

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

**HUDEBNÍ UMĚNÍ
KYTARA**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

BRAZILSKÁ KYTAROVÁ LITERATURA

Barbora Rothová

Vedoucí práce: MgA. Anna Hronová

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, duben 2023

**THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY**

ART OF MUSIC
GUITAR

MASTER'S THESIS
BRAZILIAN GUITAR LITERATURE

Barbora Rothová

Thesis supervisor: MgA. Anna Hronová
Academic title: MgA.

Prague, April 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Brazilská kytarová literatura

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Barbora Rothová, podpis

Poděkování

Ráda bych poděkovala všem pedagogům, kteří mi během studia klasické kytary předávali své cenné zkušenosti, a především svým rodičům, kteří mi byli podporou po celou dobu mého studia.

Abstrakt

Tato diplomová práce je zaměřena na brazilskou hudbu pro klasickou kytaru a její charakteristické vlastnosti. První kapitola popisuje vývoj brazilské hudby včetně stručného přiblížení historie Brazílie a hlavních kulturních proudů, které se podílely na jejím vzniku. Hudba a tradice těchto kultur tvoří základ brazilské kytarové hudby a každé z nich je zde proto věnována pozornost k lepšímu objasnění těchto souvislostí. Následující kapitola je o brazilských hudebních stylech, se kterými se kytaristé mohou při studiu brazilské hudby setkat. Druhá část práce je věnována pěti osobnostem klasické kytary, jejichž tvorba zahrnuje prvky brazilské hudby. Součástí je analýza jejich kompozičního stylu, umělecký životopis a detailnější popis konkrétních skladeb pro klasickou kytaru.

Abstract

This thesis is focused on Brazilian music for the classical guitar and its distinctive features. The first chapter describes the evolution of Brazilian music, including a brief overview of the history of Brazil and the main cultural currents that contributed to its formation. The music and traditions of these cultures form the basis of Brazilian guitar music, and each of them is therefore given attention here to better clarify these connections. The next chapter is about Brazilian music styles that guitarists may encounter when studying Brazilian music. The second part of the work is dedicated to five personalities of the classical guitar whose work includes elements of Brazilian music. It includes an analysis of their compositional style, an artistic biography and a more detailed description of specific compositions for classical guitar.

Obsah

Úvod	1
1 Kořeny brazilské hudby	2
1.1 Stručná historie Brazílie	2
1.2 Jihoameričtí indiáni	3
1.3 Afričané	5
1.4 Evropané	8
2 Brazilské hudební styly a žánry	11
2.1 Počátky brazilské hudby	11
2.2 Severovýchod Brazílie	12
2.3 Jihovýchod Brazílie	15
2.4 Jih Brazílie	20
2.5 Sever Brazílie	21
3 Heitor Villa-Lobos	22
4 Radamés Gnattali	27
5 Sérgio Assad	30
6 Roland Dyens	33
7 Paulo Bellinati	37
Závěr	40
Seznam použitých zdrojů	41

Seznam příloh

- Příloha 1 – Program absolventského koncertu
- Příloha 2 – Regionální mapa Brazílie s vyobrazením hudebních žánrů

Úvod

Prvotní impuls k vypracování této diplomové práce s názvem *Brazilská kytarová literatura* nastal již při tvorbě bakalářské práce, která byla zaměřena na osobnost a tvůrčí činnost francouzského kytaristy a skladatele Rolanda Dyense. Ten byl, jak známo, brazilskou hudbou velmi ovlivněn a řada jeho skladeb a aranží pro kytaru proto z tradiční brazilské hudby vychází. Při dohledávání potřebných informací o brazilské hudbě a jejím společensko-historickém vývoji jsem však zjistila, že ucelená publikace poskytující komplexní informace o této problematice, v podstatě není k dispozici. Samozřejmě není možné na několika stránkách obsáhnout veškeré informace o brazilské hudbě pro kytaru, a ani to není úkolem této práce. Záměrem je osvětlit základní fakta o této hudbě prostřednictvím následujících kapitol, které jsou zaměřeny na nejdůležitější aspekty brazilské hudby, a poskytnout potřebné informace zejména kytarovým interpretům.

První kapitola je zaměřena na úplné prvopočátky a vývoj brazilské hudby včetně zevrubného nastínění historie Brazílie, již je nezbytně nutno znát pro hlubší pochopení širších souvislostí i následujících kapitol. Jsou zde hlavně uvedeny informace o třech nejvýraznějších kulturách (domorodé, africké a evropské), které se podílely na formování brazilské hudby, jak ji známe dnes. Každá z těchto etnických skupin se vzájemně odlišuje svým přístupem k hudbě, ke společenským tradicím i spiritualitě. Tyto vlivy se nepřímou úměrou otiskly do celkové atmosféry Brazílie i do kytarových skladeb brazilských skladatelů.

Další kapitola pojednává o konkrétních hudebních stylech a rytmech, se kterými se kytaristé mohou nejčastěji setkat. Každý z uvedených stylů je doplněn o jména skladatelů a interpretů, jež jsou s těmito styly spojovány, a případně konkrétními příklady kytarových skladeb, v nichž je daný hudební žánr použit. Rozděleny jsou geograficky podle regionů odkud pochází nebo jsou pro danou oblast nejpříznačnější.

