433

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. Příklad 434 uvádí možný čtyřhlas na strunách d–g–h–e¹. Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o velkou sekundu.



Př. 434

Příklad 435 uvádí možný čtyřhlas na strunách E-A-d-g. Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o malou sekundu.

Př. 435

Příklad 436 uvádí možný čtyřhlas na strunách E-A-d-g-h-e¹. Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o malou sekundu.

Př. 436

Příklad 437 uvádí možný čtyřhlas na strunách E-A-d-g-h. Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o malou sekundu.



Př. 437

Příklad 438 uvádí možný čtyřhlas na strunách A-d-g-h-e¹. Příklad lze transponovat sestupně až o čistou kvartu, nebo vzestupně až o malou sekundu.



Př. 438

Při hře akordů je třeba vycházet z možností levé ruky. Jelikož palec se na hře aktivně nepodílí, levá ruka využívá jen čtyři prsty.⁷³ Čtyřhlas je tedy maximální počet nezávislých akordických hlasů. Pětihlas a šestihlas je sice možný, jde ale vždy jen o zahuštění základního tří až čtyřhlasého akordu o další tóny. To lze realizovat zejména následujícími způsoby:

⁷³ Někdy se hra palcem levé ruky zcela výjimečně používá, jak je popsáno v kapitole *Netradiční poloha levé ruky*.

Pr. 439

The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (p) dynamic marking. The melody is written in eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It features a bass line with a 9-measure rest indicated by a '9' below the staff. The system concludes with a mezzo-piano (mp) dynamic marking and a triplet of eighth notes.

Př. 440

Prstoklad

⁷⁴ *Barré* lze provádět i jedním prstem na více prazcích současně, zvyšuje se tím však pravděpodobnost nepřesností.

⁷⁵ J. Jirmal. *Základy kytarové techniky*, s. 7.

Jeden tón lze na kytare 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.“⁷⁶

Při hře akordů určují prstoklad zejména krajní tóny souzvuku. Komplikovanější souzvuky 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 nedocházelo k žádným nebo jen k 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 v takovém případě často realizujeme úhozem stejného prstu pravé ruky. V rychlejším tempu je naopak vhodné prsty pravé ruky střídát a vyhýbat se skokům v levé ruce. Prstoklad má vliv také 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. Posun akordu při zachování stejného prstokladu je pro levou ruku celkem snadný. V kombinaci s ostinátem prázdných strun tak lze získat velmi působivé efekty. Je ale důležité si uvědomit, že jakost intervalů akordu musí zůstat stále stejná, narozdíl od podobných paralelních sekvencí na klávesových nástrojích. Známým příkladem této techniky jsou skladby Heitora Villa-Lobose.

Prstoklad vyjadřuje hudebněestetický vkus interpreta i filozofický pohled na skladbu – např. Vladimír Mikulka cvičí náročné pasáže ve dvou až třech různých prstokladech, pro koncertní provedení poté zvolí ten nejvhodnější.

⁷⁶ L. Sommer. „Instrumentační problematika harfy a kytary“, s. 402.

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 sice 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.“⁷⁷ Užíváme ho ale jen v pomalých tempech. Prst *i*, u mnoha kytaristů nejsilnější z prstů *ima*, může interpretovat dle individuálních možností kratší šestnáctinové plochy jen asi do tempa $\text{♩} = 92$.⁷⁸ Palcem pravé ruky lze realizovat dvě po sobě následující šestnáctiny i v rychlém tempu $\text{♩} = 160$. Delší plochy hrané palcem by ale neměly překračovat tempo kolem $\text{♩} = 100$. Vyšší tempa lze interpretovat jen střídáním prstů nebo užitím *kytarového legata*. Prstoklad *im* umožňuje realizaci šestnáctinových běhů v tempu $\text{♩} = 132$ i více. Další netradiční možností interpretace pasáží v rychlém tempu je užití *tremola* jednoho prstu. Štěpán Rak používá pro tyto účely palec pravé ruky, kdy nehet rozeznívá strunu oběma směry.

Příklady nevhodné instrumentace

Příklady v této kapitole se zabývají opakovaným úhozem stejného prstu či prstů pravé ruky v rychlejším tempu. K tomuto negativnímu jevu dochází převážně z kompozičních důvodů. Dříve uvedený tématický materiál se na vrcholech rozšiřuje, gradací vzniká z jednohlasu dvojhlas i vícehlas. Vícehlasá pásma ale již v některých případech nelze interpretovat střídavým úhozem. Někdy tak dochází k nutnosti snížení tempa.⁷⁹ Gradaci bývá

⁷⁷ J. Jirmal. *Základy kytarové techniky*, s. 9.

⁷⁸ Pohyb prstu pravé ruky při úhozu je ve srovnání s úhozem na klávesových nástrojích komplikovanější, při zpátečním pohybu je totiž nutné vyhnout se struně. To vede k zapojení většího počtu svalových skupin, což může mít negativní vliv na rychlost úhozu. Oproti hře smyčcem, kterým lze provádět smyk oběma směry, je tradiční úhoz na kytare jen jednosměrný, což má na rychlost pohybu také nezanedbatelný vliv.

⁷⁹ V určitých konkrétních případech lze rozeznít 3 i více strun střídavým rychlým *graneadem* dvou i více prstů pravé ruky.

vhodnější realizovat jednohlasými pasážemi v rychlejších notových hodnotách. Zde uvedené příklady jsou vypracovány na dvou osnovách. Vrchní osnova uvádí notový zápis realizovaný běžným způsobem, pravou i levou rukou současně. Spodní osnova umožňuje sledovat úhoz prstů pravé ruky při hře stejného příkladu, zde ale na prázdných strunách bez spoluúčasti levé ruky. Díky tomu lze detailně sledovat funkci pravé ruky při hře.

V první větě Feldovy *Sonáty pro kytaru* lze nalézt akordy vložené do stupnicové pasáže v tempu $\text{♩} = 112\text{--}120$ (př. 441). Provedení akordu na třetí šestnáctině vyžaduje prstoklad *i pima i*. Takový prstoklad se ale pro dané tempo nehodí, dochází totiž k opakovanému úhozu prstem *i*. K podobnému jevu dochází i na mnoha jiných místech v průběhu celé první věty.

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Př. 441'. It consists of two staves. The top staff is a standard musical notation with chords and fingerings. The bottom staff is a simplified notation showing the sequence of fingerings (i, p, m, i, p, i, m, i, p, m, i, p, p, m, i, a, m, m, i, a, m) for the right hand, with some notes marked with 'p' for plectrum.

Př. 441

Alois Hába v první větě *Sonáty pro kytaru, op. 52* pracuje s plochami triolových osmin (př. 442). Jak vidíme v t. 24, lze je interpretovat bez větších technických problémů. V t. 69 však Hába uvádí ve stejném tempu sekvence tříhlasých akordů. V pravé ruce dochází k trojnásobnému repetování úhozu prstů *ima*. To může to vést k nežádoucímu zpomalení.⁸⁰

⁸⁰ Možným řešením by byla hra akordů *graneadem*, realizovaným střídavým úhozem dvou prstů přes tři struny. Otázkou však zůstává, jestli by byl výsledný zvukový dojem uspokojivý.

