

Úvod

Jak je patrné z názvu, práce pojednává o životě a díle Fernanda Sora, jeho významných současníků a poslední část je rozбором jeho skladby „*Variace na Mozartovo téma*“ op.9.

Původně jsem se chtěl zaměřit zejména na rozbor skladby. Život, dílo a doba skladatele měli být stručnější. Když jsem však začal hledat dostupnou literaturu v českém jazyce, ze které bych mohl čerpat, zjistil jsem, že až na několik pojednání, bakalářských či magisterských prací je zdrojů jen velmi málo. V angličtině je však zdrojů v podobě překladů a původních děl již o mnoho více. Rozhodl jsem se proto několik těchto pramenů prostudovat a na jejich základě se pokusit napsat o něco obsáhlejší pojednání o životě a díle Fernanda Sora, jeho době a nejvýznamnějších současníků. Životopisy se snažím předkládat ve vzájemných souvislostech a píšu i stručně o historicko-spoločenských podmínkách, ve kterých tito autoři žili.

První kapitola tedy popisuje život a dílo Fernanda Sora. Druhá začíná všeobecným pohledem na dobu, ve které Sor žil a také stručným popisem „vzniku“ kytary v 18. století. Dále se pak věnují jeho významným současníkům, tedy kytaristům a skladatelům pro tento nástroj. Dobu, ve které tito autoři žili dnes nazýváme „*zlatým věkem klasické kytary*“.

Třetí kapitola je pak interpretačním rozбором Sorovi asi nejhranější skladby „*Variace na Mozartovo téma*“ op.9. Protože interpretace skladby by měla být spojena s pochopením její formy, harmonie i všech dalších stavebních složek a souvislostí, je přirozeně součástí této kapitoly i formální a harmonický rozbor. Nejdříve však pojednávám o přístupu k interpretaci obecně. Pak následuje obecný popis variací jako hudební formy a odkazují také na původní téma, ze které skladba vychází.

Závěrečná část pak je samotným interpretačním rozбором. Neexistuje samozřejmě jediné „správné“ pojetí, ať už jakékoli skladby. Může jich být naopak mnoho a vzájemně se žádným způsobem nevylučují. Každý interpret nachází vlastní způsob, který mu je přirozený, a který je tím přesvědčivý i pro publikum. Mým cílem však není popsat, jak by měla být skladba

„správně“ hrána, ale spíše rozebrat způsob, jak přistupovat k hudební skladbě, jež chceme interpretovat a čeho je dobré si být při studiu dané kompozice vědomi.

Pro přesvědčivou a poutavou interpretaci vyjadřující styl slohu či žánru, ve kterém je skladba napsána, je dobré kompozici znát velmi podrobně, včetně informací o autorovi, jeho době i okolnostech vzniku skladby. První a druhá kapitola podávají právě tyto informace a tvoří tak s rozborem ve třetí kapitole vlastně náhled do linie myšlení interpreta a posloupnosti jeho studia.

1. Život a dílo Fernanda Sora

Fernando Sor je jedním z nejvýznamnějších kytaristů a skladatelů pro tento nástroj v celé jeho historii. Patří k první generaci kytarových virtuosů, kteří proslavili tento nástroj na významných evropských pódích a položili repertoárový a metodický základ pro klasickou kytaru tak, jak ji známe dnes.

1.1 Cesta k hudbě a ke kytaře

Fernando Sor se narodil pravděpodobně někdy na začátku února roku 1778 v Barceloně.¹ Jeho otec byl obchodník a rodina byla dobře zajištěna. Podle rodinné tradice měl Fernando studovat na vojenské škole a kariéru budovat v armádě nebo jako úředník. Už jako dítě však vykazoval značný hudební talent a jeho otec, který hrál amatérsky na kytaru a byl milovníkem v té době velmi populární italské opery, jeho zájem o hudbu podporoval a když bylo Fernandovi 11 nebo 12 let, poslal jej na studia hudby do klášterní školy v Barceloně, kde záhy dělal dojem svým hudebním nadáním. O jeho velkém talentu se krátce na to doslechl nový opat kláštera v Montserratu² Joseph Arredondo a nabídl mladému Sorovi možnost studovat ve škole k tomuto klášteru náležející.

Zde Sor studoval do svých 17 nebo 18 let. Učil se hrát na housle, klavír, varhany a pravděpodobně i na další nástroje. Byl také zdatným zpěvákem³ klášterního sboru a už od útlého věku se stále zdokonaloval ve skladatelské technice. Vzorem mu byli přední evropští klasikové jako Haydn a Mozart. Kytara se v kláštře nevyučovala, naopak byla považována za nástroj spíše podřadný a hra na něj byla v prostorách školy zakázána. Sor však, možná i kvůli vzoru svého otce, chtěl na kytaru vždy hrát a hned poté, co opustil

¹ Přesné datum Sorova narození není známo, dne 14.2. 1778 byl však v Barceloně pokřtěn jménem José Fernando Macarurio Sors

² Město se nachází poblíž Valencie.

³ Značnou část života vystupoval také jako zpěvák a zpěv také vyučoval.

tuto školu si za zlatou minci, kterou dostal od jednoho svého učitele z kláštera, kytaru pořídil.

1.2 První úspěchy a život ve Španělsku do roku 1813

Následující 4 roky strávil na vojenské škole. Zde měl však naštěstí stále mnoho času na studium hudby. V počátku tohoto období, tedy kolem svých 18 let, napsal operu *“Telemachus na ostrově Kalypso”* na libreto se starořeckým námětem a opera byla s velkým úspěchem uvedena v roce 1797 v Barceloně.

Po odchodu z klášterní školy se tedy soustředil na komponování, mimoto v podstatě zanechal hry na ostatní nástroje a začal pečlivě studovat hru na kytaru, nástroj, jež ho přitahoval od dětství. Jak sám Sor píše ve své *“Méthode pour la Guitare”* (viz.kap.1.4) inspiroval ho i kytarista a skladatel Federick Moretti⁴. Kytara byla sice ve Španělsku a Itálii poměrně oblíbeným, avšak zejména doprovodným nástrojem. Sor však díky své hluboké znalosti harmonie a kontrapunktu, o čemž svědčí například jeho první opera, ovládl možnosti nástroje do míry, která byla dosud dosti nevídaná.

V letech 1804-1808 zastával místo úředníka v Andalúzii. V této době napsal mnoho písní s doprovodem kytary (ale i forte-piana či jejich kombinace). Jde o takzvané *seguidillas* či *boleros*⁵. Slibnou kariéru úředníka ve Španělsku přerušila invaze francouzských vojsk pod velením Napoleona⁶. Zpočátku okupaci odmítal, což je patrné z jeho tvorby nacionalisticky

⁴ Tento kytarista a skladatel se narodil v Neapoli kolem roku 1766, do Španělska přišel někdy v devadesátých letech 18.století a stal se důstojníkem španělské armády, je autorem zejména písní s doprovodem kytary a některé z nich zřejmě slyšel provést Sor. Ve své *Méthode pour la Guitare* se o něm zmiňuje zhruba takto: „...jeho způsob vedení basu i užití harmonie mě vůči němu naplnil hlubokou úctou...“ Morreti je také autorem kytarové metodiky s názvem „Principas para tocar la guitarra de seis ordenes“. Zemřel v roce 1838 v Madridu.

⁵ *Seguidillas* je druh poezie, která je přímo myšlena k možnému zhudebnění. Báseň může být napsána tak, že se hodí k rytmu tance bolero, který se stal v Sorově době ve Španělsku velmi populárním. Pak se báseň jmenuje *seguidilla bolera*. Sorovi takto zhudebněné verše jsou v pozdějších vydáních označovány obvykle však jen již slovem *bolero*. Tanec se totiž stal po španělské invazi Napoleona populární i po Evropě, toto označení bylo tedy obecně srozumitelné a používal je i sám Sor.

⁶ Napoleonův bratr a král Neapole, Josef Bonaparte, byl za přítomnosti španělských a amerických zástupců prohlášen v Bayonne za krále Španělska a v červenci 1808 vstoupil do Madridu. Španělský národ se ale touto novou, z ciziny dosazenou vládou cítil ponížěn a odmítl ji proto akceptovat. Již před Josefovým příchodem do země vypuklo proti Francouzům celonárodní povstání

laděných písní. K nim patří například píseň „*Himno de la Victoria*“, kterou napsal po jednom z dílčích vítězství španělských jednotek v Madridu.

Po určité době však začal společně s mnoha dalšími Španěly vnímat bonapartskou nadvládu jako výhodnější, než královský dvůr pod nímž žili doposud a také sympatizoval s myšlenkami francouzské revoluce. Nastoupil tedy do služeb francouzské armády a více než 2 roky byl pak policejním komisařem ve městě Jerez de la Frontera. Z této doby nepochází žádná význačnější tvorba.

Od roku 1812 Napoleon postupně ztrácí svou nadvládu ve Španělsku a jeho vojsko odchází zpět do Francie. Sor odešel s nimi a žil následující 3 roky v Paříži⁷. Do své rodné země se už pak nikdy nevrátil.

1.2 Krátký pobyt v Paříži a odchod do Londýna

Ač byla Paříž jedno z hlavních kulturních center Evropy a v první polovině 19.století zde působilo mnoho významných kytarových virtuosů, mezi něž patřil(viz.kap 2), nemohl zde být příliš spokojen. Byl sice znám jako brilantní kytarista⁸, příležitostí ke koncertům nebylo však asi mnoho a i jeho ostatní tvorba nebyla nijak zvlášť přijímána. Pravděpodobně se zde však oženil a narodila se mu dcera Julia.

Kvůli nedostatku příležitostí v roce 1815 odjíždí zkusit štěstí do Londýna. Zde našel podporu jeho krajanů-emigrantů a hned svými prvními koncerty na londýnských pódiiích si získává hluboký obdiv. Publikum i kritika je ohromena možnostmi nástroje, který byl Anglii do počátku 19.století takřka neznámý. Sor však nevystupuje jen jako sólový kytarista, doprovází také kytarou zpěváky nebo sám vystupuje jako zpěvák a uvádí tak svou tvorbu písňovou. V této době píše hlavně takzvané „*Ariettes*“ na poezii psanou v italštině.

⁷ Sor tušil, že by byl později pravděpodobně označen za(v dnešním slova smyslu)kolaboranta a nějakým způsobem souzen. Nový španělský král skutečně později uvěznil mnoho Španělů, kteří podobně jako Sor spolupracovali s Napoleonskou nadvládou.

⁸ Uznávaný a obávaný francouzský kritik Fétyis pochvalně ocenil jeho interpretaci a označil jej jako „Beethovena kytary“.

V Anglii je v té době dosti populární balet, snad i více než opera. Sor tedy píše hudbu k baletům a i s těmi slaví značný úspěch. Jeho nejpopulárnějším dílem z této doby je balet „*Cendrillon*“.

Avšak hlavním počinem z jeho londýnského působení je jeho tvorba pro kytaru. Ta jediná oproti výše zmíněným zůstává živá a čteně uváděná až do dnešních dnů. Jeho nejznámější dílo známé dnes pod názvem „*Variace na Mozartovo téma*“, které rozebírám ve třetí kapitole, napsal právě v Londýně a vydáno bylo pod opusovým číslem 9 v roce 1821.

Dalším jeho významným úspěchem v souvislosti s kytarou bylo jeho vystoupení s Londýnskou filharmonií (London Philharmonic Society) v roce 1817. Stal se tak jediným kytaristou, který s tímto orchestrem hrál v prvních sto letech od jeho založení. Uveden byl jeho „*Koncert pro španělskou kytaru a smyčcové nástroje*“ (*Concertante for spanish guitar and strings*), jehož zápis se bohužel nezachoval.

Výše bylo zmíněno, že jeho balety již nejsou uváděny, avšak v jeho době byly poměrně populární a v určitém smyslu dosti ovlivnily směr jeho dalšího působení. Při provádění jeho baletů v Londýně se totiž seznámil s baletkou Félicité Hullin, která byla asi o 20 let mladší než Sor. Ten se do ní pravděpodobně romanticky zamiloval. Když Hullin získala v roce 1823 přední místo v Moskevském baletu, Sor se rozhodl jít s ní. Pravděpodobně však také věděl, že kytara byla v té době velmi oblíbeným nástrojem u ruského císařského dvora a měl zde již dobrou pověst i jako skladatel.

1.3 Pobyť v Rusku

Cestu do Ruska naplánoval jako koncertní cestu po Evropě⁹. Nejvýznamnější města, ve kterých vystoupil, byla Paříž, Berlín a Varšava. Všude slavil úspěch a v Berlíně se navíc setkal se slavným nakladatelem Simrockem, který vydával například Beethovenovu tvorbu, a který poté vydal řadu jeho děl pro kytaru.