Poslední a nejobsáhlejší část je již věnovaná konkrétním osobnostem klasické kytary, jejichž tvorba zahrnuje prvky brazilské hudby. Každé z nich je věnována samostatná kapitola zabývající se jejich hudební tvorbou, kompozičním stylem a přínosem klasické kytary. Osobností brazilské kytarové literatury bylo a je samozřejmě více než je zde uvedeno, a proto jsem výběr zúžila pouze na autory, kteří jsou součástí programu mého absolventského koncertu (viz. příloha č.1).

1 Kořeny brazilské hudby

Pro studium skladeb tak specifického žánru, jakým je brazilská hudba, je pro interpreta nezbytnou nutností znát, jak se daný styl vyvíjel a kam až sahají jeho kořeny. Obecně je hudba latinské Ameriky syntézou několika kulturních proudů, o jejichž hudebních a sociokulturních tradicích bude na následujících stránkách pojednáno. Brazilská hudba se formovala bok po boku historických událostí celé této země, a proto v této kapitole bude zmínka i o vzniku Brazílie a jejím historicko-politickém vývoji.

1.1 Stručná historie Brazílie

Území dnešní Brazílie bylo osidlováno již kolem roku 16 000 př.n.l. Původními obyvateli byli jihoameričtí indiáni, jež pobývali v okolí rozlehlých řek Páraná a Amazonka. Žili zde po staletí prostým a spokojeným životem s úctou k přírodě odkázáni na rybolov, primitivní zemědělství a sběr plodin. Vše se však změnilo v okamžik, kdy začala éra kolonizace a na pobřeží jihoamerického kontinentu připluli první Evropané.

Brazílie byla oficiálně objevena v roce 1500 portugalským mořeplavcem Pedrem Álvares Cabralem, který na místo původně plánované výpravy do Indie zakotvil v Porto Seguro mezi Salvadorem a Rio de Janeirem. Hlavním cílem prvních kolonizátorů bylo především zakládání nových osad, obchodování s exotickým ovocem a vzácnou dřevinou zvanou Pau-Brasil, po které je tato země pojmenována. Ze dřeva Pau-Brasil¹ se získává načervenalé barvivo, které Evropané po mnoho let hojně používali například k pigmentaci látek. Těžba dřeva se dále rozšiřovala a na vymýcených plochách začaly vznikat plantáže s cukrovou třtinou, která se stala v druhé polovině 16. století dalším nejvíce vyváženým artiklem.

Portugalci se snažili s původními obyvateli zpočátku spolupracovat, ale později je využívali k práci a začali jim vnucovat svoje zvyky a křesťanskou víru. Postupně docházelo i k jejich zotročování a vyhlazování. Část domorodých obyvatel se snažila utéct pryč do vnitrozemí a velké procento obyvatel podlehl neznámým chorobám z Evropy. Úbytek místních obyvatel zapříčinil nedostatek pracovních sil a Portugalci proto začali dovážet otroky z nejrůznějších částí Afriky, kterých bylo nespočetné množství. Brazílie byla tehdy největším dovozcem černošských otroků na světě.

Prvním hlavním městem portugalské kolonie bylo město Salvador. Začátkem 18. století se díky nalezištím vzácných kovů přesunulo hospodářské centrum do oblasti jihovýchodní Brazílie a s ním i hlavní město, kterým se po Salvadoru stalo v roce 1763 Rio de Janeiro.

¹ Odhaduje se, že mezi lety 1530 a 1630 bylo pokáceno asi 2 miliony stromů.

Velké změny se odehrály zejména počátkem 19. století po příchodu královské rodiny hledající v Brazílii útočiště před armádou napoleonských vojsk, kterými byla pronásledována. Začali zde zvelebovat města, zakládali univerzity a investovali do umění. Portugalský král byl donucen se po pádu Napoleona vrátit zpět do své rodné země a vládnutí v Brazílii přenechal svému synovi Pedrovi. Ten však podpořil probíhající hnutí za emancipaci země a vyhlásil v roce 1822 nezávislost Brazílie na Portugalsku. Ještě tentýž rok byl prohlášen a korunován jako brazilský císař Pedro I.

Dalším důležitým datem v dějinách Brazílie je 13. květen 1888, kdy princezna Isabela (dcera Pedra II.) podepsala dekret o zrušení otroctví. Následující rok došlo k pádu monarchie a z Brazílie se stala federativní republika. V té době Brazílie velmi prosperovala, protože se ve velkém množství vyvážel kaučuk a především brazilská káva, která je oblíbená po celém světě.

Výraznou politickou osobností 20. století byl prezident a diktátor Getúlio Vargas, který se dostal do čela Brazílie v roce 1930 díky zorganizovanému vojenskému puči. Nastolil tvrdou vojenskou diktaturu a vedla se proti němu povstání a protesty, jimž silně odolával. Byl sesazen až v roce 1945, ale o pět let později opět vyhrál v demokratických volbách s populistickým programem podporující dělnickou třídu a stal se prezidentem podruhé. Poté, co byl obviněn z politické korupce a nucen odstoupit, spáchal sebevraždu.