The first system of the musical score for 'The Little Boat' is written for two staves in 2/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of eighth notes, with some beamed together in groups of three. The bass line consists of quarter notes. The key signature has one sharp (F#). The lyrics 'a m i a m i a m i a m i' are written below the bass line.

The second system of the musical score for 'The Little Boat' consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, featuring a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4). The lower staff continues the accompaniment, featuring a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) and a triplet of eighth notes (F#3, G3, A3). The lyrics 'a m p a m a m p a m i a m a m a m p a m' are written below the lower staff, aligned with the notes.

Př. 442

K podobnému jevu dochází i u Ebena v první větě *Mare Nigrum*. Stupnicová pasáž v t. 9 využívá prstoklad *im* a *kytarové legato*. Díky tomu má výrazně vyšší tempový potenciál než pasáž v t. 26, hraná opakovaným úhodem dvou stejných prstů (př. 443).

i m i m i m i m a i m i m i m i m a i m i m i m i m a

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

Př. 443

Toccata, třetí věta Ebenova *Mare Nigrum*, nejdříve uvádí variace v jednohlasu realizované střídáním prstů pravé ruky. V t. 44 se ale objevuje

repetovaný tón v basu hraný palcem (př. 444). Opakovaný úhoz palcem má ale své tempové omezení, což se může projevit na výsledném tempu *Toccaty*.

t. 39

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

t. 44

m p m m p m p m p p m p m p p

Př. 444

Sarabande et toccata Jarmila Burghausera obsahuje v t. 25 dobře instrumentovanou stupnicovou pasáž, která umožňuje střídavý úhoz prstů pravé ruky (př. 445). Motiv v t. 64 je ale obtížné hrát ve stejném tempu, dochází zde totiž k opakovanému úhozu prstů *ma*.

t. 25

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

t. 64

a m i a a m a a m a a m a a m a a m a a m a a m

Př. 445

Další častou příčinou nevhodné instrumentace je klavírní myšlení aplikované na kytaru. Mnoho skladatelů tvoří u klavíru, kytara má ovšem oproti klávesovým nástrojům některá omezení. Na klavíru disponujeme deseti prsty, které mohou rozeznít deset tónů. Díky hře levou a pravou rukou se hudební proud dělí do dvou segmentů po pěti tónech, které jsou na sobě nezávislé. Na kytáře disponujeme čtyřmi prsty levé ruky pro stlačení tónů na hmatníku a pěti prsty pravé ruky k jejich rozeznění. Mezi typické chyby vzniklé aplikací klavírního myšlení na kytaru patří zejména:

1. Delší rytmické hodnoty tónů v basu, nad kterými probíhá pohyb dalších hlasů. Pokud delší rytmická hodnota tónu není prázdnou strunou, je třeba jeden z prstů levé ruky vyhradit pro tento tón. Kromě faktu, že tón na kytáře rychle odezní, jsou pro další hlasy k dispozici už jen tři prsty. Výměna polohy nutná pro případné skoky v melodii navíc není možná, jeden z prstů levé ruky je blokován na svém pražci. Delší rytmické hodnoty mohou být problematické i v jiných hlasech, v basu se s nimi ale setkáme častěji.
2. Dalším rysem klavírního myšlení je snaha podpořit pohyb v sopránu akordem v basu. V případě tříhlasého akordu by pro soprán, navíc často v rychlém pohybu, zbyl jen jeden prst. Tři prsty by byly blokovány akordem v basu. Dalším typickým rysem spojeným s tímto jevem je překročení maximálního tónového rozsahu mezi sopránem a basem, tj. dvou oktáv a tercie.
3. Skladatelé-klavíristé, kteří mají na svém nástroji pro každý tón k dispozici samostatnou strunu či více strun, zapomínají, že u kytary tomu tak není. Někdy automaticky předpokládají, že noty E-A-d-g-h-e¹ lze vždy hrát jako prázdné struny. Stlačíme-li však prázdnou strunu na některém pražci při hraní jiného tónu, její základní tón již není k dispozici. Tento tón lze obvykle najít i na jiné struně, jelikož větší na tónů se na kytáře nachází v různých polohách. Je ale nutná změna polohy a tím také dochází ke změně barvy tónu.
4. Hra *clusterů*, souzvuků složených ze současně znějících sekund, je na klávesových nástrojích velmi snadná. Naopak na kytáře je větší možná jen s využitím prázdných strun. Interval velké sekundy

na dvou sousedních strunách laděných v kvartách má rozpětí čtyř pražců, což je standardní rozsah prstů levé ruky v rámci jedné polohy. Dvě sekundy by vyžadovaly rozpětí sedmi až devíti pražců, podle jakosti intervalů.

5. Skladatelé berou málo v potaz možnosti pravé ruky. V pomalých tempech, kdy je možné hrát stejným prstem vícekrát po sobě, to není na závadu. Je však třeba si uvědomit, že určité typy melodických postupů mohou být v rychlejších tempech na kytaru problematické. Stupnicové běhy lze technicky zvládnout i v nejrychlejších tempech, většinou pravidelným střídáním prstů *im*. Jednohlasé intervalové pasáže typu c e, d f, e g jsou také dobře hratelné, například prstokladem *im*. Pohyb na způsob řady c e, f d, e g atd. již ale může působit problémy, jelikož vede ke křížení prstů pravé ruky.

Skládáme-li tedy u klavíru kompozici určenou pro kytaru, mohlo by být prospěšné řídit se následujícími doporučeními. Výsledkem bude nástrojově hratelný koncept, který pak může snadno finalizovat budoucí interpret:

1. Bas na klavíru hrajeme jen jedním prstem levé ruky, nejlépe palcem. To odpovídá basu hranému palcem pravé ruky na kytaru. Zároveň to demonstuje omezení hybnosti basu charakteristické pro klasickou kytaru.
2. Tenor, alt a soprán hrajeme pouze třemi prsty pravé ruky. Levá ruka na kytaru využívá jen čtyři prsty. Tři prsty pravé ruky s palcem levé ruky tedy tvoří při hře na klavír základní čtyřhlas. Ten je možné později doplnit až na šestihlas, ale jen pomocí tónů prázdných strun nebo tónů hraných technikou *barré*.
3. Rozsah mezi sopránem a basem nesmí překročit dvě oktávy a tercii. Výjimkou je, pokud bas tvoří tóny E, A, d (tóny prázdných basových strun kytary). Další výjimkou je užití flažoletů.
4. Respektujeme rozsah kytary E až h^2 . Ten je v případě potřeby možné změnit scordaturou. Pohybuje-li se soprán v poloze nad e^2 , lze doporučit raději jen jednohlas⁸¹ s basem prázdných strun.