⁹ Některé zdroje však uvádějí, že tuto cestu podnikl naopak při odjezdu z Ruska.

V Moskvě pak zůstal asi 3 roky. Napsal zde mnoho nových skladeb pro kytaru, ale slavil úspěchy i se svými balety. V roce 1823 byl při slavnostním otevření Velkého divadla v Moskvě uveden jeho již zmíněný balet „Cendrillon“. U příležitosti nástupu nového cara Mikuláše na trůn byl uveden jeho balet „Hercule at Omphale“ a další 3 balety byly uváděny v Moskvě. Car Mikuláš také u Sora objednal smuteční pochod, který byl hrán na pohřbu předchozího cara Alexandra I.

1.4 Návrat do Paříže a zbytek života

Přestože byl Sor v Rusku velmi vysoce oceňován jako skladatel i jako kytarový virtuos, vrátil se v roce 1826 nebo 1827 do Paříže, kde poté žil se svou ženou a dcerou. V Paříži strávil zbytek svého života a věnoval se již jen výhradně kytáře.

Mimo Španělsko a Itálii byla kytara jako sólový nástroj stále málo známa¹⁰ a málokdo byl v té době schopen hrát skladby technické obtížnosti, které Sor doposud skládal. Aby přispěl ke zlepšení této situace a zároveň shrnul své celoživotní zkušenosti a poznatky o kytarové technice, píše knihu „*Méthode pour la guitare*“, která vyšla v roce 1830 ve francouzštině a o dva roky později byla přeložena A.Merrickem do angličtiny a vyšla v Anglii pod názvem „*Method for the Spanish Guitar*“¹¹. Tato metodika obsahuje oproti mnohým jiným metodikám jeho současníků (viz.kap.2) více textu než notového materiálu a je velmi cenným dokladem o Sorově pohledu na možnosti kytary i interpretaci jeho děl a v mnohém je aktuální dodnes.

Společně s metodikou napsal také mnoho etud a instruktivních skladeb. Technicky jednodušší skladby však často psal kvůli nátlaku nakladatelů, kteří věděli, že technicky náročnější skladby není schopno mnoho amatérů zahrát a jednodušší kompozice se lépe prodávaly. Z četných ironických

¹⁰ I když v době klasicismu a ranného romantismu-ještě před vynálezem gramofonu-bylo značně rozšířeno amatérské muzicírování a kytara byla pro mnoho rodin oproti jiným finančně dostupnější nástroj. Mnoho lidí tedy hrálo amatérsky na kytaru a například původním doprovodným nástrojem k většině písním Franze Šuberta byla právě kytara.

¹¹ V roce 1896 pak F.M.Harrison anglické vydání zrevidoval a vydal znovu. Nejnovější vydání v anglickém jazyce, které se vrací zpět k původní struktuře a textu, je z roku a bylo vydáno ve vydavatelství Tecla.

poznámek, které Sor psal do partů těchto skladeb, lze soudit, že nebyl psaním pro účel lepší prodejnosti příliš potěšen¹².

Sor se také aktivně zabýval konstrukcí kytary a chtěl prohlubovat její zvukové možnosti. V Londýně se seznámil s houslařem Josephem Panormem¹³, který poté začal stavět ve své dílně i kytary a realizoval Sorovi návrhy o zlepšení jejich konstrukce. Jeho kytary se později staly poměrně populárními. V Paříži pak podobným způsobem spolupracoval se Sorem přední francouzský kytarář své doby René-Francois Lacôte(1785-1855)¹⁴.

Poslední roky Sorova života byly poměrně chmurné. Zemřela mu žena a zanedlouho poté v roce 1837 i jeho dcera Julia, která byla talentovaná harfenistka a Sor ji sám učil. Již v té době trpěl závažnou nemocí¹⁵ a chtěl se na zbytek svých dnů vrátit do rodného Katalánska. Poslal prosebný dopis španělskému králi o dovolení k návratu, odpovědi se však nedočkal. Fernando Sor zemřel 10.července 1839 a byl pochován na hřbitově v Montmartre v hrobce svého přítele. Jeho jméno nebylo na hrobce vepsáno a místo jeho posledního odpočinku bylo znovu objeveno až v roce 1934.¹⁶

¹² V opusu 47 „*Six petites pièces progressives*“ napsal jako věnování asi toto: „*Šest krátkých a jednoduchých kusů, které však budou obecně považovány za složité. Věnováno všem, kteří mají alespoň nepatrnou trpělivost*“

¹³ Jeho otec Vincenzo Panormo byl považován za jednoho z nejlepších italských houslařů své doby. V roce 1877 se přestěhoval do Anglie. Jeho ostatní synové Louis a George začali později také s výrobou kytar. Značka *Panormo guitars* existovala v Londýně pak ještě asi 70 let.

¹⁴ Na jeho kytary hrál například i Ferdinando Carulli(viz.kap.2.4).

¹⁵ Trpěl rakovinou jazyka.

¹⁶ **Užitá literatura ke kapitolám 1-1.4:**

Bláha, Vladislav: *Stručné dějiny kytary*, Brno 2009

Bone, Philip J.: *The Guitar and Mandolin*, SCHOTT & Co., London 1914

Jeffery, Brian: *Fernando Sor, Composer and Guitarist*, Tecla Editions 1994

Petrášek, Vladislav: „*Fernando Sor a základy moderní techniky kytarové hry*“, bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita Filosofická fakulta Ústav hudební vědy Hudební věda, Praha 2009

Sor, Fernando: *Method for the Spanish Guitar*, Tecla Editions 2003

Summerfield, J.Maurice: *The classical guitar(its evolution and its players since 1800)*, Cambell Graphics Ltd., New Castle 1982

1.5 Dílo Fernanda Sora

Podrobnější analýza celé jeho tvorby by vedla k napsání další rozsáhlé práce. Důležité však je, že Sor byl na prvním místě spíše hudební skladatel a až poté kytarista. Oproti většině jeho současníků (viz.kap.2) chápal Sor kytaru jako nástroj kontrapunktický. A i když jsou jeho skladby po vzoru Mozarta a Haydna „čistě“ klasicistní, nacházíme i v „jednodušších“ skladbách důmyslnou práci s vedením hlasů. Trochu podrobněji ještě pojednám o jeho již zmíněné *“Méthode pour la guitare”*, která je tím nejlepším dokladem o jeho přístupu a myšlení.

V první části úvodní edice Sor popisoval konstrukci kytary, psal o vnitřním systému žebrování a podobně, i o vnějším designu a funkci kobylky. Tato část již není aktuální a ve vydání F.M.Harrisona z roku 1896 je vynechána.

Další části jsou však velmi zajímavé, popisují pozici nástroje při hře, pravé i levé ruky. Práci prstů pravé ruky přirovnává Sor k práci kladívek u klavíru a doporučuje užívat při hře hlavně palec, ukazovák a prostředník, prsteník pak jen při hraní čtyřhlasé faktury akordů. Vysvětlení o levé ruce jde v naprosté shodě s dnešní praxí, palec má být umístěn ve střední části krku kytary v opozici proti prstům na hmatníku a struny mají být mačkány spíše silou celé ruky než silou stisku palce. Stručná poučka na konci kapitoly o levé ruce zní: *„...nehleďte palcem krk, nechte krk najít palec..“* Další části popisují způsob tvorby tónu, získání orientace na hmatníku a právě v této kapitole Sor poznamenává: *„...skutečné pochopení stupnice je klíčem ke všem hudebním znalostem..“* Dále rozebírá způsob tvorby prstokladů levé i pravé ruky a jejich synchronizaci. Píše, že nejde pouze o znalost, kde leží jaký tón, ale i znalost, jaký mají tyto tóny vztah k jednotlivým tóninám. Následující kapitoly popisují způsob hry tercií a sext, o kterých píše: *„...znalost tercií a sext je klíčem k ovládnutí kytary jako harmonického nástroje, s jejich znalostí lze vytvořit prstoklady většiny náročných kytarových skladeb..“*

Závěrečné části se věnují umění doprovodu. Zde například Sor popisuje, jak je prospěšné si představovat kytaru jako orchestr a imitovat barvy jeho

nástrojů, zvláště pokud hrajeme transkripci některého orchestrálního doprovodu. Sor v metodice analyzuje část doprovodu v Haydnově oratoriu „Stvoření“. Na konci jsou pak uvedeny všechny notové příklady, na které odkazuje text. K metodice nepochybně patří jeho soubory studijních skladeb op.31, op.35 a op.41 a další soubory skladeb a etud, které vydal i před metodikou jako například *Dvanáct etud*, Op. 6 a Op. 29.

Mezi Sorova „nekytarová díla“ patří například:

3 smyčcová kvarteta, 2 symfonie, 1 houslový koncert, 2 skladby pro vojenský orchestr, 1 valčík pro symfonický orchestr, 1 skladba pro flétnu a klavír, 1 skladba pro housle a klavír, 12 baletů, 5 duchovních vokálních skladeb, 3 opery, 1 melodram, 1 tonadilla¹⁷, 1 kantátu a velké množství vokálních skladeb (pro 1-4 hlasy) s různým doprovodem (klavír, kytara, komorní orchestr).

Jeho tvorba pro kytaru je seřazena do 63 opusových čísel. Jde o skladby pro kytaru sólo nebo kytarová dua. Jeho nejhranější skladbou je bezesporu jeho op.9, tedy „*Variace na Mozartovo téma*“¹⁸, kterému je věnována celá třetí kapitola. Dalšími oblíbenými variacemi je op.28 *Introduce* a *variace na píseň "Marlbrough S'en Va-t-en Guerre"*. Mezi jeho nejhranější kytarové duo patří „*L'Encouragement*“ op.34. Porovnání jeho kompozičního stylu s jeho současníky je součástí následující kapitoly.¹⁹

¹⁷ španělský typ opery s mluvenými dialogy

¹⁸ Název v prvním vydání však zněl „*Variace na arii z Kouzelné flétny*“.

¹⁹ Příklady děl i následující seznam kytarových skladeb je převzatý z knihy „*Fernando Sor, Composer and Guitarist*“ Briana Jefferyho (viz.literatura).

Celkový přehled kytarových skladeb Fernanda Sora:

Opus 1: Six Divertimenti
Opus 2: Six Divertimenti Opus 3: Theme, Variations and Minuet
Opus 4: Fantasia
Opus 5: Six Petites Pièces
Opus 6: Twelve Studies
Opus 7: Fantasia
Opus 8: Six Divertimenti
Opus 9: Variations on an Air from the Magic Flute
Opus 10: Fantasia
Opus 11: Deux Themes Variés et Douze Menuets
Opus 12: Fantasia
Opus 13: Six Divertimenti
Opus 14: Grand Solo
Opus 15(a): Folies d'Espagne and Minuet
Opus 15(b): Sonata
Opus 15(c): Theme Varié
Opus 16: Fantasia: Variations on Paisiello's „Nel cor piú non mi sento”
Opus 17: Six Waltzes
Opus 18: Six Waltzes
Opus 19: Six Airs from the Magic Flute
Opus 20: Introduction et Theme Varié
Opus 21: Fantasia: Les Adieux
Opus 22: Sonata
Opus 23: Six Divertimenti
Opus 24: Huit Petites Pièces
Opus 25: Sonata
Opus 26: Introduction and Variations on „Que ne suis-je la fougère!”
Opus 27: Introduction and Variations on „Gentil housard”
Opus 28: Introduction and Variations on „Malbroug”
Opus 29: Douze Etudes
Opus 30: Fantasia
Opus 31: Vingt Quatre Lecons
Opus 32: Six Petites Pièces
Opus 33: Trois Pièces de Société
Opus 34: L'Encouragement (guitar duet)
Opus 35: Vingt Quatre Exercices
Opus 36: Trois Pièces de Société

Opus 37: Sérénade
Opus 38: Divertissement (guitar duet)
Opus 39: Six Waltzes (guitar duet)
Opus 40: Fantasia: Introduction, Theme and Variations on „Ye banks and braes o' bonnie Doune”
Opus 41: Les Deux Amis (guitar duet)
Opus 42: Six Petites Pièces
Opus 43: Mes Ennuis, Six Bagatelles
Opus 44: Vingt Quatre Petites Pièces Progressives
Opus 44 bis: Six Waltzes (guitar duet)
Opus 45: Voyons si c'est ca
Opus 46: Souvenir d'Amitié, Fantasia
Opus 47: Six Petites Pièces
Opus 48: Est-ce bien ca?
Opus 49: Diverissement Militaire (guitar duet)
Opus 50: Le Calme, Caprice
Opus 51: A la bonne heure, Six Waltzes
Opus 52: Fantaisie Villageoise
Opus 53: La premier pas vers moi (guitar duet)
Opus 54: Morceau de Concert
Opus 54 bis: Fantasia (guitar duet)
Opus 55: Trois duos (guitar duet)
Opus 56: Souvenirs d'une Soirée á Berlin
Opus 57: Six Valses et un Galop
Opus 58: Fantasia
Opus 59: Fantaisie Elégiaque
Opus 60: Introduction á l'Etude de la Guitare
Opus 61: Trois petits Divertissements (guitar duet)
Opus 62: Divertssement (guitar duet)
Opus 63: Souvenir de Russie (guitar duet)

Některé kytarové skladby bez opusových čísel:

Air Varié
Thema Varié
Four Minuets
Arrangement of the March form „Cendrillon”
An arrangement of the Ouverture to Méhul's „La Chasse du jeune Henri”
Bolero a Duo (guitar duo)
Pieces in the „Méthode pou la Guitare“

2. Současníci Fernanda Sora a jeho doba

2.1 Obecné společensko-historické okolnosti v období klasicismu a rozvoj kytary v 18.století

Výrazné změny uspořádání společnosti, které započaly zejména právě v období klasicismu, měli zásadní význam i pro kulturu. Jde o období přechodu z feudálního společenství ke kapitalismu.