Velký rozkvět zaznamenala Brazílie hlavně za vlády prezidenta Juscelina Kubitschka. Jméno dostal od své matky, jejíž předci pocházeli z Čech.² On sám prý údajně několikrát Československo navštívil.³ Zasloužil se hlavně o modernizaci země a výstavbu současného hlavního města Brasília. Důvodem, proč hlavním městem nezůstalo Rio de Janeiro bylo přesunutí obyvatelstva do středu země dál od přelidněného jihovýchodního pobřeží. Výstavby města se ujal legendární brazilský architekt Oscar Niemeyer, jenž je považován za zakladatele moderní brazilské architektury.⁴

1.2 Jihoameričtí indiáni

Původními obyvateli Brazílie jsou indiáni, jejichž potomci žijí v amazonských pralesech dodnes, ale bohužel již ve velmi malém počtu. Jak již bylo řečeno na předchozích stranách, důvodem jejich postupného zániku byl výskyt neznámých chorob v průběhu osidlování, vyhlazování domorodých vesnic a kácení amazonského deštného pralesa, který byl,

² Kubitschek je německý přepis českého jména Kubíček

³ KOUBEK, David: *Hledá se Kubíček* [online]. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/hleda-se-kubicek-7664638/1>

⁴ KLÍMA, Jan: *Dějiny Brazílie*. Praha: Lidové noviny, 1998. Dějiny států. ISBN 80-7106-261-8.

a doposud je indiánům domovem. V současné době je deforestace amazonského pralesa stále velkým tématem a je připisovaná hlavně brazilskému exprezidentovi Jairu Bolsonarovi.

Na území dnešní Brazílie žilo několik desítek indiánských kmenů, které se navzájem lišily svými tradicemi, rozdílnou kulturou, etnikem a také jazykem. Vzhledem k různorodému osídlení obyvatel byly tyto rozdíly navíc umocněny i geografickými a klimatickými podmínkami, kterým museli indiáni svůj každodenní život přizpůsobovat. Mezi nejznámější indiánské kmeny a etnické skupiny patří například: *Guaraní*⁵, *Tupinambá*, *Kayapo*, *Xavanté*, a další. Častěji však můžeme vidět dělení podle jazykových skupin: *Tupi*, *Macro-Jê*, *Aruak*, *Karib*, *Tukâno*, *Pomo*, *Guaykuru*.⁶

Mytologie a náboženství

Náboženství není zcela přesným označením, které bychom mohli v souvislosti s americkými indiány použít, protože se v jejich případě jedná spíše o životní styl oslavující přírodu, moudrost předků a koloběh života se vším, co k němu patří. Jejich filozofie je založená na pochopení zákonů přírody, vesmíru a cyklu života a smrti. V jejich kultuře se můžeme setkat s řadou rituálů prováděných při významných životních událostech, jakými jsou například narození, nemoc, dospívání nebo smrt (tzv. přechodové rituály). Tyto praktiky bývají prováděny za přítomnosti šamana (curandero), který dotyčného celým rituálem provede. Celý proces bývá doprovázen zpěvem, extatickým tancem a rytmickým bubnováním. V indiánské kultuře byla hudba vždy chápána jako ryze spirituální záležitost s léčivými účinky podporující mimořádné stavy vědomí.⁷

Tradiční hudba

Rozmanité osídlení původního obyvatelstva je příčinou i značných rozdílů v hudbě. Nelze proto podat obecnou charakteristiku, která by přesně vystihovala jak hudba jihoamerických indiánů zní. Můžeme však najít společné prvky, jež jsou sobě podobné. V první řadě je jedním z nejčastějších hudebních projevů zpěv a různé jiné hlasové projevy - pokřiky, vydávání určitých zvuků znázorňující například nějaká zvířata (indiány často uctívají) nebo zvuky amazonského pralesa. Zpěvy probíhají buďto ve sborech (mužský x ženský sbor), jednohlase, nebo sponsoriální formou, kdy například po zpěvu hlavního průvodce rituálu (sólisty) následuje sborová odpověď jeho účastníků. Při rituálním zpěvu je melodie často držena na

⁵ Mezi Guaraní patřil i paraguayský kytarista Agustín Barrios Mangoré

⁶ Povos Indígenas no Brasil [online]. https://pib.socioambiental.org/en/Table_of_Indigenous_Peoples

⁷ GROF, Stanislav: *Dobrodružství sebeobjevování*. Praha: Gemma 89, 1992. ISBN 80-85206-15-3.

jednom tónu nebo v krátkých melodicko-rytmických motivech, které se stále opakují. Zpěvy bývají doprovázeny jednoduchým rytmickým bubnováním a jinými perkusivními nástroji.

Hudba tedy v indiánské kultuře zastává důležitou funkci při důležitých životních událostech, rituálních ceremoniích, ale i v každodenním životě. Indiánské písně mají povětšinou lkavý charakter i v případě, že se jedná o hudbu určenou k radostným příležitostem. Nedílnou součástí téměř jakéhokoliv hudebního projevu je i tanec.

Hudební nástroje

Vedle již zmíněného zpěvu, plní melodickou úlohu různé druhy dechových nástrojů. Jedná se o nejrůznější druhy píšťal a fléten - příčné, retné, nosní, různých velikostí a tvarů vyrobené ze dřeva, bambusu, ulit plžů nebo z kosti. Charakteristický zvuk indiánské hudby tvoří například Panova flétna.

Hudebními nástroji podporujícími rytmickou složku písní jsou idiofony a membranofony. Mezi samozvучné patří chřestidla vyrobená z vydlabaných ovocných plodů, kovové zvonce, nebo rolničky, které si tančící indiáni přivazovali na nohy a ruce. Z blanozvучných jsou to jednoblánové bubny různých velikostí rozeznávané rukou nebo paličkou.⁸

1.3 Afričané

Během období kolonizace utrpěla domorodá komunita velké ztráty ve svých řadách. Evropští kolonizátoři se proto kvůli nedostatku pracovních sil rozhodli pro import černošských otroků z Afriky. Jednalo se především o otroky ze západního pobřeží (Kongo, Angola, Benin, Nigérie), ale také z východní části Afriky a vnitrozemí (Súdán, Mosambik). Z hlediska etnicko-lingvistických skupin jsou to Bantuové, Yorubové a Dahomejci.