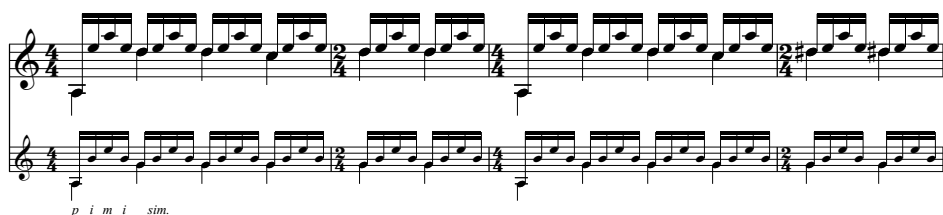
⁸¹ Většinou je možný i dvojhlas.

5. V souzvuku po sekundě následuje kvarta.⁸²
6. Vyhýbáme se hře *clusterů* (výjimku tvoří ty souzvuky, které jsou částečně tvořeny tóny prázdných strun).
7. Běhy a kadence v rychlém tempu jsou možné a v soudobých skladbách pro kytaru velmi časté, většinou ve formě jednohlasých stupnicových běhů a rozložených akordů. Technicky náročné a zároveň nástrojově dobře stylizované skladby bývají kytaristy vyhledávané, umožňují totiž demonstrovat interpretovu techniku.

Příklady vhodné instrumentace

Akordické rozklady

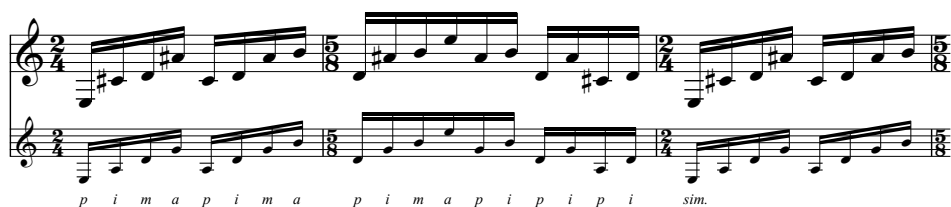
Rozklady na kytaru nejčastěji realizujeme prstokladovými vzorci pravé ruky. Harmonické i melodické změny provádí levá ruka, rozklad v pravé ruce zůstává i na delší ploše beze změny. Část A první věty Semerákovy *Suity Giososy* uvádí akordické rozklady prstokladem *pimi* (př. 446). Jde o základní techniku pravé ruky, kterou lze snadno interpretovat i v rychlém tempu.



Př. 446

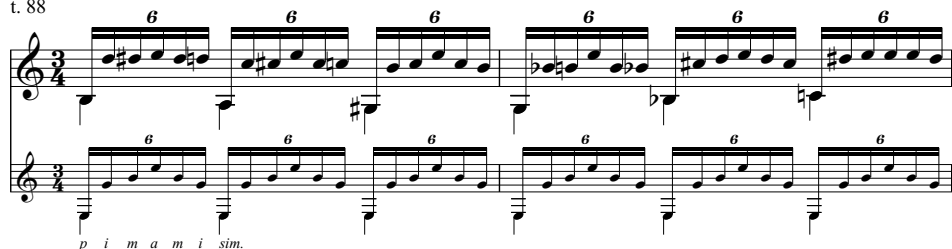
Ve druhé větě *Zoolekcí* Bláha realizuje vzestupný akordický rozklad prstokladem *pima*, který kombinuje se sestupným *pi* (př. 447). Jde o velmi efektní, a přitom technicky snadné místo.

⁸² Vycházíme z možností prstokladu na strunách laděných v intervalu kvarty. Po sekundě hrané na strunách d a G následuje velká tercie.



Př. 447

Ve střední části třetí věty Feldovy *Sonáty pro kytaru* se objevují rozklady v sextolách (př. 448). Jak vidíme na spodní osnově, prstoklad pravé ruky zůstává v průběhu této sekvence stále *pimami*. Rozklady v sextolách patří mezi základní techniky pravé ruky snadno hratelné i v nejrychlejším tempu.



Př. 448

V páté větě Fischerových *Preludií* nalezneme akordické rozklady realizované prstokladem *pima* (př. 449).

Allegro (Presto possibile)

The score for Př. 449 consists of two systems, each with a treble and a bass staff. The music is characterized by frequent triplet patterns. The time signature changes throughout the piece, starting with 3/4 and 2/4, and ending with 4/4. The key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics 'i m a i m a sim.' are written under the first system, and 'i m a p' under the second system.

Př. 449

Šestá věta Hyblerovy *Vůně vyhaslých stínů* pracuje s tradičním kytarovým tremolem *pami* (př. 450).

The score for Př. 450 consists of two staves in 2/4 time. The bass staff features a continuous tremolo pattern (rapid eighth notes) while the treble staff plays a melody. The key signature has one sharp (F#). The lyrics 'p a m i sim.' are written under the first staff.

Př. 450

Jana Obrovská ve druhé větě *Quatre Images du Japon* uvádí kadenci vystavěnou na motivu akordického rozkladu (př. 451). V pravé ruce lze využít prstoklad *mimi pima*. Jde o technicky obtížné místo, jelikož metrickým posunem dochází k šesti různým variantám v pozici repetovaného tónu.



Př. 451

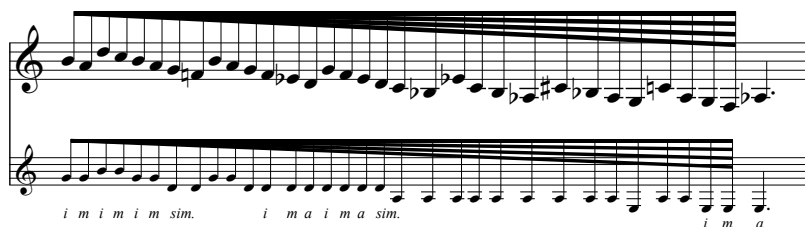
Pasáže

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.“⁸³ 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.“⁸⁴ 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

⁸³ L. Sommer. „Instrumentační problematika harfy a kytary“, s. 406.

⁸⁴ „Many students fail to recognise that the vast majority of scale passages in the repertoire requiring speed are only one or two measures long.“ S. Tennant. *Pumping Nylon*, s. 62.

tedy vůdčí prst *i*, vnímáme pouze *i-i-i-i-i-i-i-i*, prst *m* pak jen následuje.⁸⁵ 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 vložением *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* (př. 452).



Př. 452

Pasáž v páté větě Hyblerovy *Vůně vyhaslých stínů* je zakončena melodickými skoky (př. 453). V jejím průběhu je tedy vhodné zvolit různý prstoklad pravé ruky: zpočátku *im*, skoky je vhodnější realizovat prstokladem *pi*.



Př. 453

⁸⁵ „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-i-i* and simply let *m* fall in its place.“ Tamtéž, s. 72.

[illegible]

Př. 454

[illegible]

Př. 455

Ve čtvrté variaci Rakovy *Vůně lípy* najdeme stupnicové běhy bez kytarových *legat*. Basy je vhodné interpretovat palcem (př. 456).

Handwritten musical notation for guitar, Example 456. It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The bass staff features a continuous eighth-note scale pattern. The treble staff contains a melody with eighth-note runs. Fingerings are indicated by letters 'i' (index), 'm' (middle), 'a' (annular), and 'p' (thumb). Dynamics include 'p' (piano). The first system has two endings, marked 1. and 2.