Až do této doby se v podstatě veškerý hudební život soustřeďoval okolo šlechtických a královských dvorů. Hudebník byl tedy vázán k určitému prostředí, psal v podstatě jen na zakázku svého pána a jeho tvorba byla prováděna pro omezený okruh posluchačů.

Ovšem již od druhé poloviny 17.století, získává ekonomicky, sociálně i politicky stále větší vliv měšťanstvo-buržoazie. Ideologií buržoazie je osvícenství, které zdůrazňuje roli rozumu pro poznávání světa. Jde o snahu o co největší poznání ve všech možných oborech. Na rozdíl od dřívějšího typu „univerzálního učence“ osvícenství zdůrazňovalo specializaci jedince na konkrétní obor. V této době se také rodí jisté národní uvědomění a touha poznávat folklórní kulturu. Doba přímé inspirace lidovým uměním a hudbou však přijde až o něco později v druhé polovině 19.století v období romantismu. Všichni autoři, o kterých pojednávám v příštích kapitolách skládali tedy v podstatě výlučně v klasicistním slohu.

Životní styl stále významnějšího měšťanstva se značně lišil od stylu života šlechty. Byl umírněný a úspornější a i jejich požadavky na kulturu a hudbu byly rozdílné. Patetičnost a dramatická složitost barokního slohu je nevyhovující. V jistém smyslu lze říci, že měšťané pracující či podnikající nemají dostatek času na poslech rozsáhlých ploch hudby příznačných pro barokní sloh a zároveň většinou nemají potřebné vzdělání pro pochopení složitých dramatických dějových linií barokních oper. Buržoazie vyžaduje lehkou, úsměvnou náladu, vtip a hravost, prostý, z reálného života odvozený obraz. A tak vedle většinou zcela soukromých koncertů a operních představení při šlechtických sídlech se začalo hrát v salónech měšťanských

domů. Komorní hudbu provádějí většinou amatérsky obyvatelé domu s přáteli. Dosahovali často však pozoruhodné úrovně.

Podnikání proniklo i do hudebního světa a tím vzniká to, co dnes považujeme za samozřejmost, tedy *veřejný koncert*. Na základě toho se objevuje nový typ svobodného umělce-virtuosa, který hraje za honorář. Koncertní podnikatel zajišťuje a financuje koncert a posluchačem může být kdokoli, kdo zaplatí vstupné.

Tyto poměry, spojené se snahou o dosažení dokonalosti v jednotlivých oborech a často i oborech do té doby neobvyklých, vedly ke vzniku nástroje, který dnes nazýváme klasická kytara.

Kytara se začala z pozice lidového nástroje, spojeného zejména se španělským flamencem nebo doprovodného nástroje k písním, posouvat do pozice nástroje užívaného k interpretaci evropské klasické hudby během 18.století. Zásadní byla změna konstrukce z tehdejší pětistrunné barokní kytary s pěti zdvojenými strunami na kytaru se šesti jednotlivými strunami. Nutně se tedy musela změnit i technika hry (zvláště u pravé ruky) a změnil se i způsob hudebního zápisu. Zhruba do konce baroka se part strunných drnkacích nástrojů zapisoval zejména do takzvaných tabulatur. U kytary se však přešlo k jednolinkovému zápisu do houslového klíče²⁰, který umožňuje přesnější a komplikovanější vyjádření.

V první polovině 19.století se pak díky zhruba dvou generacím zejména španělských a italských kytarových virtuosů a skladatelů kytara těšila veliké oblibě a první polovina 19.století je právem nazývána „*zlatým věkem klasické kytary*“. O nejvýznamnějších osobnostech této doby pojednávám stručně v dalších kapitolách.²¹

²⁰ Kytara je laděna o oktávu níž, než je notována.

²¹ **Užitá literatura ke kapitole 2.1:**

Smolka, Jaroslav a kolektiv: *Dějiny hudby*, Togga agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem, o.p.s., Brno 2001

Summerfield, J.Maurice: *The classical guitar(its evolution and its players since 1800)*, Cambell Graphics Ltd., New Castle 1982

2.2 Předchůdci nejvýznamnějších osobností

Jedním z prvních průkopníků „klasické“ kytary ve Španělsku byl cisterciácký mnich otec Basilio, vlastním jménem **Miguel Garcia**, který byl uznávaným varhaníkem, ale později se rozhodl soustředit na kytaru. Dosáhl pravděpodobně vysokého stupně virtuosity. Španělský král ho pozval, aby zahrál koncert v jeho sídle, Garcia později učil hře na kytaru španělskou královnou.

Mezi jeho následníky patří **Fernando Ferandiere**, **Federico Morreti**(viz.kap.1.2-pozn.5)a do základů hry na kytaru údajně uvedl také **Dionisia Aguada**(viz.kap.2.7).

Kytarista, houslista a skladatel Ferandiere studoval ve městě Zamora na severozápadě Španělska. Jeho dílo je poměrně rozsáhlé, obsahuje také knihu o houslové technice a v roce 1799 vydal metodiku pro šestistrunnou kytaru s titulem „*Arte de tocar la guitarra española*“. V této době byl učitelem hudby v Madridu. V katalogu jeho tvorby je uvedeno 6 koncertů pro kytaru s orchestrem a je tedy pravděpodobně prvním autorem koncertů tohoto typu²².

Pravděpodobně první metodiku pro kytaru vydal však již v roce 1780 kytarista **Antonio Ballestres**.

Pravděpodobně první skladatel, který zahrnul „novou“ šestistrunnou kytaru do svých kompozic byl itál **Luigi Boccherini**(1743-1805). Narodil se v městečku Lucca poblíž Pisy v hudební rodině. Jeho otec byl kontrabasista v městském orchestru a jeho strýc Giovanni Gastone byl libretista několika oper Antonia Salieriho a J. Haydna. Hudební vzdělání získal v Římě a poté krátce působil ve Vídni. Se svým smyčcovým kvartetem podnikl několik koncertních cest po Evropě se svým smyčcovým kvartetem, pro které začal později komponovat. V roce 1768 přesídlil do Španělska a právě zde okolo

²² Notový záznam těchto koncertů se však nezachoval nebo nebyl ještě objeven.

roku 1790 pod patronátem šlechtice Marquíze de Benavente, nadšeného amatérského kytaristy, zahrnul do některých smyčcových kvartetů kytarový part.²³

2.3 Francesco Molino(1768-1847)

Tento italský hudebník a skladatel se narodil poblíž Turínu. V 15 letech se stal hobojistou vojenské kapely Piedmotského Regimentu. Odtud odešel v roce 1793. V letech 1786-1789 hrál také na violu v orchestru *Teatro Regio* v Turíně. Stále nebyly nalezeny žádné prameny o jeho životě mezi 1793 až 1814. V letech 1814-1818 byl však členem turínské královské kapely. V roce 1817 publikoval dvě kytarové metodiky, což prokazuje, že se již mnoho let předtím musel věnovat kytaře jako hráč i skladatel. Okolo roku 1820 přesídlil do Paříže, kde byl aktivní jako učitel a skladatel až do své smrti. Molino je autorem například dvou koncertů pro housle, jednoho koncertu pro kytaru (op.56), mnoho komorních skladeb pro kytaru s jinými nástroji i sólových kusů pro tento nástroj. Mezi nejoblíbenější a nejhranější kytarové skladby patří jeho sonáty op.6, 7.²⁴

2.4 Ferdinando Carulli(1770-1841)

Ferdinando Carulli se narodil v Neapoli v únoru roku 1770. Jeho otec byl uznávaný spisovatel, který pracoval jako tajemník u Neapolského soudu. Prvním Carulliho nástrojem bylo violoncello a svůj velký hudební talent projevoval od začátku svého studia. Asi ve dvaceti letech se rozhodl zanechat hry na violoncello a věnovat veškeré úsilí kytaře.

²³ **Užitá literatura ke kapitole 2.2:**

Bone, Philip J.: *The Guitar and Mandolin*, SCHOTT & Co., London 1914

Summerfield, J.Maurice: *The classical guitar*, Cambell Graphics Ltd., New Castle 1982

²⁴ **Užitá literatura ke kapitole 2.3:**

Jeffery Brian, Edice Tecla, [cit. 18. 3. 2010]dotupné na: <<http://www.tecla.com/authors/molino/bio.htm> >

Tento nástroj byl sice v Itálii v té době velmi oblíbeným nástrojem, avšak obecně byla považována kytara za nástroj použitelný „jen“ k doprovodu písni. Carulli však od počátku chtěl kytaru posunout na virtuozní úroveň, musel tedy jako většina jeho současníků kytaristů-virtuozů, rozvinout vlastní přístup a komponovat si repertoár. Již po několika letech slavil ve svém rodném městě s kytarovými recitály značný úspěch. Jeho pověst brzy překročila hranice Itálie a Carulli podnikal koncertní cesty po Evropě.

V roce 1808 se usadil v Paříži, kde strávil zbytek života a vedle vyučování a četných vystoupení zde publikoval většinu své tvorby. Širší pojednání zaslouží jeho metodiky.

Zdaleka sice nebyl prvním autorem kytarové metodiky, jak je občas uváděno, avšak jeho „*Metodo Completo per Chitarra*“, kterou vydal ve dvou svazcích v roce 1810 v Paříži, je první metodikou, která se stala populární po celé Evropě. Velmi krátce za sebou vyšlo pět vydání a šesté Carulli pozměnil a také rozšířil o 44 technických cvičení a 6 etud. V úvodu tohoto vydání píše, že „...nové zkušenosti a pochopení mě vedly k rozšíření a pozměnění mnohých cvičení..“ Německý překlad této metodiky pochází od polského kytaristy a žáka Maura Giulianiho Jana Nepomucen Bobrowitze(1805-1881)²⁵.

V roce 1825 pak vydal Carulli svou „*L'Harmonie Applique A La Guitarre*“. Pozoruhodné pojednání o umění hry doprovodu na kytaru a o správném užívání harmonie. Zde lze tvrdit, že jde v souvislosti s kytarou o první metodiku tohoto druhu.

Carulli se podobně jako Sor také zabýval konstrukcí kytary společně s kytarářem René Lacotem. V roce 1828 například dle Carulliho návrhů Lacote vytvořil model, který nazýval „*Decacorde*“. Tento model byl opatřen čtyřmi přidanými basovými strunami, šlo tedy o desetistrunnou kytaru. Není jisté, zda Carulli hrál na tuto kytaru i na koncertech, je to však pravděpodobné.

Carulli je jinak autorem asi 400 skladeb pro kytaru. Kromě sólových skladeb napsal řadu rozličných komorních skladeb zejména s houslemi, violou, kontrabasem či klavírem, kde hraje kytara vedoucí úlohu, několika koncertů s komorním orchestrem, řadu písni s doprovodem kytary a

²⁵ Většina děl pro kytaru tohoto polského vydavatele a kytarového virtuosa jsou ve formě téma s variacemi.

společně s metodikami je autorem nesmírného množství etud a instruktivních skladeb.