Africká komunita měla zásadní vliv na další vývoj brazilské kultury. Přestože byli importovaní Afričané zpočátku nuceni pod nátlakem kolonizátorů přejímat evropské zvyky a tradice, dokázali si zachovat své kulturní dědictví a předávat jej dál. Jejich tradiční umění a způsob života tvoří neoddělitelnou součást brazilského národního temperamentu.

Mytologie a náboženství

Až do zrušení otroctví bylo v Brazílii praktikování jiných náboženství než křesťanství zakázáno. Afričané si však s problémem christianizace poradili po svém. Namísto označení svých

⁸ JURKOVÁ, Zuzana. Kapitoly z mimoevropské hudby. 2. uprav. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2001. ISBN 8024403021.

božstev používali navenek jména svatých z křesťanské mytologie a propojovali tato dvě rozdílná náboženství dohromady. Jednalo se tedy povětšinou o synkretická náboženství.⁹

Mezi nejrozšířenější náboženství tohoto typu patří v Brazílii *Candomblé*, jež v sobě kombinuje prvky několika náboženství afrických etnik a z části i evropské náboženské tradice. Candomblé doslova v překladu znamená „tanec s bohy“. Za doprovodu hudby a tance upadají praktikující během těchto rituálů do transu a promlouvají se svými *orixas*. Takto se v candomblé nazývá duch pomáhající každému člověku naplnit svůj osud a je dotyčnému průvodcem-ochranitelem na cestě životem. Jsou to spojenci mezi duchovním světem a pozemským životem. Vzhledem k tomu, že byli vyznavači tohoto náboženství v minulosti pronásledováni, není ani dnes možné určit kolik stoupenců candomblé má. I v současné době se totiž většina lidí praktikující candomblé oficiálně označuje za katolíky.¹⁰

Další africká rituální náboženství podobná candomblé jsou například *umbanda* a *macumba*.

Tradiční hudba

Nejcharakterističtějším elementem africké hudby je rytmus. Na rozdíl od evropského pojetí rytmu, ukotveného většinou v jednotném rytmickém systému, se zde setkáváme se složitějšími rytmickými kombinacemi. Nejde ani tak o složitost jednotlivých rytmicko-melodických pásem, ale spíše o jejich vrstvení, jež je pro africkou hudbu příznačné. Jedním ze způsobu jak Afričané pracují s rytmem je tedy polymetrie (současný průběh několika rytmických meter za pomoci akcentace), dále využívají polyrytmiky (současný průběh několika odlišných rytmů) a typický je také rytmický jev zvaný cross-rhythm/beat (křížení přízvuků v jednotlivých rytmických pásmech).

Další velmi důležitou roli hraje v africké hudbě vokální hudba. Zpívají písně v jednohlase, vícehlase, ve sborech a obzvláště při rituálech využívají responsoriálních forem zpěvu, podobně jako indiáni. Polyfonie většinou probíhá podobnou formou jako rytmus. Dochází tedy k vrstvení několika jednoduchých rytmicko-melodických patternů nad sebou. V melodiích se

⁹ Slučování prvků z různých náboženství do jednoho náboženského systému

¹⁰ CROOK, Larry: *Music of Northeast Brazil*; New York: Routledge. 2009, ISBN 978-0-415-96066-3.

používají například pentatonické řady, diatonické postupy a kratší motivy snadné na transpozici. Melodii a rytmus ovlivňuje také konkrétní jazyk, ve kterém je píseň prováděna.¹¹¹² Pro Afričany je hudba součástí každodenního běžného života a svůj důležitý úkol plní především v průběhu významných společenských událostí. Jejich hudba tak nachází uplatnění takřka při všech příležitostech.

Hudební nástroje

Jelikož je rytmus nejvíce příznačným prvkem pro africkou hudbu, mají mezi hudebními nástroji nejširší zastoupení nástroje perkusivní. Těch existuje celá řada různých velikostí a tvarů. Doprovod bubnů bývá důležitou součástí většiny rituálů. Každý z nich má svůj posvátný význam a před obřadem bývají dokonce křtěny svěcenou vodou a pomazány palmovým olejem, medem a krví z obětního zvířete. Nástroje se bez odsvěcení a nového vysvěcení nesmí půjčovat ani prodávat.¹³ V Brazílii se stejně jako v Africe buben používal nejen k hudebnímu vyjádření, ale také k přenosu zpráv–tzv. bubnová řeč. Šlo spíše o napodobování a obkreslování rytmicko–melodické struktury slov než o nějaký nový jazyk.¹⁴

Mezi nejznámější afro-brazílské perkusivní nástroje patří například *atabaque*, což je buben používaný při *candomblé*. Existují tři jeho typy: *rum* (velký), *rumpi* (střední), *lé* (malý). Velmi rozšířený nástroj v Brazílii je také *pandeiro*. Tento nástroj proslavili hlavně perkusionisté Paulinho da Costa a Marcos Suzano. Z blanozvučných nástrojů sem patří ještě *tarol*, *cuíca*, *repinique*, *surdo*, *tamborim* nebo *zabumba*. Ze samozvučných nástrojů afrického původu jsou to všechny možné druhy chřestidel, xylofony, *marimby*, škrabky, klapačky, zvony (*agogô*) a *sanzy* (lamelofony).¹⁵