Př. 456

Tvoření tónu

Díky praktickému a teoretickému bádání došlo během posledních dekád ke kultivaci umění 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 vystávaly pro Segoviu nějaké technické problémy.“⁸⁶

Carlevaro rozlišuje 5 různých způsobů úhozu, jež nazývá *toque*.⁸⁷ 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. Štěpán Rak rozeznává také *volný* a *opíraný* úhoz. Opíraný úhoz užíváme při hře *arpeggia*. Současně s úhozem jednoho prstu se

⁸⁶ V. Bláha. *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*, s. 229.

⁸⁷ A. Carlevaro. *School of guitar*, s. 55.

na strunu, kde hrajeme nejbližší následující tón, položí další prst. 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. Rozšířením techniky opíraného úhozu je hra s přípravou. Nejčastěji se s ní setkáváme u čtyřhlasého *arpeggia* hraného prstokladem *pima*. Současně s úhozem palce pokládáme na struny všechny další prsty pravé ruky hrající *arpeggio*. Tím struny zároveň tlumíme.

Pětiprstová technika Štěpána Raka

Samostatnou kapitolou moderní hry na kytaru je *Rakova pětiprstová technika*. 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*.⁸⁸ 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 nejvzdálenějším prstem od palce, což nám umožňuje využít krajních poloh. Palec provádí úhoz *tasto*, malíček *sul ponticello* a prsty *ima* realizují střední hlasy v rejstříku *naturale*. Hlavním záměrem *Rakovy pětiprstové techniky* je kytaru přiblížit zvuku orchestru. Při této snaze se blíží až k hranicím témbrových možností nástroje. 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.

⁸⁸ S. Tennant. *Pumping Nylon*, s. 44.

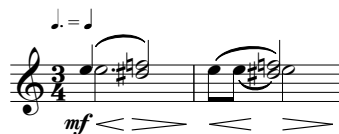
Kytara disponuje omezenými dynamickými možnostmi. Stejně jako u jiných drnkacích nástrojů, i u kytary dochází k rychlému zanikání tónu. Po úhozu již tón nelze nijak výrazně zesilovat ani zeslabovat. Předností kytary je naopak možnost skoro neomezených barevných poloh tónu. Toho při hře na klasickou kytaru docílíme kultivovaným úhozem pravé ruky. Další jedinečnou možností práce s barvou a dynamikou tónu je užití rejstříků. Rejstříky ve svých kompozicích s mimořádným efektem využívá např. Jarmil Burghauser. Další možností práce s dynamikou je *vibrato*, které dovoluje prodloužení i jemné zesílení tónu. Originální *vibrato* s využitím akustických principů najdeme v Rakových kompozicích. Štěpán Rak někdy k zesílení zvuku drnkutého tónu používá speciálního efektu, který provádí pravou rukou. 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. Takto lze vytvořit dojem *vibrata*. Popisovaný efekt lze uplatnit především ve volném tempu a na jednotlivých tónech či celých akordech jako *akordické vibrato*.

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 pianissimo*, což mu umožňuje docílit dynamického kontrastu. Nejslabší dynamika zní na kytáře obzvláště působivě v rejstříku *sul ponticello*. Přírozené zeslabení kytarového tónu využívá Alois Hába ve druhé větě *Suity* č. 2 pro čtvrttónovou kytaru (př. 457).



Př. 457

Semerák ve čtvrté větě své *Suity Giocosy* píše *crescendo* na tónu e po jeho zaznění (př. 458). 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.



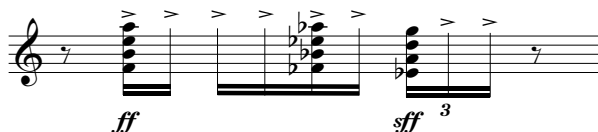
Př. 458

V první větě Hyblerovy *Vůně vyhaslých stínů* najdeme jednoglasou pasáž v dynamice *ff* (př. 459). Toto *forte fortissimo* lze interpretovat jako pociťovou dynamiku, ta je ovšem jen subjektivním vjemem interpreta. Reálně by bylo možné získat Bartók *pizzicatem*.



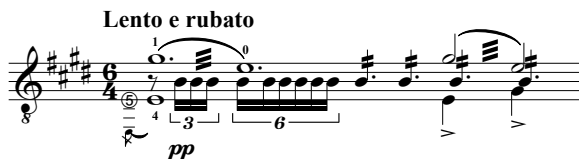
Př. 459

Dynamiku *ff* lze nejlépe realizovat *rasgueadem*, jak vidíme na příkladu z druhé věty Kučerova *Diaria* (př. 460). Akord hraný *rasgueadem* je navíc několikrát repetován, což vytvoří reálně znějící *forte fortissimo*.



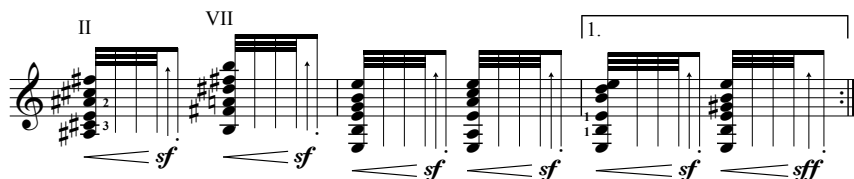
Př. 460

Rakova skladba *Song for David* pracuje v části *Lento e rubato* s dynamikou *piano pianissimo*. Tato dynamika je tvořena *kytarovým legatem* ve vyšších hlasech, které doprovází o něco silnější melodii v basu (př. 461).



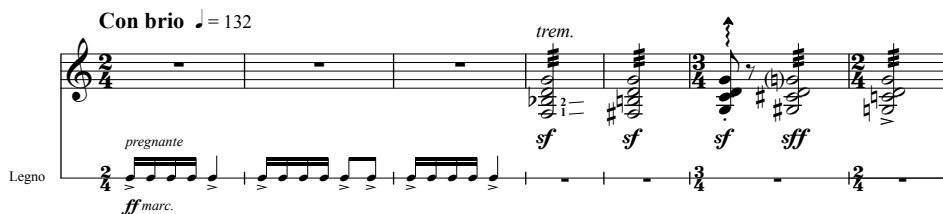
Př. 461

V závěru Rakovy *Balalajky* najdeme plochu repetovaných akordů v dynamice *sf*. Akordy je vhodné interpretovat *rasgueado*, což umožní gradaci do *sf* (př. 462).



Př. 462

Poklepy na rezonanční desku ve čtvrté větě Kučerova *Diaria* vytváří silná *sforzata*. Při studiovém natáčení byly jedním z vrcholů zvukové vlny (př. 463).



Př. 463

Silné *sforzato* lze také realizovat Bartók *pizzicatem*, jak vidíme ve finále Ebenovy *Tabulatury Novy* (př. 464).



Př. 464

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.

