

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 muzikalit 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 extrémy. 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 kytáře technicky náročné pasáže v rychlých tempech.

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 kytáře*,² na kterou navázal

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

² Viz pozn. pod čarou č. 1.

Jarmil 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 užití 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=PLU8klflzFu23UGv7p9mAVAt_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.

METODY VÝZKUMU

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 gitterre). 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 nastartovaly 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

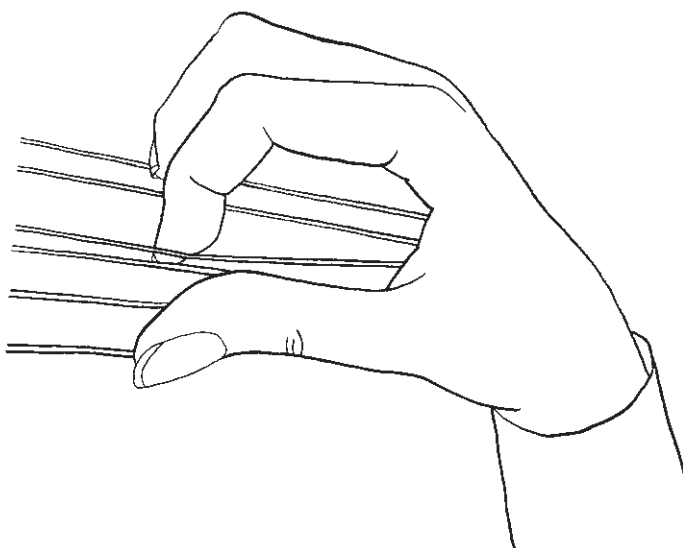
²² *Tamtéž*, s. 144.

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 přidává 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.)