Nejjednodušší strunný nástroj afrického původu je hudební luk, ze kterého se později vyvinul nejznámější afro-brazílský hudební nástroj *berimbau*. Tento nástroj se skládá z ohnuté dřevěné tyčky, na které je napnutá jedna kovová struna, a resonátoru vyrobeného

¹¹ MERRIAM, Alan P.: *Characteristics of African Music*. Journal of the International Folk Music Council 11 (1959): s.13–19. <https://doi.org/10.2307/834848>

¹² JURKOVÁ, Zuzana. *Kapitoly z mimoevropské hudby*. 2., upr. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001. ISBN 80-244-0302-1 str. 64

¹³ VASSBERG, D. E.: *African Influences on the Music of Brazil*. Luso-Brazilian Review, 13, s.35–54. (1976) <http://www.jstor.org/stable/3512714>

¹⁴ HERSKOVITS, M. J.: *Drums and Drummers in Afro-Brazilian Cult Life*. The Musical Quarterly, 30(4), s.477–492. (1944) <http://www.jstor.org/stable/739409>

¹⁵ CROOK, Larry: *Music of Northeast Brazil*, New York: Routledge. 2009, ISBN 978-0-415-96066-3.

z vydlabaného ovocného plodu. Struna se rozechvívá pomocí dřevěné tyčky a výška tónu se mění pomocí kamínku, jež slouží jako pražec. Hra na berimbau tvoří rytmický doprovod k brazilskému bojovému umění capoeira. V tomto bojovém umění jde svým způsobem o tanec s akrobatickými prvky, kde se fiktivní boj spíše napodobuje. V minulosti byla capoeira africkým otrokům zakázána a jakýkoliv její projev byl tvrdě trestán. Od roku 1972 je však oficiálním národním bojovým sportem oblíbeným po celém světě. Znáмым hráčem na berimbau byl třeba Naná Vasconcelos, který společně s Donem Cherrym a Collinem Walcottem hrál ve slavné free-jazzové kapele Codona. Spolupracoval ale i s jinými brazilskými umělci - Egberto Gismonti, Hamilton de Holanda a další.

Mezi další africké strunné nástroje patří různé druhy citer a harf, z nichž nejpopulárnější je například *kora* původem ze západní Afriky. Tělo tohoto nástroje je vyrobené z rozpůlené tykve potažené kravskou kůží, kterým prochází dlouhý krk s jednadvaceti strunami. Při hře se používá pouze palec a ukazováček obou rukou.¹⁶

1.4 Evropané

Příchod evropských kolonizátorů měl na vývoj brazilské identity zásadní vliv. Přinesli s sebou nejen své bohaté kulturní dědictví, ale také značné změny, jež způsobily kulturní a rasovou pestrost, kterou můžeme sledovat v Brazílii doposud. Prvním kulturním střetem bylo setkání s původními obyvateli a snaha převrátit jejich dosavadní domorodé zvyky na evropský způsob života. Druhým stěžejním milníkem bylo dovážení otroků z Afriky.

Vzájemné ovlivňování se těchto tří kultur bylo ale zpočátku omezeno z důvodu segregace jednotlivých etnik a vrstev obyvatelstva. Dokonce existovaly i bariéry mezi bělošskou komunitou bohatých lidí proti chudé vrstvě podřízených. Významný vliv na sloučení všech těchto kultur mělo zrušení otroctví a následný příznivý vývoj politické situace.

Mytologie a náboženství

Za oficiální náboženství v době kolonizace bylo díky Evropanům považováno náboženství římskokatolické. Indiáni a Afričani byli nuceni převrátit svou víru na křesťanství. Naštěstí však původní náboženství nikdy zcela nezanikla. Náboženský synkretismus mezi Indiány a komunitami pocházející z Afriky odrážel jejich přizpůsobení se tehdejší situaci a jejich náboženství díky síle a odolnosti jejich kultury přežila.

¹⁶ JURKOVÁ, Zuzana. *Kapitoly z mimoevropské hudby*. 2., upr. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001.

Tradiční hudba

Během koloniálního období se většina hudební tvorby vztahovala přímo k bohoslužbám. Španělé a Portugalci hojně stavěli kostely a mohutné katedrály v hlavních městských centrech, kde prováděli a vyučovali svoji hudbu. Jezuité zakládali misie po celé Brazílii a velmi se zajímali o domorodé národy. Snažili se co nejvíce porozumět jazyku a kultuře indiánské komunity a vyučovali katolické chorály v latině a tytéž chorály překládaly do jazyka Tupi. Jezuité byli proti otroctví domorodých obyvatel a tvrdě pracovali na jejich obrácení ke křesťanství a vzdělávali je v evropské kultuře.¹⁷

Inspiraci evropskou hudbou můžeme v brazilské hudbě sledovat hlavně v melodických linkách, symetrickém frázování a dur/mollové tonalitě. Velké množství brazilských stylů a tanců čerpá z evropské tradice (waltz, polka, schottische, mazurka). Některé jsou třeba jen fúzí více stylů jako je tomu třeba u maxixe. Ryze portugalské kořeny má například modinha, jejíž melodie bývá doprovázena hrou na kytaru nebo cavaquinho.¹⁸

Hudební nástroje

Právě strunné nástroje kytarového typu mají svůj původ na evropském kontinentě. Během koloniálního období je s sebou Portugalci přivezli do Brazílie a staly se populární po celé zemi.

Obecně nejznámější typ kytary je *violão*, což je klasická šestistrunná kytara používaná v široké škále lidových, populárních a klasických stylů. Existují i sedmistrunné kytary tohoto typu obvykle užívané při hře choró. Zářným příkladem světově proslulého hráče na sedmistrunnou kytaru je Yamandu Costa.