CHARAKTERISTIKA JEDNOTLIVÝCH STRUN KYTARY

Významnou součástí problematiky instrumentace je znalost charakteristiky a barvy jednotlivých strun kytary. Pro tento účel bude vhodné srovnat tah jednotlivých strun, který má vliv na jejich charakter. Pro informativní srovnání byly zvoleny struny Savarez Alliance Corum Hard Tension 500AJ⁸⁹ a Savarez Alliance Corum Tension Normale 500ar.⁹⁰ Tah každé struny v kilogramech uvádí následující tabulka:

	Hard Tension	Tension Normale
e ¹	8,5 kg	7,9 kg
h	6,3 kg	5,9 kg
g	6,1 kg	5,8 kg
d	7,5 kg	6,4 kg
A	6,5 kg	6,4 kg
E	6,9 kg	6,5 kg

Tah strun uvedený v tabulce ovlivňuje barvu i sílu tónu. Dalším významným faktorem jsou konstrukční vlastnosti kytary, které mají vliv na zesílení určitých frekvencí tónů. Nyní můžeme přikročit k charakterizaci jednotlivých strun:

Struna e¹. Nejvyšší struna. Má jasný a rychle zanikající tón se zřetelnými alikvotními tóny. Je to struna s nejsilnějším tahem. U koncertních nástrojů disponuje kvalitní barvou až do nejvyššího devatenáctého pražce. U méně kvalitních nástrojů se tón nad dvanáctým pražcem značně zužuje a ztrácí barvu.

Struna h. Oproti první struně má temnější barvu a nižší tah. Tón je jasný, i když poněkud tmavší. Díky nižšímu tahu je citlivější na *vibrato*, zejména mezi osmým a dvanáctým pražcem.

Struna g. Má sametově zastřený tón. Je to struna s nejnižším tahem, bývá tedy tónově nejslabší. Nejcitlivěji ze všech strun reaguje na *vibrato*. Mezi sedmým a dvanáctým pražcem se volnost struny projevuje nejsilněji, proto zde může působit až pitoreskně. Struna g zní velmi podobně jako výškou tónu

⁸⁹ Viz <http://www.savarez.com/alliance-corum-high-tension-500aj> [online, cit. 22. 12. 2018].

⁹⁰ Viz <http://www.savarez.com/alliance-corum-normal-tension-500ar> [online, cit. 22. 12. 2018].

identické g čtvrté struny houslí hrané *pizzicatem*. Při hře smyčcem ale zní g struna houslí značně temněji a silněji než na kytare. *Pizzicato* třetí struny violy je barvou tónu g struně kytary ještě podobnější.

Struna d. První ze tří basových strun s opředěním. Oproti g struně má značně silnější tón, hlavně u tradičně konstruovaných kytar. Struna d zní jasněji (ale o něco slaběji) než d struna violoncella stejné výšky. Nad devátým pražcem může ztrácet sílu tónu, nad dvanáctým pražcem je již intonačně nejistá. Přesto je někdy využívána až asi do patnáctého pražce. Důvodem je značná expresivnost těchto vysokých tónů.

Struna A. Disponuje silným, krásně zbarveným tónem. Kytary jsou často konstrukčně vyladěny, aby rezonovaly na tónu A. Pátá struna takto získává na síle a průraznosti. Kolem desátého pražce ale tón ztrácí svou barvu, nad dvanáctým pražcem se již většinou nepoužívá.

Struna E. Nejhlubší struna. Do desátého pražce disponuje pevným, temně zbarveným tónem. Struna E se používá většinou jen do dvanáctého pražce, nad ním již ztrácí barvu i intonační přesnost. Svým tónem připomíná kontrabas.

Tradiční ladění kytarových strun je E–A–d–g–h–e¹. Každá vyšší struna je tedy laděna o čistou kvartu výš než předchozí. Výjimkou je struna h, laděná o velkou tercii výš než struna g. Z toho vyplývá, že na pátém pražci strun (čtvrtém pražci g struny) zní tón identický s laděním následující vyšší struny. Zároveň také platí, že na desátém pražci (devátém na struně g) se nachází tón identický s tónem o dvě struny výš. Z toho důvodu je většinou vhodnější tón d na desátém pražci E struny, kde se již začíná ztrácet barva, hrát na čtvrté struně d. Analogicky tón g na desátém pražci struny A je někdy výhodnější na struně g, nebo tón h na devátém pražci struny d lze hrát na struně h. Při hře jednohlasu tedy obvykle není důvod tyto vyšší polohy basových strun využívat. Na basových strunách d–A–E většinou hrajeme v polohách nad desátým pražcem jen z následujících důvodů: *glissando* od nižšího tónu k vyššímu na stejné struně, snaha o expresivní výraz (tón na opředěných strunách má jiný výraz než na strunách melodických), nebo hra akordů. Je-li soprán akordu ve vyšší poloze (od sedmého pražce výš) a střední hlasy jsou zároveň na vnitřních melodických strunách, pak se basu ve vyšší poloze na strunách A či E pravděpodobně nevyhneme. Nelze pak totiž hrát na prázdných strunách, využitých vnitřními hlasy.

V rámci svého výzkumu 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*,
 Mare Nigrum,
 Jindřich Feld: *Sonata per chitarra*,
 Jan Frank Fischer: *Preludia pro sólovou kytaru*,
 Alois Hába: *Sonáta pro kytaru, op. 52*,
 Martin Hybler: *Vůně vyhaslých stínů*,
 Václav Kučera: *Diario*,
 Vlastislav Matoušek: *Hexachordon*,
 Jan Meisl: *Hawara, op. 173*,
 Jana Obrovská: *Quatre Images du Japon*,
 Štěpán Rak: *Balalajka*,
 Song for David,
 Vůně lípy,
 Oldřich Semerák: *Suita Giocosa*,
 Štěpán Urban: *Impromptus*.

Nakladatelství VIXEN publikovalo dvě CD s výběrem šestnácti skladeb z této práce, v autorově interpretaci – *CD Contemporary Czech Guitar 1 & 2*.⁹¹ Tyto nahrávky se nachází v online příloze, která kromě toho navíc obsahuje i *Sonátu pro kytaru* Jindřicha Felda, *Vůni vyhaslých stínů* Martina Hyblera a *Balalajku* Štěpána Raka. S nahrávkou Feldovy *Sonáty pro kytaru* se tak veřejnost setkává vůbec poprvé. Online příloha ve formě 92 zvukových souborů ve formátu mp3 v celkové délce 185 minut je dostupná na níže

⁹¹ Josef Mazan. *Contemporary Czech guitar 1* [CD]. Praha: Vixen, 2015; týž. *Contemporary Czech guitar 2* [CD]. Praha: Vixen, 2016.

uvedené adrese: <https://namu.cz/mazan-audio/>, uživatelské jméno: ctenar, heslo: dj2Gz3.