Ve srovnání se Sorem jsou jeho kompozice výlučně v homofonní sazbě a harmonicky velmi předvídatelné, jistě ovlivněny italským stylem *bel canto* mají jeho náročnější skladby velmi zpěvnou melodickou linku a jsou velmi efektivní.²⁶

2.6 Anton Diabelli(1781-1858)

Tento velmi úspěšný hudební vydavatel je svým způsobem jednou z nejvýznamnějších osobností pro hudební svět vrcholného klasicismu a ranného romantismu, který má co dočinění s kytarou.

Narodil se v roce 1781 nedaleko Salzburku, kde získal také hudební vzdělání. Učil se zpěvu, hře na klavír a brzy začal také s kytarou. Jeho rodiče chtěli, aby se stal knězem a Diabelli v roce 1800 vstoupil do kláštera v Reitenhaslachu. V této době psal vokální kompozice pro jeden nebo více hlasů. Doprovodným nástrojem k písním je velmi často kytara.

V roce 1803 se Diabelli rozhodl pro kariéru hudebníka, opustil klášter a odešel do Vídně, kde byl brzy oceňován jako koncertní klavírista a kytarista i jako skladatel. V roce 1807 se setkal a blízce spřátelil s kytarovým virtuosem Mauro Giulianim(viz.kap.2.9). Vystupovali pak spolu na mnoha koncertech jako kytarové duo nebo duo kytara-klavír. Diabelli napsal například klavírní výtahy orchestrálních partů všech tří Giulianiho koncertů pro kytaru a orchestr a Giuliani sám byl autorem mnoha původních kompozic pro klavír(forte-piano)a kytaru, které s Diabellim uváděli.

Jako učitel, koncertní klavírista a kytarista nashromáždil Diabelli velké jmění a v roce 1818 se stal spolumajitelem hudebního vydavatelství Petera Cappiho. O šest let později v roce 1824 pak svého společníka vyplatil a

²⁶ **Užitá literatura ke kapitole 2.5:**

Bone, Philip J.: *The Guitar and Mandolin*, SCHOTT & Co., London 1914

Summerfield, J.Maurice: *The classical guitar(its evolution and its players since 1800)*, Cambell Graphics Ltd., New Castle 1982

[cit. 18. 3. 2010] dostupné na: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ferdinando_Carulli>

změnil jméno společnosti ze *Cappi & Diabelli* na *Diabelli & Company*. Stal se pak hlavním vydavatelem Schuberta, publikoval také Czerného a Strausse. Byl také přítelem Beethovena, který na téma z jednoho Diabelliho klavírního valčíku, napsal velké klavírní dílo „*Diabelliho variace*“ op.120.

V roce 1853 prodal Diabelli svoje vydavatelství a o pět let později zemřel ve Vídni ve věku 76 let.

Diabelli je autorem jedné operety, mnoha mší, již zmíněných vokálních děl, skladeb pro klavír(pro dvě nebo čtyři ruce) a četných skladeb pro kytaru sólo, kytarová dua a tria, skladby pro kytaru a klavír, kytaru a flétnu, kytaru a housle a různé další kombinace. Ve své době však byl znám především jako vydavatel. Kromě kytarových skladeb je stále hrána také jeho klavírní tvorba, zejména jednodušší skladby pro začátečníky a jeho skladby pro čtyři ruce.²⁷

2.7 Dionisio Aguado(1784-1849)

Byl významným Sorovým současníkem, ale také osobním přítelem pocházejícím též ze Španělska. Narodil se v roce 1784 v Madridu, kde také v roce 1849 zemřel. Aguado věnoval celý život kytaře. Oproti Sorovi nebo Morretimu se nikdy nezaplétal do politických a společenských nepokojů, které zmítaly na přelomu 18. a 19. století Evropou, ani není autorem jiných děl, než pro kytaru jako Sor a dokonce je autorem vlastně jen skladeb pro kytaru sólo. Díky své naprosté koncentraci na tento nástroj však vytvořil velmi podrobná a obsáhlá díla o kytarové technice a interpretaci. Mnohé principy, které zde popsal jsou platné dodnes. Proto nyní o těchto spisech a jejich vydáních stručně pojednám.

První Aguadova metodika psaná ve španělštině vyšla v roce 1825 v Madridu pod názvem "*Escuela de Guitarra*". V úvodu této knihy Aguado

²⁷ **Užitá literatura ke kapitole 2.6:**

Bone, Philip J.: *The Guitar and Mandolin*, SCHOTT & Co., London 1914

Summerfield, J.Maurice: *The classical guitar(its evolution and its players since 1800)*, Cambell Graphics Ltd., New Castle 1982

[cit. 19. 3. 2010] dostupné na: <http://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Diabelli>

píše: „...kytarová technika se v nedávné době velmi změnila a je tedy třeba pojednat o novém způsobu hry...“. Kromě rozsáhlého textu, ve kterém Aguado rozebírá například otázky vhodných prstokladů v souvislosti se změnou barvy tónu na jednotlivých strunách či užití nehtů²⁸, obsahuje metodika mnoho cvičení a etud.

Po smrti své matky, se kterou do té doby žil poblíž Madridu, odjíždí Aguado v roce 1826 do Paříže, kde téhož roku vydává prakticky beze změn a ve španělštině znovu svou *"Escuela de Guitarra"*. Jeho přítel François de Fossa(1775-1849)²⁹ přeložil nedlouho poté metodiku do francouzštiny a vydal pod titulem *„Méthode Complete pour la Guitare“*.

Aguado se v Paříži setkal se Sorem³⁰ a stali se z nich blízcí přátelé. Určitou dobu Aguado bydlel dokonce ve stejném domě jako Sor a vystupovali spolu i na koncertech. O jejich přátelství vypovídá Sorovo kytarové duo opus.41 *„Les Deux Amis“*(dva přátelé), kde je jeden part označen jako “Sor” a druhý “Aguado”(alespoň tomu tak bylo v prvním vydání).

V roce 1834 v Paříži vydává Aguado *"Nouvelle Méthode de Guitare"* op. 6, která je zcela novou knihou. Je psána francouzsky a zatímco první metodika popisovala dopodrobna celou techniku a její pojetí, nová má jiný cíl. Dnes bychom řekli, že jde o „knihu pro samouky“. Podle vlastních slov Aguada v úvodu je jejím účelem, aby se amatér-zájemce o kytaru naučil co nejrychleji hrát skladby přiměřené obtížnosti. Kromě nové metodiky Aguado napsal v Paříži mnoho nových skladeb, které uváděl na svých koncertech.

V roce 1837 se Aguado vrátil zpět do rodného Madridu. Zde se rozhodl pro napsání třetí metodiky, ve které shrne poznatky obou předchozích a zároveň do ní vloží všechny své hráčské, koncertní i pedagogické zkušenosti. V roce 1843 pak vychází v Madridu *„Nuevo Método para Guitarra“*, která je ze všech třech metodik neobsáhlejší textem i notovým materiálem.

²⁸ Aguado netvořil tón samotným nehtem, v metodice popisuje to, co je dnes nejrozšířenějším způsobem tvorby tónu, tedy užití kombinace bříška prstu společně s nehtem.

²⁹ Tento skladatel a kytarista se narodil v Perpignanu na jihozápadě Francie. Je autorem četných transkripcí pro dvě kytary, založených zejména na předehrách soudobých populárních oper, pro kytarové duo upravoval také Haydnovi smyčcové kvartety. Díky němu máme k dispozici pět kvintetů s kytarovým partem Luigi Boccheriniho(viz.kap.2.2). Tyto kvintety opsal v roce 1811 v Madridu. Původní Boccheriniho zápisy se totiž nedochovaly.

³⁰ Není to však jejich první setkání, setkali se již ve Španělsku někdy před rokem 1813.

Aguadovou zvláštností bylo, že při hře používal i doporučoval používat podpůrný systém pro kytaru, který nazýval „*tripodium*“ (tři dřevěné stojánky které stojí před hráčem a cele drží kytaru), k čemuž měl dvě vysvětlení. Hráč nemusí vynakládat žádnou energii pro držení kytary a zároveň zbytečně netlumí korpus kytary tělem a umožňuje kytáře plně rezonovat. Sor však také neseděl u kytary zcela tak, jak bychom dnes řekli „klasickým“ způsobem, a kytaru si údajně při hře opíral o hranu stolu. Pohled, že posez se stoličkou pod levou nohou je tradiční a hledání inovací je soudobým výdobytkem, není tedy příliš pravdivý. Avšak Aguado v metodice sám píše, že jeho cvičení a přístup naprosto funguje i bez použití tripodia.

Aguadovo dílo je shrnuto do 16 opusů a vedle skladeb určených pro začátečníky a amatéry, jde o skladby vysoce virtuozního charakteru a stejně jako u Sora zásadě nenajdeme v jeho hudbě vlivy španělské lidové hudby. Aguado psal výlučně v klasicistním slohu a jeho hudba je velmi nápaditá v harmonii a v užití kytarových technik.³¹

2.8 Meteo Carcassi(1792-1853)

Metteo Carcassi je pravděpodobně nejznámějším autorem pro každého, kdo se učí nebo učil hrát na klasickou kytaru. Jeho instruktivní skladby a etudy jsou součástí snad všech učebnic a učebních plánů na základních uměleckých školách i konzervatořích všude na světě.

Tento italský kytarový virtuoz se narodil roku 1792 ve Florencii. Nevíme příliš mnoho o jeho začátcích, na kytaru však pravděpodobně začal hrát již od útlého věku a brzy dosáhl úrovně koncertního kytaristy. Ve 28 letech podnikl úspěšnou koncertní cestu po Německu a vydavatel Schott poté vydal jeho tři sonáty op.1 a tři rondo op.2, který Carcassi věnoval svému příteli Meissonierovi. Ten později založil vydavatelství v Paříži a vydal většinu Carcassiho děl.

³¹ **Užitá literatura ke kapitole 2.7:**

Bone, Philip J.: *The Guitar and Mandolin*, SCHOTT & Co., London 1914

Summerfield, J.Maurice: *The classical guitar(its evolution and its players since 1800)*, Cambell Graphics Ltd., New Castle 1982

Dionisio Aguado: *New Guitar Method*, Tecla Eition 1981

Po této cestě se v roce 1820 Carcassi usadil v Paříži, hudebním a uměleckém centru Evropy. O dvaadvacet let starší Carulli nepřál mladému krajanovi úspěch a nějakým způsobem zpočátku „zastiňoval“ Carcassiho prosazení v Paříži. Carcassi se však věnoval intenzivně koncertování i mimo Francii.

V roce 1822 podnikl cestu do Londýna a sklízel zde hluboký obdiv. Téhož roku se vrátil do Paříže, ale do Londýna se pak vracel pravidelně po několik let. Mezi lety 1824-1828 pak podnikl dvě koncertní cesty do Německa se zastávkami v Londýně a poté se znovu vrátil zpět do Paříže.

V roce 1836 koncertuje v rodné Itálii a věhlas této koncertní cesty vedl k tomu, že byl poté pozván do mnoha dalších evropských měst i v zemích, kde kytara byla stále málo známa. Po této cestě se již v podstatě natrvalo vrátil do Paříže, kde však stále koncertoval, učil a publikoval svá díla.

Jedním z nejdůležitějších Carcassiho přínosů je jeho *„Methode Complete pour la Guitare“* op.59, kterou vydal vydavatel jeho prvních opusů Schott nejdříve v němčině a francouzštině a později v angličtině a španělštině. V úvodu této knihy Carcassi píše: *„...Napsáním této metodiky nebylo mým záměrem vytvořit vědecké pojednání. Účelem je usnadnit studium hry na kytaru osvojením jasných, jednoduchých a precizních principů, které vedou k důkladným znalostem o možnostech tohoto nástroje..“*

Metodika je rozdělena do tří kapitol. První je obecným úvodem o hudebních základech jako intervaly, stupnice atd.. Vše již vysvětluje ve vztahu ke kytaře. Další části postupují přes popis stavby tohoto nástroje po pozici při hře a příklady základních kytarových technik v drobných instruktivních skladbách a cvičeních. Druhá část popisuje způsob tvoření legát, trilků, vibrata i jiných výrazových „efektů“ a stupnice v intervalech. Třetí část je pak 50 etud a skladeb rozličných stylů a technik za účelem osvojení všech předchozích vysvětlení. Na konec úvodu v metodice Carcassi píše: *„...Dovolím si tvrdit, že kdokoli, kdo bude pozorně studovat tuto knihu od začátku do konce, dosáhne vynikajícího osvojení kytarové hry...“* Jako doplněk k této metodice následně vydal 25 etud op.60, které jsou dnes mnohem známější než samotná metodika.