Dalším typem kytary je *viola*, která má pět zdvojených kovových strun a je o trochu menší než klasická kytara. Je příbuzná ke španělské vihuele a existuje v různých provedeních. Rozdíly jsou většinou ve velikosti, v počtu a materiálu strun a v ladění. Mezi nejznámější typy patří *viola paulista*, *cuiabana*, *angrense*, *goiana* a *nordestina*. Rozmanitost ladění je značná. Jen v São Paulu je známo asi 25 ladění, která se používají podle konkrétní funkce nástroje. Hráči na violu dávají každému ladění speciální název. Pro doprovod písní se za nejvhodnější ladění považuje A–D–G–B–E, známé jako *quatro pontos*. V São Paulu a jižní Brazílii se používá

¹⁷ CROSSLEY-HOLLAND, Peter: *Latin American Music* [online]. <https://www.britannica.com/art/accent-rhythm>

¹⁸ SLONIMSKY, Nicolas: *Music of Latin America*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1949.

ladění D–G–B–D–G zvané *cebolão*, E–B–E–G#–B *cebolinha simples*, D–G–B–E–A *cana-verde* nebo *cururu*, D–G–C–F–A# *oitavado* nebo *pontiado-do-Paraná*.¹⁹

Nejmenším typem kytary je *cavaquinho*, jehož předchůdcem je starší portugalský nástroj zvaný *machete*. Má čtyři kovové struny laděné d'–g'–b'–d'' a trochu připomíná ukulele. V brazilské hudbě slouží *cavaquinho* hlavně k rytmicko-harmonickým doprovodům melodické linky.

Osmistrunná brazilská mandolína *bandolim* je dalším oblíbeným nástrojem v Brazílii. Používá se jako sólový melodický nástroj v choro a ve frevo de bloco (styl karnevalové hudby z Recife, Pernambuco). Nástroj se poprvé stal populárním na počátku dvacátého století. Mezi nejlepší brazilské hráče na *bandolim* patří Jacob do Bandolim, Joel Nascimento a Hamilton de Holanda.

Ze smyčcových nástrojů portugalského původu je v Brazílii rozšířený typ houslí zvaný *rabeca*. Používá se jako sólový nástroj v menších ansámblech a také často v taneční hudbě forró.²⁰

¹⁹BÉHAGUE, Gerard. Brazil. Grove Music Online [online]. 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.amu.cz/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003894?rskey=jCOW5C&result=1>

²⁰ CROOK, Larry: *Music of Northeast Brazil*, New York: Routledge. 2009, ISBN 978-0-415-96066-3., s.34-35

2 Brazilské hudební styly a žánry

Málokterá země poskytuje takovou pestrou paletu hudebních žánrů jako Brazílie. Pro hudebníky zaobírající se brazilskou hudbou, nebo skladbami touto hudbou inspirované, je důležité znát charakteristické prvky daných stylů pro jejich autentičtější a věrohodnější interpretaci. V brazilské hudbě se jedná především o melodicko-rytmické zákonitosti a celkové vyznění žánru, které je společně s psanými informacemi vhodné doplňovat o poslech tradiční brazilské hudby v podání nejlepších interpretů. Vzhledem k nesčetnému množství stylů jsem vybrala pouze ty, se kterými se můžeme setkat nejčastěji. Bylo by těžké v tomto případě udělat dělení podle historicko-časové posloupnosti, a proto jsem volila rozdělení podle regionů, kde se určitý styl nejvíce vyskytuje, a nebo odtamtud pochází (regionální mapa Brazílie s vyobrazením hudebních žánrů viz. příloha č.2).

2.1 Počátky brazilské hudby

Brazilská hudba se začala formovat během koloniálního období, kdy setkáním různých kultur vznikaly nové hudební styly. Koncem osmnáctého století byly některé z těchto hybridních stylů považovány za dostatečně stabilní, aby mohly být identifikovány a pojmenovány.

Modinha

Mezi první autentické brazilské hudební formy patří modinha. Je to druh sentimentální milostné písně, která má své kořeny v Portugalsku. Její název je zdrobnělinou slova *moda*, což je obecný termín aplikovaný na jakoukoliv píseň nebo melodii. Tento typ umělecké písně se v Portugalsku vyvíjel dvěma směry, čímž vznikly dva druhy modinhy. Jedna byla podobná spíše italským operním áriím, zatímco druhá si zachovala svůj původní jednoduchý a sentimentální charakter. Oba typy vtrhly na brazilskou scénu během Prvního císařství (1822-1831) jako salonní hudba spojovaná s vyšší společenskou vrstvou. Vezmeme-li v potaz ostatní evropské tance přijaté v Brazílii (valčík, polka, scottische), modinha se zdá být jedinou skutečnou brazilskou populární formou, která nemá lidový původ. Došlo tedy k opačné přeměně - z umělecké formy na populární.²¹ Brazilská modinha získávala stále silnější národní charakter a postupně procházela drobnými obměnami. Místo obvyklého 2/4 nebo 4/4 taktu se někdy používal třídobý takt a melodie v brazilském pojetí byly oproti portugalskému více zdobené.²²

²¹ SLONIMSKY, Nicolas: *Music of Latin America*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1949., s. 110

²² BÉHAGUE, Gerard: *Inter-American Musical Research*. College Music Symposium, vol. 7, 1967, s. 103–110. <http://www.jstor.org/stable/40373200>.