Všechna uvedená díla byla podrobena analýze. Bylo identifikováno 21 nových interpretačních prostředků: *Bartók pizzicato*, *flažolety*, *glissando*, *graneado*, *hra jinými předměty*, *kytarové legato*, *mikrotonalita*, *netradiční poloha levé ruky*, *pizzicato*, *poklepy*, *rasgueado*, *rejstříky*, *škrabání po opředení strun*, *tabalet*, *tambora*, *tremolo*, *tremolo na dvou strunách*, *tremolo rasgueado*, *trylek na dvou strunách*, *úderné kytarové legato* a *vibrato*. Tyto jevy byly roztrženy na základě podobnosti v samostatných kapitolách. Výsledky jsou shrnuty v tabulce (viz s. 211), se zřetelem k názvu jevu, zápisu i dynamickým možnostem. V průběhu analýzy byly zaznamenány případy nevhodné instrumentace u skladeb J. Felda a A. Háby v technice levé ruky; u J. Burghauera, P. Ebena, J. Felda a A. 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 práce jiné zajímavé skladby českých soudobých skladatelů pro kytaru. Mezi ně patří zejména díla Ivana Kurze, Jiřího Matyse, Jana Nováka, Miloše Štědrone, Antonína Tučapského, Evžena Zámečníka a dalších významných skladatelů. 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.

- 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.
- . *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.
- 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 Guevara: Autorské slovo* [gratulační koncert k výročí skladatele]. Praha: Společnost českých skladatelů, 2014.
- Matoušek, Vlastislav. *Hexachordon* [partitura]. Praha: Hudební nakladatelství Českého rozhlasu, 2010.
- Mazan, Josef. *Contemporary Czech guitar 1* [CD]. Praha: Vixen, 2015.
- . *Contemporary Czech guitar 2* [CD]. Praha: Vixen, 2016.
- 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 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.
- Tárrega, Francisco. *Gesammelte Werke für Gitarre* [partitura]. München: Karthause Verlag, 1981.

- Urban, Štěpán. *Cesta k umělecké hře na kytaru*. 5. vyd. Praha: Supraphon, 1989.
- *O kytáře: Dějiny, vývoj a význam nástroje*. Praha: Ludvík Nerad, 1945.
- Vítová, Eva. *Petr Eben: Sedm zamyšlení nad životem a dílem*. Praha: Baronet, 2004.
- Yepes, Narciso. *Gitarrenmusik Des 20. Jahrhunderts* [LP]. Germany: Deutsche Grammophon, 2530 802, 1977.

Ivo Bláha:

Zoolekce aneb Hodiny živočichopisu

1. *Hodiny* (1:13)
2. *Hlavonožci* (1:44)
3. *Kopytníci* (1:33)
4. *Ryby* (2:11)
5. *Blanokřídlí* (1:32)
6. *Chobotnatci* (2:06)
7. *Žáby* (1:53)
8. *Datlovití* (1:47)
9. *Korýši* (1:58)
10. *Plankton* (1:21)
11. *Kuropění* (1:28)

12. Jarmil Burghauser:

Sarabande et Toccata (5:38)

Vít Clar: *Danzas*

13. *Mexicanos* (2:11)
14. *Cubana* (1:55)
15. *Argentino* (2:27)
16. *Brasileira* (1:59)

17. Eduard Douša:

Variační fantazie (4:09)

Petr Eben:

Tabulatura Nova

18. *Introduzione e Tema – Impetuoso* (0:29)
19. *Introduzione e Tema – Tranquillamente* (0:59)
20. *Allegro drammatico* (0:54)
21. *Estinto* (0:19)
22. *Rhapsodico* (1:22)
23. *Estinto* (0:19)
24. *Risoluto* (1:02)
25. *Sostenuto cantabile* (1:26)
26. *Estinto* (0:23)
27. *Allegretto ben ritmico* (1:18)
28. *Finale – Vivace ballabile* (1:44)
29. *Coda – Calmo* (1:46)

Petr Eben:

Mare Nigrum

30. *Danza* (3:24)
31. *Canto* (2:18)
32. *Toccata* (3:12)

Jindřich Feld:

Sonata per chitarra

33. *Allegro giusto e ben ritmico* (6:51)
34. *Lento* (4:03)
35. *Allegro con moto* (6:06)

Jan Frank Fischer:

Preludia

36. *Moderato-rubato* (1:33)
37. *Allegro-ritmico* (2:12)
38. *Adagio* (1:11)
39. *Moderato (con moto)* (1:27)
40. *Allegro (presto possibile)* (1:25)

Alois Hába:

Sonáta pro kytaru, op. 52

41. *Allegro* (4:02)
42. *Andante* (2:55)
43. *Scherzando* (3:10)
44. *Moderato* (2:24)
45. *Allegro* (2:38)

Martin Hybler:

Vůně vyhaslých stínů, op. 14

46. *Larghetto* (1:15)
47. *Andante* (1:27)
48. *Slide* (2:01)
49. *Tranquillo* (1:34)
50. *Allegro risoluto* (1:37)
51. *Moderato* (1:02)
52. *Larghetto* (2:36)

Václav Kučera:

Diario (Omaggio à Che Guevara)

53. *Den lásky* (2:36)
54. *Den nenávisťi* (2:00)
55. *Den odhodlání* (2:06)
56. *Den boje* (1:36)
57. *Den smrti* (3:02)

Vlastislav Matoušek:

Hexachordon

58. *E1* (1:14)

59. *H2* (0:58)

60. *G3* (1:51)

61. *D4* (0:55)

62. *A5* (0:45)

63. *E6* (0:54)

64. *E1* (1:15)

Jan Meisl:

Hawara, op. 173

65. *Andante Sostenuto* (0:35)

66. *Moderato* (0:22)

67. *Allegro Risoluto* (0:30)

68. *Agitato, molto rubato* (0:28)

69. *Vivace* (0:40)

70. *Largo doloroso* (0:28)

71. *Comodo* (0:26)

72. *Adagio, poco rubato* (0:39)

73. *Tempo di marcia* (0:36)

74. *Allegretto* (0:30)

75. *Allegro con brio* (0:30)

76. *Molto vivo* (0:29)

77. *Maestoso* (0:41)

Jana Obrovská:

Quatre Images du Japon

78. *Hommage à Hiroshige* (2:12)

79. *Hommage à Hokusai* (1:56)

80. *Hommage à Utamaro* (2:13)

81. *Hommage à Sharaku* (2:26)

82. Štěpán Rak: *Balalajka* (8:17)

83. Štěpán Rak:

Song for David (9:15)

84. Štěpán Rak:

Vůně lípy (6:14)

Oldřich Semerák:

Suita Giocosa

85. *Andante – Allegro* (1:42)

86. *Choral varié* (1:53)

87. *Moderato* (1:47)

88. *Allegro* (1:59)

Štěpán Urban:

Impromptus

89. *Gaiamente* (1:29)

90. *Andantino* (2:51)

91. *Andante con moto* (1:51)

92. *Moderato assai* (1:57)