Dílo Metteo Carcassiho bylo vydáno v osmdesáti opusových číslech. Napsal mnoho fantazií a variací na témata soudobých populárních oper a jiných skladeb pro kytaru sólo. Mezi opusovými čísly nejsou zařazeny zdaleka všechny jeho kompozice. V Londýně napsal například řadu kytarových doprovodů k písním.

Řekl bych, že ve srovnání s Carullim je jeho tvorba melodicky i harmonicky o něco nápaditější a barevnější, asi díky vlivu ranného a rozvíjejícího se romantismu, v jehož době Carcassi žil.

Zemřel v Paříži v roce 1853.³²

2.9 Mauro Giuliani(1781-1829)

Byl jedním z nejslavnějších kytarových virtuozů 19.století a patří pravděpodobně mezi nejhranější autory ve srovnání s ostatními, které v této práci zmiňuji.

Narodil se v Italském městě Bisceglia v roce 1781 a od ranného dětství se učil hrát na violoncello(pravděpodobně také na housle) a kytaru. Kytaru si zřejmě brzy vybral jako svůj hlavní nástroj a ještě před dosažením 20 let věku již koncertuje po Itálii. V roce 1800 pak podnikl první a velmi úspěšnou cestu po hlavních evropských městech, jejíž úspěch ho inspiroval k intenzivnímu pokračování koncertní činnosti a až do roku 1807 je v podstatě stále na koncertních cestách. V této době vydal svá první díla jako „*Studio per la Chitarra*“ op.1, Sonata op.15 nebo první koncert pro kytaru s orchestrem op.30.

Po těchto zhruba sedmi letech koncertování se rozhodl usadit ve Vídni, která byla hlavním hudebním centrem vrcholného hudebního klasicismu. Giuliani se zde spřátelil s významnými osobnostmi jako byl Diabelli(viz.kap.2.6) nebo klavírista a skladatel Hummel, houslista Mayseder

³² **Užitá literatura ke kapitole 2.8:**

Bone, Philip J.: *The Guitar and Mandolin*, SCHOTT & Co., London 1914

Summerfield, J.Maurice: *The classical guitar(its evolution and its players since 1800)*, Cambell Graphics Ltd., New Castle 1982

Jeffery Brian, Edice Tecla, [cit. 19. 3. 2010]dotupné na: <<http://www.tecla.com/authors/carcassibio.htm> >

a violoncellista Merk. S těmito třemi hudebníky pořádal takzvané "Dukaten Concerte" v botanické zahradě Schönbrunnského paláce. Hráli většinou komorní skladby, které napsal Hummel přímo pro jejich komorní uskupení. Protože všichni byli virtuozové na své nástroje jde o komorní hudbu nesmírné obtížnosti.

Giuliani stále ovládal i hru na violoncello a hrál v orchestru při premiéře sedmé Beethovenovy symfonie. Beethoven navštívil pravděpodobně jeden ze Giulianiho koncertů a prohlásil památnou větu, že „*kytara je malý orchestr*“. Podobná hodnocení, která obdivují Giulianiho umění, se vyskytují v článcích významných vídeňských kritiků.

Ve Vídni pak až do roku 1819, kdy toto město opustil, vydal mnoho svých kompozic pro kytaru sólo, ale i pro kytarová dua, dua kytara a housle nebo flétna, druhý a třetí koncert pro kytaru a orchestr a mnoho písní s doprovodem kytary. Giuliani byl také vyhledávaným učitelem kytary ve vrchních společenských vrstvách. Mezi jeho nejúspěšnější žáky patří však polští kytaristé J.N. Bobrowitz a F.Horetzky.

Giuliani v roce 1819 pravděpodobně kvůli nepříjemným finančním okolnostem opustil Vídeň a vrátil se do rodné Itálie. Nejdříve byl krátce ve Venice a v Trieste, pak se na dobu asi tří let usadil v Římě. Nebyl zde zdaleka tak populární jako ve Vídni, ale pokračoval ve skládání. V této době napsal své slavné *Rossiani* op.119-124, skvělé a virtuosní kompozice pro kytaru sólo, založené na tématech Rossiniho oper. Napsal zde také řadu úprav Rossiniho operních předeher pro dvě kytary. Je možné, že byli s Rossinim osobní přátelé.

Asi v roce 1822 Giuliani přesídlil do Neapole, kde strávil zbytek života a vydával zde svá díla. Stále také vystupoval a neměl zde svého času konkurenci. Jedna z posledních zmínek o Giulianim je z roku 1828, kdy hrál koncert se svou asi dvanáctiletou dcerou Emilií, která se narodila ve Vídni a pod vedením svého otce se stala skvělou kytaristkou, která vystupovala po Evropě ještě dlouho po Giulianiho smrti a je také autorkou mnohých děl pro kytaru. Mauro Giuliani zemřel 8.května 1829.

Jako vzdání úcty jeho památce byl v Anglii v roce 1833 založen první časopis věnovaný kytarě, jehož název „*The Giulianiad*“ byl odvozen od

Giulianiho jména. Byla v něm publikována některá jeho díla, ale i díla jeho současníků jako byl Sor a další.

Giulianiho dílo je seřazeno do 150 opusů. V jeho hudbě můžeme cítit jasný vliv Beethovena a Rossiniho, jeho tvorba je již tedy na rozdíl od Sora, kterého inspirovali Haydn a Mozart, spíše ranně romantická.³³

2.10 Luigi Legnani(1790-1877)

Tento kytarový virtuoz, skladatel pro tento nástroj, ale také zručný kytarář a zpěvák se narodil v Itálii ve městě Ferrata v roce 1790. Svoje hudební vzdělání získal, po přestěhování s rodiči v Ravenně. Legnani byl skvělým zpěvákem a již v 17 letech obsazoval přední role v Ravenské opeře. Od dětství se společně se zpěvem věnoval také kytáře a první veřejný recitál uspořádal v Miláně v roce 1819 a sklídl ohromný úspěch, který vedl následně ke koncertním cestám po Evropě, které zahrnovaly Rakousko, Itálii, Švýcarsko a Rusko.

V roce 1836 se Legnani seznámil s proslulým houslistou **Niccoló Paganinim**(1782-1840), který však vždy hrál také na kytaru a je autorem velkého množství skladeb pro tento nástroj. Legnani určitou dobu přebýval s Paganinim v jeho sídle nedaleko Palmy. Tito dva umělci spolu příležitostně i vystupovali. Zřejmě inspirován Paganiniho *24 capriccii* pro housle napsal Legnani pozoruhodné dílo podobného ražení pro kytaru *36 capricci* op.20. Legnani se také velmi zabýval konstrukcí kytary a když navštívil Vídeň, nechal zde předním kytarářům jako byli Staufer a Ries své návrhy ohledně konstrukce i několika zcela nových modelů, například terciové kytary³⁴. Kytaráři pak některé jeho modely zrealizovali. V roce 1850 pak Legnani zanechal koncertní činnost, vrátil se do Ravenny a rozhodl se sám věnovat stavbě kytar. Jeho nástroje byly ve své době poměrně populární.

³³ **Užitá literatura ke kapitole 2.9:**

Summerfield, J.Maurice: *The classical guitar(its evolution and its players since 1800)*, Cambell Graphics Ltd., New Castle 1982

Jeffery Brian, Edice Tecla, [cit. 19. 3. 2010]dotupné na: <<http://www.tecla.com/authors/giuliani.htm>>

³⁴ Tato kytara má celkově menší proporce, a jak je patrné z názvu, je laděna o tercii výše než je běžné ladění.

Legnani je kromě zmíněných capriccií autorem dosti rozsáhlého díla pro kytaru, které je seřazeno do 250 opusů a obsahuje také metodiku kytarové hry(op.250). Najdeme zde mnoho variací a fantazií na témata(arie)italských oper romantických autorů. V Legnaniho tvorbě je cítit, že byl zpěvákem. Jeho skladby mají tedy velmi zpěvnou melodickou linii, jsou romantické a většinou technicky velmi náročné.

Luigi Legnani zemřel v 87 letech v Ravenně.³⁵

³⁵ **Užitá literatura ke kapitole 2.10:**

Summerfield, J.Maurice: *The classical guitar(its evolution and its players since 1800)*, Cambell Graphics Ltd., New Castle 1982

3. Interpretační rozbor skladby „Variace na Mozartovo téma“, op.9 Fernanda Sora³⁶

Chceme-li co nejvíce proniknout do hudebního světa skladatele, je sice velmi prospěšné známe-li jeho život a dobu. Nejlepší metodou je však nepochybně studovat jeho hudbu poslechem a interpretací. Nejdůležitější část dějin hudby je totiž jejich znělá podoba.

3.1. Obecně k interpretaci

Bylo by samozřejmě možné napsat celou další rozsáhlou teoretickou práci o samotné interpretaci, to však není cílem tohoto pojednání a pokusím se vytyčit jen základní praktické postupy.

Jak je již psáno v úvodu, vybereme-li si určitou skladbu pro interpretaci, je dobré mít přehled o historii, slohu či stylu, o autorovi a samotné skladbě, ve spojení s co nejširší poslechovou zkušeností.

Další velmi důležitou věcí, která může být lehce opomenuta, zvláště u výše zmíněných autorů, je výběr „správné“ edice, tedy vydání samotného notového materiálu. Existuje nesmírné množství úprav původních skladeb kytarových autorů první poloviny 19.století. Většinou neznámí(a pravděpodobně nevzdělaní)autoři těchto edicí se ze zvláštních důvodů domnívali, že je třeba původní skladby zásadně upravit až překomponovat. Avšak v podstatě u všech významných autorů včetně Fernanda Sora jsou lehce k sehnání původní edice³⁷, které s největší pravděpodobností prošly korekturou samotných autorů, kteří bezesporu věděli velmi dobře, co píší. Notový zápis těchto vydání je zcela shodný s dnešní praxí a vřele proto doporučuji vycházet z tohoto zápisu či minimálně porovnat původní edici s úpravou, ze které chceme skladbu studovat.

I když skladbu třeba již známe z poslechu, měli bychom předtím než „uchopíme nástroj“ projít soustředěně notový zápis a provést analýzu skladby. Pokud bychom si prostě sedli ke kytarě a začali se učit skladbu takt

³⁶ Při rozboru jsem vycházel z původní edice notového zápisu z roku 1821(viz.příloha).

³⁷ Na tyto edice se již nevztahují autorská práva a mnohé lze najít například na následujících webových stránkách: www.muslib.se/ebibliotek/boije

po taktu, bez znalosti souvislostí a celkového uspořádání skladby, můžeme udělat mnohé chyby nebo minimálně si nebudeme vědomi možností, které skladba obsahuje.

Nejdříve se seznámíme s formou skladby. Pokud jde například o sonátu, hledáme oblasti hlavního, vedlejšího, popřípadě závěrečného tématu, provedení a reprízu. Sledujeme zda je forma jasně vystavěna nebo obsahuje nějaké odchylky. Pokud jde o variace, potřebujeme důvěrně znát téma a pochopit pak o jaký druh variací se jedná (viz. kap. 3.2) a podobně.

Chápeme-li základní formální strukturu, analyzujeme pak složku harmonickou. Pokud rozebíráme variace, srovnáváme například harmonický průběh tématu s variacemi a hledáme shody či neshody. Znalost harmonie je důležitá především pro pozdější tvorbu dynamiky, s čímž pak souvisí také užití různých barev.

Pokud se ve skladbě vyskytuje kontrapunktické vedení hlasů nebo v podstatě kdekoli v průběhu postupuje více hlasů, je třeba tyto hlasy v notovém zápise rozpoznat a později sluchově vnímat. Nejen soprán a popřípadě bas, ale i postup středních hlasů. Pochopení vedení hlasů v kontrapunktu nebo harmonii vede později ke zvolení správných prstokladů, které tyto postupy pokud možno jasně vyjadřují.

Při čtení notového zápisu také bedlivě sledujeme všechny slovní poznámky skladatele a snažíme se reflektovat do rozboru skutečné významy užitých výrazů, abychom vycítili „náboj“, se kterým má být skladba hrána. Podle tempových označení a charakteru hudby v celém kontextu se rozhodujeme pro přibližná tempa jednotlivých částí.

Rozbor skladby není samozřejmě samoučelným cvičením, ale měl by vést k co nejlepší interpretaci. Do rozboru bychom tedy měli zahrnout i interpretační výrazové prostředky a udělat si představu o artikulaci melodických linií, frází i doprovodných figur, o dynamice a užití barev a agogice, tedy o práci s časem v hudbě (užití rubát, setrvání na melodickém vrcholu apod.). Samozřejmě mnohé při následném studiu „s nástrojem“ můžeme měnit, ale předešlá představa je velmi prospěšná. Protože mnohem efektivněji a přesvědčivěji ve všech zmíněných složkách bude skladba znít, pokud je zahrneme do cvičení již od začátku.