Významným tvůrcem a propagátorem brazilské modinhy byl Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), což byl básník, skladatel a kytarista původem z Brazílie, který se později přestěhoval do Lisabonu, kde významně přispíval do místní městské hudební kultury. Protože kytara (viola) byla v Lisabonu považována za nepříliš populární nástroj, mnoho Barbosových skladeb bylo přepsáno pro klavírní nebo cembalový doprovod. Gerard Behague však uvádí, že u několika rukopisů je opraven název na: „s doprovodem kytary“. To naznačuje, že viola byla ústřední součástí kompozičního úsilí Barbosy a pravděpodobně mnoha dalších skladatelů modinhy té doby.²³ Pro klasické kytaristy je nejznámějším autorem tohoto typu skladeb jednoznačně Heitor Villa-Lobos.

Lundu

Vedle modinhy bylo za jeden z prvních oficiálních stylů hudby Brazílie považováno lundu. Tento afro-brazilský styl pochází od bantuských černošských otroků z Angoly. Na počátku 18. století se lundu hrálo a tančilo výhradně v černošských komunitách v Salvadoru, Rio de Janeiru a v menších okolních městech. Obecně byl tento styl zpočátku vnímán jako lascivní a výhradně černošský. Později byl však přijat i vyšší společenskou třídou a stal se natolik oblíbeným, že je dodnes jedním z nejpopulárnějších brazilských národních tanců. Obvykle je tento párový, rituální tanec doprovázen zvuky bubnů, kytary a někdy kalimby. Trochu je tento hudebně-taneční styl podobný španělskému fandangu nebo argentinské zambě.

V 19. století se lundu vyvinulo v první skutečně brazilský žánr populární hudby. Tento žánr přinesl několik zásadních změn, které definovaly brazilskou hudbu do budoucna. Nejdůležitější, a pro afro-brazilskou hudbu nejpriznačnější, bylo užití synkop. Tedy přizpůsobení afrických rytmů evropským rytmickým normám a dále také kombinace evropské, dur/mollové tonality s melodikou africké hudby.²⁴

Lundu a modinha položily základ několika dalším hudebním stylům, jakým je například *chula* nebo portugalské *fado*.

2.2 Severovýchod Brazílie

Tento region tvořený z devíti států patří k nejchudším částem Brazílie. Mezi jeho nejproslulejší kulturní centra patří státy Bahia a Pernambuco. Tyto oblasti jsou nejvíce ovlivněné africkou kulturou a částečně i kulturou evropskou a domorodou. Dodnes žije v těchto místech největší

²³ SWANSON, Brent Lee: *Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso*, University of Florida 2004, [online], http://etd.fcla.edu/UF/UFE0007016/swanson_b.pdf . s. 19-20

²⁴ Gateway To Brazil: *The History Of Brazilian Music* [online]. <https://gatewaytoBrazil.com/the-history-of-brazilian-music/>

procento černošské populace v Brazílii. To se samozřejmě odráží i v hudebním dědictví tohoto regionu a celé Brazílie.

Baião

Baião je nejpopulárnější styl severovýchodní Brazílie. Ve 40. letech 20. století se díky rádiu dostalo do širšího povědomí Brazilců a vrcholu své popularity dosáhlo hlavně v 50. letech zásluhou brazilského akordeonisty a zpěváka Luize Gonzagy (1912-1989). Písněmi jako *Asa Branca* nebo stejnojmenným *Baião* se stal slavným po celé Brazílii, ale především ve svém rodném kraji, protože témata jeho písní se dotýkala problémů právě severovýchodu Brazílie (chudoba a sucho). Vysloužil si dokonce přezdívku „král baião“.

Hlavními hudebními nástroji stylu baião jsou akordeon, zabumba a triagl nebo shaker (caxixi). Písně jsou převážně v mixolydických tóninách podloženy charakteristickým, synkopickým rytmem v 4/4 nebo 2/4 taktu, který hraje zabumba. Na tento buben se hraje pomocí dvou různých paliček z obou stran bubnu, čímž dochází ke střídání hlubokého a vysokého zvuku. Tento rytmický pattern (clave 3-3-2) je doplněn o zvuk triaglu hrajícího šestnáctinové hodnoty (příklad č.1).

Příklad č.1²⁵ : Baião



Z rytmu baião vychází i další styly jako třeba forró, côco, nebo embolada. V repertoáru klasické kytary je tento žánr zastoupen velmi často. Známa skladba je například *Baiao Cansado* Marca Pereiry nebo *Baião* od Carlose Aguirre.²⁶

Côco

Jedním z nejstarších stylů severovýchodu je côco. Jedná se o tanec a hudební žánr silně ovlivněný africkými rytmy, který lze spatřit na místních pouličních večírcích a karnevalech. Tanečníci a hudebníci shromáždění v kruhu doprovázejí zpěváky, jež mezi sebou vedou

²⁵ FARIA, Nelson, Cliff CORMAN: *Inside the Brazilian Rhythm Section*, Sher Music (2005), ISBN-10 : 188321713X, s. 68

²⁶ CROOK, Larry: *Music of Northeast Brazil*, New York: Routledge. 2009, ISBN 978-0-415-96066-3., s.163-170

vokální duel formou responsoriálního zpěvu. Název „Coco“ (portugalsky „kokos“) je brazilský slangový výraz pro hlavu, což odkazuje na skutečnost, že texty písní jsou často improvizované. Mezi doprovodné nástroje podtrhující rytmus patří ganzá, surdo, pandeiro a triângl.²⁷