A*Anular* 21*Apoyando* 21–25, 53, 148, 221*Arpeggio* 32, 34–35, 37, 39–42, 44, 46, 48, 54, 60–62, 116, 126, 131, 141, 144–146, 149, 155, 177, 193, 195, 233–234*arrastre de anular* 173**B***Bartók pizzicato* 52, 54, 63–65, 84, 96, 112, 118, 131–132, 168–169, 210, 235–236, 242
dvojité 64*barré* 26–27, 49, 96, 202, 217, 221, 228
malé 26
mostovité 26
šikmé 26
velké 26–27

běhy 55, 57, 59, 63, 75, 83, 89–90, 102, 107, 125, 151–152, 161–162, 196, 221, 226–227, 230–231, 233

bottleneck 106, 195–196, 198**C***Cluster* 215, 225, 227*col legno* 112, 114, 116–118, 169, 177*con polso insú* 48–49, 54, 202**D**

dva tóny na jedné struně 199

E

Extenzory 179

Étouffé 176**F***Fixacion* 233*flamenco* 25, 178, 182, 234flažolety 28, 32–33, 39–40, 43, 52, 54, 61, 65, 72, 81, 84, 88, 91, 96, 119, 122, 125, 128–129, 137, 149, 162, 167, 170–172, 177, 182, 192, 209–210, 226, 242
dvojité 28

přirozené 32–33, 39, 43, 96, 128–129, 137, 149, 192

umělé 52, 54, 72, 81, 84, 88, 91, 125, 172, 182

G*Glissando* 36–37, 39, 41–43, 45–46, 48, 54, 56–57, 61, 64–65, 68–69, 71, 97, 102–105, 109, 115, 117–118, 128–129, 132, 187, 192–195, 198, 210, 239
horizontální 194
na poloznělých tónech 194–195, 198
natažením struny 105, 109, 128, 195
sestupné 39, 46, 68, 71, 129, 132, 193, 195
v akordech 41, 45, 65, 68–69, 102, 118, 193
v mikrotonálních intervalech 104, 195, 198
v terciích 43, 193
vertikální 194
vzestupné 56, 71, 117, 132, 192*golpe* 53, 142, 206*guisterne* 19*guitarra* 19, 21*morisca* 19*latina* 19*guitarre* 19*graneado* 39, 43, 61, 65, 116, 118, 141, 144, 147–149, 173–174, 210, 234, 242*güiro* 206**H**

hra jinými předměty 105, 195, 210, 242

CH*Chiquito* 21, 234**I**

imitace 31, 39, 137, 156, 182

basové kytary 197

harfy 46, 61, 182

index 21**K**

kadence 47, 49, 68, 96, 109, 111, 113, 139, 227, 229

kantiléna 111, 116, 130, 220
kithara 19
 kobylka 39, 63, 71, 114, 175, 182, 199, 208
 korpus 19
 křížení prstů 226, 231
 kytara 13–16, 19–21, 25–28, 31, 33,
 44–45, 47, 50, 53–55, 57–59, 61, 64, 66,
 69–72, 79, 90–92, 96–101, 103–106,
 108, 110, 112, 116, 118–119, 126–127,
 130, 141, 148–150, 167–169, 171–173,
 178–179, 182–183, 185, 188, 190,
 192, 194–202, 204–205, 210,
 213–215, 219–223, 225–228, 230–239,
 241–242
 latinská 19
 maurská 19
 kytarománie 19

L

latinská kytara 19
legato 27–28, 35–36, 53–55, 57, 59, 63, 71,
 81, 112, 119, 122, 124–125, 127, 129,
 132, 134, 139, 144, 148, 161, 164, 167,
 185, 188, 196–197, 199–200, 205, 210,
 221, 223, 231–233, 236, 242
 kytarové 27–28, 53–55, 57, 59, 66, 87,
 112, 124, 127, 144, 148, 161, 164, 167,
 185, 188, 196–197, 221, 223, 231–233,
 236, 242
 úderné kytarové 36, 71, 119, 122, 125,
 129, 132, 134, 139, 199–200, 205, 210
legno 114, 116–118, 177, 204, 237
 loutna 19, 182
 luby 38, 205

M

main gauche 199
mano destra 88, 171
medio 21
 mikrotonalita 104, 198–199, 210, 242

N

naturale 107, 114, 120–122, 127, 130, 176,
 182–183, 205, 210, 234
 netradiční poloha levé ruky 202–203,
 210, 218, 242

O

odlehčený dopad 25
 opředení 130, 132, 168, 206, 210, 239
ostinato 23, 62, 67, 86, 151, 220
 ozvučný otvor 19, 169

P

paralelismy 220
 pasáže 13, 21, 59, 66, 75, 90, 127, 169,
 182, 200, 220, 222–224, 226, 230–232,
 236
 perkusivní úder do strun 53, 122
pizzicato 33–34, 39–40, 43, 51–54, 63–66,
 71, 82, 84, 86, 90–91, 96, 107, 109,
 112, 118, 127, 129, 130–132, 144,
 149, 168–169, 175–177, 191, 199,
 210, 235–237, 239, 242
 levé ruky na pražcích 39–40, 177, 191
 pocitová dynamika 236
 poklep 39–40, 43, 53–54, 70–71, 81–82,
 84, 114, 116, 118, 127, 130, 132,
 204–206, 210, 235, 237, 242
 na zadní straně hmatníku 39–40,
 53–54, 70–71, 81, 114, 116, 118, 205,
 237
 palcem do strun 127, 204, 206
 polodopad 25
 poloha 21, 24, 26–28, 35, 48, 70, 74, 98,
 101–103, 169, 175, 198, 202–203, 210,
 213–214, 218, 220, 225, 234–235, 239,
 242
 prázdná struna 13, 26, 28, 35–36,
 39–40, 59, 63, 66, 73, 79, 85, 94, 96,
 98, 106, 111, 131, 168–170, 172, 179,
 189, 214–216, 219–220, 225–227, 239
 příklep levou rukou 119, 122–123, 199,
 209
 příraz prázdné struny 39–40, 172
 prstoklad 26, 32, 51, 70, 75, 90, 102,
 105, 109, 128, 132, 140–141, 145–146,
 171, 173–174, 179, 181, 183, 188–189,
 219–223
pulgar 21, 36–38, 40, 141, 142, 154,
 186–187, 194, 198, 202–203
izquierdo 141, 202–203
punteado 20

Q

quasi palpito di cuore 116, 204

R

Rakova pětprstová technika 25, 183, 234
Rakovo tremolo 141, 147, 149, 152–153, 155, 174, 187–188
rasgueado 20, 45, 51–52, 53–55, 57, 67, 69, 71, 84, 89, 91, 97, 100, 102, 104, 107, 109–111, 114–115, 118, 122, 125, 127, 132, 141–142, 144, 148, 160–164, 173, 178–182, 189, 194, 234–237, 242
graneado 234
sestupné 189
vějířové 180
vzestupné 189
rejstříky 31, 36–37, 43–44, 46, 57, 63, 71, 107, 112, 114, 120–121, 127, 130, 137, 157–158, 176, 182–183, 190, 205, 210, 234–235, 237, 242
rezonanční deska 148–149, 155, 202, 205–206, 237
rozšířená poloha 214, 234