Nejde o příliš rozšířenou praxi, ale velmi výhodné je tvořit si prstoklady levé, ale i pravé ruky ještě bez nástroje. Předpokladem je samozřejmě velmi dobrá znalost hmatníku, technik hraní a jejich verbální představa. Na základě logiky frází a postupu hlasů, přemýšlíme nad vhodnými prstoklady, které co nejlépe vyjádří dynamiku a barvu, kterou chceme dosáhnout.

Po tomto rozboru, který nám s narůstající praxí, zkušenostmi a znalostmi zabírá stále méně času, skladbu v podstatě již „s poloviny umíme“ a samotné nastudování skladby pak postupuje mnohem rychleji, než kdybychom tento čas rozboru nevěnovali.

Během historie bylo o kytáře několikrát řečeno, že jde „o malý orchestr“. Dirigentem tohoto orchestru jsme právě my, kytaristé interpreti. Při rozboru a vůbec během celého studia je tedy dobré si skladbu dirigovat a společně s tím si představovat všechny výrazové složky. Díky tomu také pak mnohem lépe cítíme „puls“ skladby. Pokud bychom nejdříve hráli a až následně hledali výraz, byli bychom jako dirigent, který přijde nepřipraven k orchestru. V takovém případě by nemělo smysl pracovat.³⁸

3.2 Obecně k variacím

Variace nebo možná lépe *téma s variacemi* jsou vícedílnou formou, jejíž jednotlivé části vycházejí ze stejného tématického podkladu. Pokud mají jednotlivé variace rozměr drobné věty nazýváme je *malými*, pokud mají rozměr malé formy (dvoudílné, třídílné) označují se jako *velké*. Jsou-li variace rozměrnější a jsou v průběhu skladby od sebe odděleny, jde již vlastně o cyklickou formu.

Variace můžeme rozlišit podle techniky zpracování na *kompoziční* a *kontrapunktické*. V kompozičních variacích může být téma různě obměňováno ve všech složkách. Kdežto v kontrapunktických se stále mění pouze doprovod, který obstarávají kontrapunktické hlasy a melodie tématu se opakuje beze změn.

³⁸ Tato kapitola je souborem mých vlastních úvah a reflexí rad mých učitelů a nečerpám zde z žádné literatury.

Dále mohou být variace *přísné* či *volné*³⁹. V přísných variacích je zachován základní melodický obrys tématu, který je různým způsobem obohacován a zdoben(ornamentován)⁴⁰. Téma a variace jsou ve stejné tónině a zpravidla je nanejvýš jedna(možno však i více)variace ve stejnojmenné tónině⁴¹. Společně s tím je zachována i základní harmonická struktura v samotném průběhu tématu a variací a zhodná zůstává většinou i forma jednotlivých částí. Přísné neboli formální či ornamentální variace jsou většinou zaměřeny na technickou problematiku nástroje a zvláště skladatelé-interpreti v nich realizovali mezní možnosti svého nástroje. Což je právě případ variací Fernanda Sora, jehož op. 9 věrně odpovídá tomuto popisu.

Volné variace se naproti tomu mohou zcela odchylovat od tématu ve všech složkách a často s ním mají již jen vzdálenou příbuznost.

Variace všech možných typů se samozřejmě mohou objevovat i v rámci jedné skladby.

Rozsah a počet variací bývá udáván již rozsahem tématu. Pokud je téma krátké připojí skladatel zpravidla větší počet variací⁴². Má-li však téma rozsah například malé dvoudílné formy je variací obvykle znatelně méně⁴³. Variace mohou začínat netematickou introdukcí a závěr může být ve formě cody nebo fugy či je prostě označen jako finale .⁴⁴

3.3 O původu tématu

„*Variace na Mozartovo téma*“ je dnes již vžitý název pro tuto skladbu. Původní název zní v překladu však „*Variace na Arii z Kouzelné flétny*“, což ještě více přibližuje původ tématu skladby. Téma, na které Sor napsal tyto variace vychází ze sborové arie "*Das klinget so herrlich, das klinget so schön!*" ze závěru druhého jednání Mozartovi opery Kouzelná flétna. Avšak téma

³⁹ Toto rozlišení se v zásadě shoduje s rozdělením na variace *formální* neboli *ornamentální* a *charakteristické*.

⁴⁰ Může se objevit i zjednodušení tématu, ale jen zřídka, protože samo téma k variacím mívá zpravidla jednoduchou strukturu.

⁴¹ Pokud je hlavním tónorodem skladby moll, pak je taková variace obvyčejně označena jako „*maggiore*“ a pokud je kompozice v dur je uvedeno označení „*minore*“.

⁴² Například houslová Ciacona d moll J.S.Bacha má 65 variací na čtyřtaktové téma.

⁴³ Což je právě případ následovně rozebíraných Sorových variací. Skladba má 5 variací.

⁴⁴ **Užitá literatura ke kapitole 3.2:**

Janeček, Karel: *Hudební formy*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955

variací op.9 není zdaleka „doslovnou“ citací původního nápěvu, ale samotné je vlastně již variací. Pokud bychom chtěli v názvu vystihnout původ a rozvržení skladby mohli bychom uvést například „*Introdukce a variace na arii „Das klinget so herrlich, das klinget so schön“ z Mozartovi opery Kouzelná flétna*“.

3.4 Forma skladby a tonální plán

Skladba je ve formě takzvaných *kompozičních přísných variací*(viz.kap.3.2), hlavní tónina je E dur a kompozice má celkově 125 taktů.

Dílo začíná mollovou *Inrodukcí*(23t.)ve 4/4 taktu, v tónině e moll a je tvořena třemi drobnými větami $a(4+4t.)$, $b(4+3t.)$ a $c(4+4t.)$. Jde tedy o malou třídílnou formu.

Téma a i všech 5 *variací* jsou pak v malé dvojdílné formě tvořené dvěma symetrickými drobnými větami $a(4+4t.)$ a $b(4+4)$, přičemž každá perioda má být repetována. Kromě třetí variace, která je označena výrazem „*Mineur*“ a je tedy v tónině e moll, je zbytek skladby v E dur a ve 2/4 taktu.

Po poslední páté variaci následuje závěrečná *Coda*(22t.), která má téměř stejný rozsah jako úvodní *introdukce*. Je také v malé třídílné formě tvořené periodami $a(4+3t.)$, $b(4+4t.)$ a $c(4+3t.)$, i když hudebně má samozřejmě zcela jiný význam(viz.kap.3.6).

Formální schéma vypadá tedy takto:

<i>i</i>	<i>A(téma)</i>	<i>A'(var.1)</i>	<i>A''(var.2)</i>	<i>A'''(var.3)</i>
$a(4+4t.)+b(4+3)+c(4+4)$	$a(4+4t.)+b(4+4)$	$a'(4+4t.)+b'(4+4)$	$a''(4+4t.)+b''(4+4)$	$a'''(4+4t.)+b'''(4+4)$
(23t.)	(16t.)	(16t.)	(16t.)	(16t.)
<i>A''''(var.4)</i>	<i>A''''''(var.5)</i>	<i>c</i>		
$a''''(4+4t.)+b''''(4+4)$	$a''''''(4+4t.)+b''''''(4+4)$	$a(4+3t.)+b(4+4t.)+c(4+3t.)$		
(16t.)	(16t.)	(22t.)		

Forma skladby je velmi jasná a symetrická.

3.5 Harmonický průběh

Protože slovní popis harmonického průběhu skladby by byl poněkud nesrozumitelný, vytvořil jsem jednoduché grafické znázornění:

Introdukce:

tónina: e moll

forma: malá třídílná


schéma: $a(4+4t.)+b(4+3)+c(4+4)$

metrum: 4/4

rozsah: 23 taktů


perioda: a

takty:	1	2	3	4	5	6	7	8
harm.funkce:	T	T		D7 T D7	D7	D7	D7	T



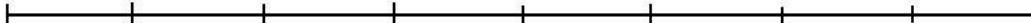
perioda: b

takty:	9	10	11	12	13	14	15			
harm.funkce:	T	(VII) ⁴⁵	(D7) ⁴⁶	S	S	T	D7	T	(VII) ⁴⁷	(VII) ⁴⁸



perioda: c

takty:	16	17	18	19	20	21	22	23
harm.funkce:	D7	T	D7	T	D7	D7	D7	D7



⁴⁵ Mimotonální VII. stupeň k tónice, který by se dal také označit jako D7⁹, tedy dominanta s přidanou nonou.

⁴⁶ Mimotonální dominanta k subdominantě.

⁴⁷ Mimotonální VII. stupeň k tónice.

⁴⁸ Mimotonální VII. stupeň k dominantě.

Téma:

tónina: E dur

forma: malá dvoudílná

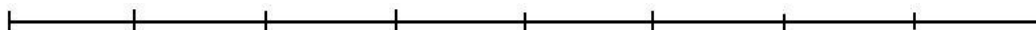
schéma: $a(4+4t.)+b(4+4t.)$

metrum: 2/4

rozsah: 16 taktů

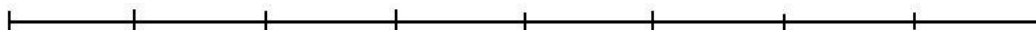
perioda: a

takty:	1	2	3	4	5	6	7	8		
harm.funkce:	T	D7	D7	T	T	D7	S	T	D7	T



perioda: b

takty:	9	10	11	12	13	14	15	16	
harm.funkce:	D7	T	D7	T	(D7) ⁴⁹	S	T	D7	T

Při druhé repetici: (VII)⁵⁰ S6⁵¹**Variace č.1:**

tónina: E dur

forma: malá dvoudílná

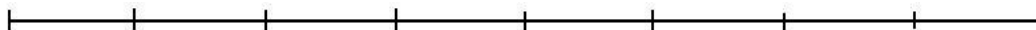
schéma: $a(4+4t.)+b(4+4t.)$

metrum: 2/4

rozsah: 16 taktů

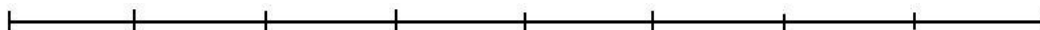
perioda: a

takty:	1	2	3	4	5	6	7	8	
harm.funkce:	T	D7	D7	T	T	S	T	D7	T

⁴⁹ Mimitonální dominanta k subdominantě.⁵⁰ Mimitonální VII.stupeň k subdominantě.⁵¹ Subdominanta s přidanou sextou(nebo II.stupeň).

perioda: b

takty:	9	10	11	12	13	14	15	16
harm.funkce:	D7	T	D7	T	T	S	T	D7 T



Variace č.2:

tónina: e moll

forma: malá dvoudílná

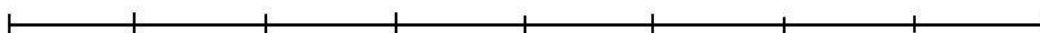
schéma: $a(4+4t.)+b(4+4t.)$

metrum: 2/4

rozsah: 16 taktů

perioda: a

takty:	1	2	3	4	5	6	7	8
harm.funkce:	T	D7	D7	T	T	S	III.	(D7) III.



perioda: b

takty:	9	10	11	12	13	14	15	16
harm.funkce:	(D7)	S	(VII.) S T	(VII.)(VII.) ⁵² D7	(D7)	D7 T	(VII.) ⁵³ D7 T	



⁵² První je mimotonální VII. stupeň k tonice a druhý k dominantě, stejně jako v introdukci v taktu 15.

⁵³ Mimotonální VII. stupeň k tónice.