S

Scordatura 20, 199, 226
sinistra a rovescio 48, 49, 54, 202
slide 105–106, 109, 195, 198
sotto voce 116–118, 177, 191, 204
sul ponticello 36–38, 43–44, 46, 57, 112, 114, 118, 120–121, 125, 127–128, 130–132, 139, 157, 160, 163–164, 182–183, 190, 210, 234–235, 237
sul tasto 32, 34, 37, 43, 49, 57, 71, 118, 120–121, 125, 130, 132, 139, 158, 160, 164, 182–183, 190, 202, 206, 210, 237
super tasto 81, 84, 182
struník 39, 63, 126, 204–205
struna 13, 19–24, 26–28, 33–40, 42–46, 49, 52–54, 56–57, 59, 62–66, 68, 70, 73, 79, 81–82, 85, 89, 94–98, 105–106, 108, 109, 111–113, 115–118, 122–123, 125–132, 136, 139–142, 144–149, 153, 155–156, 159, 162, 168–173, 175, 177–180, 187–192, 194–199, 201–202, 206–210, 213–222, 225–227, 231, 233–234, 238–239, 242
nedomáčkнутá 39, 177

Š

škrabání po opředení strun 206, 210

T

tabalet 82, 84, 130, 132, 207–208, 210, 242
tambora 71, 82, 122, 125–127, 132, 135, 139, 208–210, 242
tirando 21–22, 24–25, 28, 221, 234
tóny 20–28, 35–39, 41–50, 56, 68, 70, 73, 79, 81, 93, 95, 97, 99, 112–113, 115–116, 119, 124–125, 127, 132, 135–137, 142, 144, 157, 167–172, 175, 177–180, 182, 184, 190, 192–202, 205–207, 209, 213–216, 218–221, 224–227, 229, 233–235, 238
alíkvtotní 124, 238
imaginární 99
poloznělé 39, 43, 142, 144, 177, 180, 194–195, 198
toque 233
tremolo 21, 50–51, 54, 90–91, 106, 108, 114–115, 118, 128, 132, 134, 136, 139–144, 149, 152–153, 155, 167, 174, 184–189, 194, 199, 210, 235, 237, 242
akordické 155, 174
tremolo jedním prstem 185–186
kontinuální 90
na dvou strunách 140, 149, 242
palcové 115, 142, 186–187
prstem *i* 134, 139
prstem *m* 143, 187
přerušované 184
rasgueado 114, 118, 141–142, 194, 235, 237, 242
tradiční kytarové 108
tripodison 20–21
trylek na dvou strunách 52, 54, 56–57, 65, 118, 139, 145, 149, 177, 190–191, 210, 242

U

úhoz 20–25, 27–28, 41, 63–64, 75, 81, 122, 125, 129, 134, 141–142, 167–172, 176, 178–180, 182–183, 185–186, 190, 194–196, 200, 204, 221–222, 224, 230, 233–235
bez dopadu 21, 23, 25
dopadem 23–25

nehtový 134, 178, 182, 186
opakovaný jedním prstem 221
opíraný 233–234
střídavý 185, 204, 221, 230
volný 233

V

vibrato 68, 80, 94, 148, 150, 155, 157, 160,
194, 200–202, 210, 235, 238, 242
akordické 150, 157, 160, 235
akordické zakrytím rezonančního
otvoru 150, 155, 201
dotykem rezonanční desky 148–149,
202
vůdčí prst 230–231

A

Aguado, Dionisio 20–21

B

Bláha, Ivo 15, 31, 33–36, 39, 41–43,
172, 174–176, 192–194, 198, 204,
227, 241

Bláha, Vladislav 10, 14, 19, 25

Britten, Benjamin 85, 87

Burghauser, Jarmil 14, 15, 44–46, 65,
182, 192–193, 224, 235, 241

C

Cardoso, Jorge 14, 23

Carlevaro, Abel 14, 24–25, 233

Clar, Vít 15, 47–48, 51–54, 169, 175, 185,
197, 202, 206, 241

Crumb, George 106

D

Dammann, Matthias 25

Douša, Eduard 15, 55, 57, 180, 190, 192,
196, 241

E

Eben, Petr 15, 46, 58, 62–63, 65, 71, 169,
171, 173–175, 190, 192–193, 205, 208,
219, 223, 232, 237, 241–242

F

Feld, Jindřich 15, 72–73, 75–76, 79,
81–82, 84, 127, 130, 169, 171, 175, 182,
205, 207–208, 222, 228, 241–242

Fischer, Jan Frank 15, 85, 87, 89, 91, 175,
179, 184, 193, 228, 241

G

Graf-Martinez, Gerhard 182

Giuliani, Mauro 20

Giuliani-Guglielmi, Emilia 28

H

Hába, Alois 15–16, 92–93, 96–97,
100–101, 103–104, 169, 192, 198–199,
201, 210, 214, 222, 235, 241–242

Hybler, Martin 15, 105–109, 176, 183,
195–196, 198, 229, 231, 236, 241

J

Jirmal, Jiří 23, 26, 28, 219, 221

K

Klaus, Miloslav 10, 31

Köhler, Jiří 14, 173

Kučera, Václav 15, 110, 112, 114–115,
117–118, 169, 174–175, 177–178, 184,
187, 189, 190–195, 204, 216, 219, 231,
236–237

Kurz, Ivan 10, 242

M

Matějka, Štěpán 105, 108

de Marescott, Charles 20

Meisl, Jan 15–16, 126–127, 132, 168, 175,
177, 181, 183, 188, 194, 199, 205–206,
208, 209, 241

Mikulka, Vladimír 10, 13, 220, 231

Matoušek, Vlastislav 15, 28, 119, 122,
125, 170, 172, 199, 209, 241

Matys, Jiří 242

Mudarra, Alonso 61

N

Novák, Jan 242

O

Obrovská, Jana 15, 133, 139, 184–185,
196, 199, 209, 229, 241

P

Pujol, Emilio 21

R

Rak, Štěpán 10, 13–15, 25–26, 72, 110,
115, 140–153, 155, 170, 180–189, 197,
200–202, 221, 232–237, 241

S

Schoenberg, Arnold 100

Segovia, Andrés 25, 233

Semerák, Oldřich 15, 156, 160, 184, 200,
221, 235, 241
Smallman, Greg 25, 234
Sommer, Lukáš 14, 19, 28, 171, 230
Sor, Fernando 20, 176
Steidl, Pavel 13, 25
Svoboda, Václav 234
Svoboda, Tomáš 199

Š
Štědroň, Miloš 242

T
Tárrega, Francisco 21, 207
Tennant, Scott 14, 22–23, 25
de Torres, Jurado Antonio 20
Tučapský, Antonín 242

U
Urban, Štěpán 13, 15, 92, 96, 100,
161–162, 164, 170, 197

V
Villa-Lobos, Heitor 220
Vinaccia, Gaetano 19

Y
Yepes, Narciso 110

Z
Zámečník, Evžen 242
Zelenka, Milan 10, 13, 72, 85, 110

Nové interpretační prostředky pro kytaru *Josef Mazan*

Vydala Akademie múzických umění v Praze

v Nakladatelství AMU

Obálka a grafická úprava Kamila Kučerová

Redakce Petr Zvěřina

Sazba Robert Konopásek

Sazba notových příkladů Petr Zvěřina

První vydání

Praha 2021, 2026

ISBN 978-80-7331-724-9 (iPDF)



Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze

Malostranské náměstí 12, 118 00 Praha 1

www.amu.cz | www.namu.cz