Variace č.3:

tónina: E dur

forma: malá dvoudílná

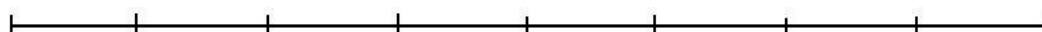
schéma: $a(4+4t.)+b(4+4t.)$

metrum: 2/4

rozsah: 16 taktů

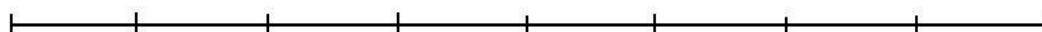
perioda: a

takty:	1	2	3	4	5	6	7	8
harm.funkce:	T	D7	D7	T	T	(D7) S	T	D7 T



perioda: b

takty:	9	10	11	12	13	14	15	16
harm.funkce:	D7	T	D7	T	T	(D7) S	T	D7 T



Variace č.4:

tónina: E dur

forma: malá dvoudílná

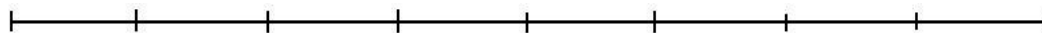
schéma: $a(4+4t.)+b(4+4t.)$

metrum: 2/4

rozsah: 16 taktů

perioda: a

takty:	1	2	3	4	5	6	7	8
harm.funkce:	T	D7	D7	T	T	S	(D7) T	D7 T



perioda: b

takty:	9	10	11	12	13	14	15	16
harm.funkce:	D7	T	D7	T	T	S	(D7) T	D7 T



Variace č.5:

tónina: E dur

forma: malá dvoudílná

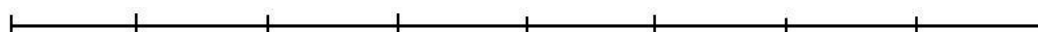
schéma: $a(4+4t.)+b(4+4t.)$

metrum: 2/4

rozsah: 16 taktů

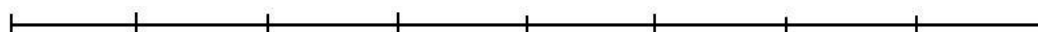
perioda: a

takty:	1	2	3	4	5	6	7	8
harm.funkce:	T	D7	D7	T	T	S	T	D7 T



perioda: b

takty:	9	10	11	12	13	14	15	16
harm.funkce:	D7	T	D7	T	T	S	T	D7 T



Coda⁵⁴:

tónina: E dur

forma: malá třídílná

schéma: $a(4+3t.)+b(4+4t.)+c(4+3t.)$

metrum: 2/4

rozsah: 22 taktů

perioda: a

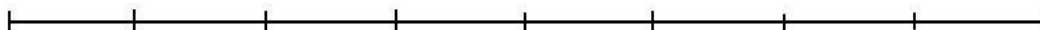
takty:	1	2	3	4	5	6	7
harm.funkce:	(D7)	S	D7	T	(D7)	S	D7



⁵⁴ Coda není sice v notovém zapisu od poslední variace nijak oddělena, v tomto rozboru ji uvádím však jako samostatnou část.

perioda: b

takty:	8	9	10	11	12	13	14	15
harm.funkce:	T	D7	T	D7	T	(D7)	S	(VII.) ⁵⁵ T D7



perioda: c

takty:	16	17	18	19	20	21	22
harm.funkce:	T	VI. S6 D7	T	VI. S6 D7	T D7	T	D7 T



Můžeme vidět, že harmonický průběh tématu a variací je s drobnými odchylkami shodný. Jde tedy při poslechu o velmi předvídatelnou hudbu, což je jeden z význačných znaků hudby klasicismu. Je tedy třeba, chceme-li být úspěšní u posluchačů a upoutat je, využít co nejvíce výrazových prostředků. O tom pojednává následující a závěrečná kapitola.

3.6 Interpretační rozbor

Protože technika hry a interpretace jsou vzájemně neoddělitelné, pojednávám o nich společně v jedné kapitole. Dle mého názoru není třeba skladbu projít celou takt po taktu a udávám příklady mého způsobu pojetí skladby na místech, které považuji za důležité.

Introdukce má tempové označení *Andante Largo*, což znamená „volným tempem a široce“. V průběhu skladby nenajdeme prakticky žádná dynamická znaménka, musíme se tedy řídit vlastní úvahou a citem. První takt skladby je však označen *forte*. Ve své metodice Sor doporučoval představovat si skladby jako kdyby ji hrál orchestr. První tři akordy jsou tedy

⁵⁵ Mínotonální VII.stupeň na zvýšeném II.stupni se sníženou kvintou.

jistě orchestrální tuti. Posлуhač je přiveden k pozornosti trojím silným zazněním tónického kvintakordu.



Pro docílení co nejzvučnějšího vyznění je dobré akordy rozložit úderem palce. Šestnáctinová nota na konci taktu by měla být zahrána ve své předepsané hodnotě, tedy velmi „ostře“. Mnoho interpretů zde sice hraje spíše osminu po čtvrtce s jednou tečkou, tím se však ztrácí souvislost mezi dalšími místy, kde se objevuje stejný rytmický motiv. Jde vlastně o jednu ze základních rytmických myšlenek inrodukce. Zde je několik příkladů ze zápisu, které toto potvrzují:

Příklad 1(takt 2-3)



Příklad 2(takt 5-6)



Příklad 3(takt 12)



Příklad 4(takt 14-15)



Takty 3-4 jsou pak kontrastní myšlenkou. Mají být hrány *dolce*, tedy „sladce“. *Dolce* je u kytary nejlépe vyjádřeno v rejsřiku *sul tasto*. Tuto frázi si můžeme představit jako například part fléten. Druhá polověta první fráze má

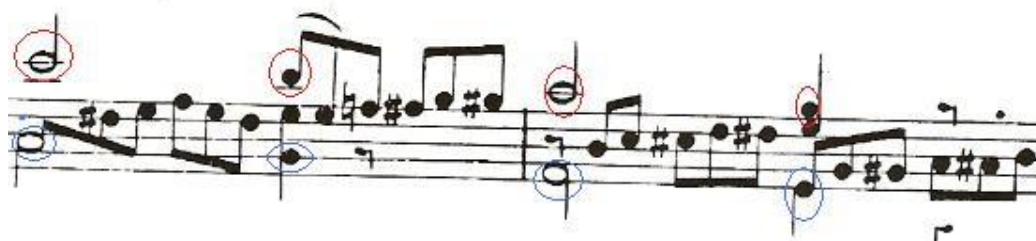
zcela stejnou zstrukturu jako prvně popsaná. Za zmínku stojí, že takty 7-8 předznamenávají rytmickou strukturu melodické linky následující periody.

Příklad 5(takty 7-11)



První polověta druhé fráze je díky triolovému doprovodu více hybnější. Začínáme od pianissima a postupně zesilujeme až k závěru a vrcholu fráze k fortissimu v taktu 12⁵⁶(viz.příklad 3). Zde je značně důležité dodržovat psané pomlky, což platí samozřejmě i na všech ostatních místech ve skladbě. Pauzy jsou chvílí, kdy má posluchač prostor pro „strávení“ již vyřčené hudby a zároveň jsou prostorem pro očekávání, co přinese další fráze. Je tedy velká škoda pauzy nedodržovat. Je to pak stejné, jako kdybychom nedělali pauzy v mluveném projevu. V tomto případě, ale i v případě hudebního vyjadřování, je pro hudebníka pauza místem pro nádech.

V taktech 13 a 14 bychom měli být schopni vnímat všechny 3 hlasy, které tvoří tuto frázi, odděleně. V příkladu jsem označil vrchní hlas červeně, spodní modře a střední je bez označení. příklad 6 (takty 13-14)



⁵⁶ Tento takt obsahuje tiskovou chybu- na konci taktu chybí čtvrtá pomlka.

Střední hlas je nejpohyblivější a „strhává“ na sebe tedy nejvíce pozornosti, proto bychom se měli více soustředit na postup sopránu a basu, přičemž se snažíme vytvořit takové prstoklady, abychom dodrželi předepsané délky not. V taktu 15 se pak vrací triolový doprovod s melodií, která je zde ostře tečkována (viz. příklad 4).

Závěrečná perioda introdukce zůstává rytmicky u triol, ale melodie probíhá oproti taktům 9-12, kde najdeme čtyři, jen ve dvou hlasech. Spodní hlas je prodlevou na notě h, tedy základním tónu dominantního septakordu. Protože takty 18-19 jsou opakováním předchozích dvou taktů je namístě vytvořit kontrast v dynamice i barvě. Stejně tak takt 20, 21 a 22 opakuje stále stejný motiv a je tedy vhodné zvolit na základě možností našeho nástroje, techniky, ale i akustiky sálu, ve kterém hrajeme, vhodné dynamické a barevné odlišení.

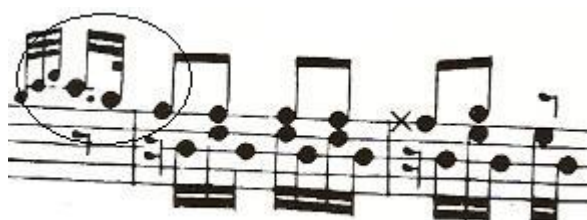
Introdukce končí pomlkou, jež je označena korunou. Nechejme zde tedy dostatek prostoru posluchačům pro „očekávání“ dalších částí skladby, jako když skončí operní předehra a chystá se začátek samotného představení.

Téma má tempové označení Andante Moderato, tedy „volně a mírně“. Začíná předtaktím, což ve skutečnosti udává strukturu v podstatě všem dalším frázím v tématu i variacích.

Příklad 7(téma: takt 1-2)-předtaktí na začátku tématu



Příklad 8(téma: takt 3-4)



Příklad 9-předtaktí var. 1



Příklad 10-předtaktí var.2



Příklad 11- předtaktí var.3



Příklad 12-předtaktí var.4



Příklad 13-předtaktí var.5



Struktura prvního melodického motivu první fráze tématu, který je schopen „samostatného života“ se pak s drobnými obměnami stále opakuje i u všech dalších motivů. I tento motiv však můžeme ještě rozdělit na dvě části:

Příklad 14-struktura prvního melodického motivu v tématu



První díl tohoto motivu bychom mohli označit jako „nejdrobnější melodický element“. Introdukce před tématem je v mollové tónině, je tedy oprávněné jaksi „posečkat“ na tónu gis, který charakterizuje durovou tóninu E dur a je zároveň logickým koncem onoho nejdrobnějšího melodického elementu. Obecně platí, že když na nějakém místě strávíme více času, měli bychom následně tuto strátu „dohnat“. V druhé části melodie jdeme tedy s tempem mírně dopředu. U dalších motivů tvořících první frázi tématu by stejný způsob přednesu zněl poněkud rozvolněně, ale tím, že jasně vyjádříme strukturu melodie prvního motivu, dáváme posluchači jasný „klíč“ ke vnímání těch následujících.

Podíváme-li se na strukturu celé první fráze, můžeme ji rozdělit na pět částí a jednotlivě je označit podle jejich stavebného (tektonického) významu.

Příklad 15-tektonická struktura tématu

První část je expozičního charakteru.

Andante Moderato

Druhá potvrzuje první.

Třetí je pak rozvojem - tedy evolucí.

Poslední 2 takty jsou závěrem.

The image shows a musical score in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Andante Moderato'. The score is divided into four sections by boxes. The first section is labeled 'První část je expozičního charakteru.' and contains the first two measures. The second section is labeled 'Druhá potvrzuje první.' and contains the next two measures. The third section is labeled 'Třetí je pak rozvojem - tedy evolucí.' and contains the next two measures. The fourth section is labeled 'Poslední 2 takty jsou závěrem.' and contains the final two measures. The score is written on a single staff with a treble clef and a bass clef.

Při hře této fráze (a samozřejmě i všech ostatních) bychom si měli být dále vědomy přítomnosti takzvaných *appogiatur*⁵⁷:

Příklad 16- appogiatury v první frázi tématu

Andante Moderato

The image shows a musical score in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Andante Moderato'. The score is written on a single staff with a treble clef and a bass clef. Two notes in the first phrase are circled, indicating appoggiaturas. The first circled note is a quarter note on G4, and the second is a quarter note on A4. Both notes are accented and have a fermata over them.

tedy neakordických tónů, které jsou v tomto případě na těžké době, což jim dává ještě větší důraz, a které jsou pak rozvedeny do tónu akordického. Jde o manýru zcela typickou pro klasicistní sloh. Tyto tóny tedy náležitě

⁵⁷ Výraz vychází z italského slova *appoggiare*, což lze přeložit jako *opřít se* nebo *spocívat*.

zvýrazníme a rozvedeme pak do akordického tónu způsobem, který dobře vystihuje výraz, který pro appoggiature používají němci, tedy *povzdech*.

Každá perioda neboli fráze má být repetována. Repetice sice v notovém zápisu značí opakování stejných not, ale v „živé“ hudbě jde o něco jiného. V dnešní době již bohužel prakticky vymizela tradice a schopnost improvizace u klasických hudebníků, ale v době Fernanda Sora bylo ještě zcela běžnou praxí přidávat při repetici ozdoby. V tématu není sice mnoho prostoru pro vytváření ozdob, můžeme však například změnit artikulaci doprovodné figury:

Příklad 17-doprovodná figura



Prvně hrajeme figuru bez legát a při repetici s legáty nebo obráceně. Namísto je samozřejmě změna dynamiky a barvy. Je asi lepší nejřívě zahrát frázi v mezzoforte či forte a po druhé v piánu, což je asi nejběžnější praxe. Obecně totiž při druhém opakování či repríze je již v posluchačově vědomí „paměť“. Posluchač už ví co bude znít a je tedy lepší udržet jeho pozornost tím, že hrajeme jakoby „z povzdálí“.

Melodický vrchol jednotlivých frází se většinou objevuje v tématu i variacích na subdominantě v 6 a 14 taktu:

Příklad 18-melodický vrchol v taktu 6 v tématu



Příklad 19-mel.vrchol v t.14 v tématu



Příklad 20-mel.vrchol v t.6 ve var.1



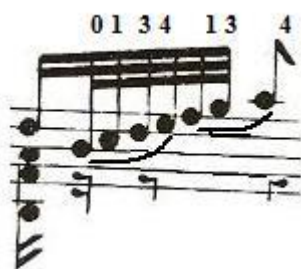
Příklad 21-mel.vrchol v t.15 ve var.3(zde na tónice)



Při poslední repetici druhé fráze v tématu i variacích můžeme na melodickém vrcholu setrvat o něco déle, čímž dáváme na jevo, že se téma či daná variace blíží ke konci.

V předchozí části jsem dopodrobna jsem rozebral první frázi tématu. Zmíněná struktura a návrhy ohledně interpretace jsou platné pro všechny následující variace, proto již jen poukážu na některá místa, které považuji za důležité či zajímavé a obecně shrnu jaký hudební účín by měli mít jednotlivé variace a závěrečná coda.

Variace číslo 1 je vlastně virtuozní etudou na předchozí téma. Měla by vyznít lehce, jasně a velmi radostně až „úsměvně“. Legáta nejsou sice značena všude, což je v původních zápisech pro *romantickou kytaru* velmi běžné. Kytary, na které se hrálo v době vzniku skladby, měli totiž celkově menší proporce, hrálo se na střevové struny a míra napětí strun byla o něco nižší než u klasických kytar dnešního typu. Hra legát na tyto nástroje je proto o něco jednodušší a nedochází při jejich užití k výrazné změně artikulace. Ve všech figurách můžeme tedy užívat legát dle libosti. Platí však, že legato by mělo vždy začít na metrické době nebo včásti jejího symetrické rozdělení. Ve figuře, která je vidět na příkladu 9, je to celkem jasné. Pokud bychom však chtěli například při druhé repetici první periody ve třetím taktu místo staccatované stupnice hrát legáta, měli bychom tedy zvolit spíše tento prstoklad(Příklad 22) než tento(příklad 23).



Podíváme-li se na příklad číslo 20, který zobrazuje melodický vrchol první periody a je shodný s vrcholem periody b, vidíme, že místo teček u šestnáctinových not jsou vepsány pauzy. Znamená to tedy, že tyto noty by měli být hrány velmi krátce až staccato. Zcela jistě však bude „legální“ a vlastně i velmi vhodné pokud například při prvním zaznění zahrajeme staccato a při druhém více vázaně. Variace je založena na ozdobných figurách a není zde prostor pro přidání dalších ornamentů. Chceme-li tedy odlišit jednotlivé repetice, máme k dispozici dynamiku, barvy a artikulaci.

V notovém zápisu je také velmi dobré sledovat, jak jsou noty spolu svázány, protože to může být vodítko k určité artikulaci a prstokladu. V následujících příkladech z první fráze první variace vidíme, že v pátém taktu pravděpodobně Sor chtěl využít rozdílný prstoklad než v předchozích případech.

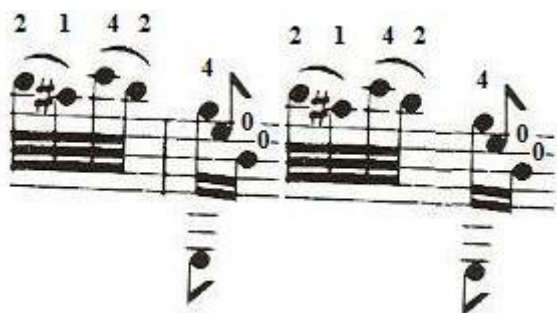
(Příklad 25:var.1- takt 1 s předtaktím)



(Příklad 26:var.1- takt 3 s předtaktím)

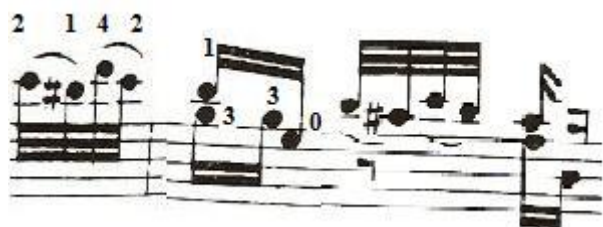


(Příklad 26: var.1- takt 5 s předtaktím)



Zajímavé je také toto místo, které je často hráno tak, že nota gis jde legátem k prázdné struně h. Toto je však myslím mnohem zajímavější řešení a jde o drobnou změnu, která společně s předchozím příkladem oživuje jinak v zásadě stále se opakující způsob artikulace.

(příklad 27: var.1-takt 7 s předtaktím)



Několik podobných případů, které často v novějších vydáních chybí, můžeme nalézt i v dalších variacích. Chtěl jsem však jen ukázat, jak potrobné studium zápisu může mnohé napovědět a není mým cílem ukázat všechny podrobnosti.

Variace číslo 2, která je v kontrastní tónině e moll, což je vyjádřeno hned prvním tónem, tedy malou tercií. Stejně jako v tématu vyjádřil tón gis durovou tonalitu a bylo vhodné na něm setrvat, můžeme v tomto případě posečkat na prvním tónu g, tak abychom nechali posluchači čas se „přeorientovat“ na mollovou tonalitu (samozřejmě jde o setiny sekundy). Přichází tedy „vážná“ árie plná melancholických pocitů, smutku, ale i naděje ke konci první fráze a rázného odhodlání na začátku fráze druhé. Takty 12-15 jsou pak rytmicko-melodickou reminiscencí tématu.

(příklad 28: var.2-takty 12-15)



Variace číslo 3 sice není zrovna v tomto vydání tak označeno, ale jde o *Scherzo*. Tento výraz znamená v „živé“ italštině *žert, šprým* či *legrace*, což přesně charakterizuje to, co by měla variace vyjádřit. Po mollové tedy přichází žertovná. Tuto variaci je dobré si stejně jako předchozí představit jako operní arii. Vrchním notám h v taktech 1, 5, 9, 11 a 13 velmi „sluší“, když jsou hrány staccato. Nejen proto, že to zní „žertovně“, ale také protože název noty h je celosvětovým ekvivalentem pro citoslovce vyjadřující smích, tady „*ha, ha, ha..*“. V komických operách se tohoto citoslovce hojně užívalo. Sor možná vyjádřil toto představu i tím, že tento „smích“ umístil na kvintu tóniky E dur, tedy právě tón h.

Variace číslo 4 je označeno výrazem *piu mosso*, což lze přeložit jako „*více hybně*“ a samotný charakter hudby k tomu již nabádá. Tato variace je stejně jako první „demonstrací“ technických možností kytary. Neřekl bych však, že tu jde v první řadě o rychlost, v jaké je variace zahrána (což je snaha mnoha současných kytaristů). Jde spíše o čistotu, jasnost, dynamické a barevné kontrasty a logiku vystavění frází.

To samé lze minit o závěrečné **variaci číslo 5**, která je znovu označena výrazem *piu mosso*. Opětovné užití znamená, že tato vyriace by měla být provedena jakoby „ještě brilantněji“ než předchozí. Z charakteru hudby a vrcholně efektivní techniky posluchač již cítí, že skladba se chýlí ke konci.

Na variaci pak volně navazuje **coda**, což v italštině znamená prostě „*závěr*“ nebo také „*doběh*“. Coda zůstává v rytmickém uspořádání předchozí variace. V taktech 1-12 zní rozklady mimotonální dominanty, subdominanty, tóniky a dominanty v triolových bězích. Takty 16-17 jsou repetovány v taktech 18-19. Přítomnou stupnici můžeme v prvním případě hrát legato a v druhém staccato, akordy v taktu 17 staccato a v taktu 19 tenuto, jak je ostatně naznačeno v zápisu. Pokud v zápisu chybí dynamická znaménka, můžeme skladatelův záměr sledovat občas i podle faktury.

V tomto případě tedy hustotu hlasů v závěrečných akordech. V příkladě udávám návrh na dynamické řešení, které se trochu vymiká obecnému pojetí.

(Příklad 29:coda-takty 20-22)



Je jistě také možné zakončit skladbu na tónice s „plnou vervou“ ve forte. Faktura závěrečného akordu však nabádá k opaku a vzhledem k plnosti předchozího akordu nejde zřejmě o tiskovou chybu. Je to prostě více „elegantní“, což je další výraz, který charakterizuje klasicistní sloh, jenž byl ve svých začátcích nazýván jako sloh „galantní“. Tuto možnost bych tedy preferoval.

Po vypracování rozboru, díky kterému skladbu již teoreticky dobře známe a našli jsme již všechny možné souvislosti mezi tématem a variacemi, je velmi dobré variace „v souvislostech“ i nacvičovat. Abychom u každé části měli stále v paměti relaci tématu i jeho určitých částí k určitým částem variací, nejdříve si například zahrajeme první dva takty z tématu, a pak hrajeme první 2 takty některé variace. Postupně hrajeme celé fráze až celé téma, a pak celou variaci. Jsme si pak zcela vědomi relace mezi částmi tématu a variací. Zachyceno v notovém příkladu by tedy začátek cvičení první variace mohlo vypadat následovně:

(příklad 30-první takty tématu a první takty první variace)



Nakonec, když skladbu chápeme ve všech možných teoretických souvislostech a ovládli jsme ji již i o po technické stránce, budeme mít, doufejme, mnoho příležitostí skladbu sdílet s posluchači na koncertech. Když už sedíme na pódiu, měli bychom však zapomenout na všechny intelektuální znalosti. Neboli to, co ještě neděláme zcela automaticky se již v dané chvíli stejně nemáme šanci „doučit“. Samy bychom se měli stát nadšeným posluchačem a společně s obecnstvem si užívat hudby a svobody vyjádření, kterou jsme získali díky studiu.

Všem, kteří se rozhodnou studovat Variace na Mozartovo téma op.9 Fernanda Sora, přeji ze srdce mnoho úspěchů při cvičení i na koncertech!

Závěr

Jsem velmi rád, že jsem díky psaní této práce získal možnost podívat se hlouběji do historických okolností, ve kterých vznikala a začala se prosazovat klasická kytara. Jak jsem již poznamenal v úvodu, je v českém jazyce poměrně málo literatury, která by se hlouběji touto dobou a jejími autory zabývala. Doufám tedy, že tato práce může alespoň trochu tuto situaci zlepšit.

Utřídil jsem si také svůj pohled a přístup k interpretaci. Za inspiraci chci poděkovat především profesorovi Andersu Miolinovi, u kterého jsem strávil velmi obohacující rok studia. Za své znalosti však vděčím také profesorovi Milanu Zelenkovi a mnoha dalším učitelům a interpretům, se kterými jsem měl možnost se setkat.

Literatura:

Aguado, Dionisio: *New Guitar Method*, Tecla Edition 1981

Bláha, Vladislav: *Stručné dějiny kytary*, Brno 2009

Bone, Philip J.: *The Guitar and Mandolin*, SCHOTT & Co., London 1914

Janeček, Karel: *Hudební formy*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955

Janeček, Karel: *Tektonika : nauka o stavbě skladeb*, Supraphon, Praha 1968

Jeffery, Brian: *Fernando Sor, Composer and Guitarist*, Tecla Editions 1994

Petrášek, Vladislav: „*Fernando Sor a základy moderní techniky kytarové hry*“, bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy, Praha 2009

Sor, Fernando: *Method for the Spanish Guitar*, Tecla Editions 2003

Jaroslav Smolka a kolektiv: *Dějiny hudby*, Togga agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem, o.p.s., Brno 2001

Summerfield, J.Maurice: *The classical guitar(its evolution and its players since 1800)*, Cambell Graphics Ltd., New Castle 1982

Internetové zdroje:

The Music Library of Sweden: Boije collection: dostupné na:

<<http://www.muslib.se/ebibliotek/boije> >

Jeffery, Brian, Edice Tecla: dostupné na: <<http://www.tecla.com>>

Wikipedia, the free encyclopedia: dostupné na:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page>

Příloha:

Fernando Sor: *Variace na Mozartovo téma*, notový zápis, vydání Paříž 1821