Forró

Tento styl patří i v současné době k velmi populárním po celém světě, a to zejména v taneční podobě. Termínem forró se označuje jak hudební styl, tak tanec i samotná taneční událost. Existuje několik etymologických teorií o původu tohoto výrazu. Jedna z nich uvádí, že název pochází z anglického spojení „for all“ (pro všechny) a druhý nejrozšířenější názor odkazuje na odvozeninu z portugalského slova „forrobodó“, což v překladu znamená slavit. Hudebně se tento styl velmi podobá baião, akorát je o trochu více rychlejší a energičtější a mívá širší nástrojové zastoupení.²⁸ Hlavním představitelem forró byl brazilský skladatel, akordeonista a zpěvák Dominguinhos (1941-2013) celým jménem José Domingos de Morai. Na současné hudební scéně můžeme tento styl slyšet u newyorské kapely Forró in the dark, která kombinuje forró s prvky jazz-rockové hudby, folku a country. Jejími hostující členy byl třeba David Byrne (kytarista kapely Talking Heads) nebo Bebel Gilberto (dcera Joãoa Gilberta).

Frevo

Frevo je taneční karnevalová hudba, která se poprvé objevila na přelomu 19. a 20. století ve městě Recife (Pernambuco). Místního karnevalového průvodu se každoročně účastní několik hudebních uskupení, většinou z řad vojenských pochodových kapel, které ve snaze přitáhnout co největší pozornost hrají svoji hudbu co nejrychleji a nejhlasitěji. To je ostatně charakteristické pro styl frevo. Je to fúze několika hudebně-tanečních žánrů jako je polka, maxixe nebo tango, v níž mají výsadní postavení dechové nástroje. Frevo se dělí na několik podstylů, jež se od sebe odlišují většinou nástrojovým obsazením a zařazením vokální složky (Frevo de Rua, Frevo de Bloco, Frevo Canção).²⁹ Tento styl se často objevuje například ve skladbách světoznámého kytaristy, klavíristy a skladatele Egberta Gismontiho, jehož stejnojmennou skladbu Frevo můžeme slyšet i na desce Alma Brasileira kytarového dua Assad Brothers v jejich vlastní úpravě.

Maracatu

Počátky hudebního stylu maracatu najdeme v koloniálním období jako součást slavnostní inaugurace nově zvoleného konžského krále (Reis do Congo). Králem Konga býval vždy

²⁷ Côco [online]. <https://rateyourmusic.com/genre/coco/>

²⁸ VELASCO, Renato: *La Guitare Brésilienne*, Editions Henry Lemoine, ISBN 9790230982696

²⁹ CROOK, Larry: *Music of Northeast Brazil*, New York: Routledge. 2009, ISBN 978-0-415-96066-3., s.107-120

zvolen černošský otrok, který zastupoval černošskou otrockou komunitu a sloužil jako prostředník mezi vládou (portugalskou, po nezávislosti brazilskou) a otroky. V Brazílii má tato slavnost tradici dodnes i po zrušení otroctví. Maracatu je hudba pouze pro perkuse a zpěv (responsoriální).³⁰ V kytarové literatuře najdeme skladbu s názvem maracatu jako jednu z částí z *Ten Brazilian Folk Tunes* brazilského kytaristy, skladatele a pedagoga Isaiase Savia.³¹ Jde spíše o jednodušší instruktivní skladby, na kterých si začínající kytaristé mohou skvěle procvičit složitější synkopické rytmy. Dále je také populární kytarová aranž pro sólo (i kytarový kvartet) skladby maracatu od již zmiňovaného Egberta Gismontiho, který byl a je obecně hudbou severovýchodní Brazílie velmi ovlivněn.

Mezi další afro-brazilské styly pocházející z tohoto kouta Brazílie patří *Afoxé*, což je styl proslavený hlavně karnevalovou skupinou zvanou *Filhos De Gandhi*.³² Tento styl je stejně jako hudba Capoeira ovlivněn africkými náboženskými rituály. Dalšími styly a rytmy tohoto regionu jsou například *Xote*, *Olodun*, *Xaxado*, *Samba de Roda* nebo *Axé*.

2.3 Jihovýchod Brazílie

Pobřeží jihovýchodní Brazílie tvořené státy Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro a Espírito Santo je nejbohatším regionem Brazílie nejen po stránce ekonomicko-hospodářské, ale i kulturní a společenské. Obzvláště města jako Rio de Janeiro nebo Niterói s architektonickými skvosty Oscara Nimeyera, tvořila vhodné podhoubí pro vznik nových uměleckých nápadů, které se staly symboly Brazílie. Jedním z nich je bezesporu každoroční karneval v Riu s průvodem extravagantně oblečených tanečnic a tanečníků pohybujících se v rytmu samby. Tato událost má svou tradici dokonce již od roku 1723 s výjimkou období druhé světové války. V těchto místech však mají, kromě samby, původ i jiné hudební styly, díky nimž se brazilská hudba stala celosvětově populární.

Maxixe

Maxixe je označení pro tanec a hudební žánr, který se poprvé objevil v Rio de Janeiru koncem 19. století, tedy přibližně ve stejné době, kdy se začínalo v sousední Uruguayi a Argentině formovat tango. Kombinuje v sobě prvky evropské polky, kubánské habanery, afro-brazilského tance lundu a právě tanga, se kterým je maxixe často srovnáváno. Amatérští hudebníci kombinovali všechny tyto styly dohromady, což inspirovalo profesionální klasické skladatele

³⁰ Tamtéž s. 90-95

³¹ Isaias Savio byl učitelem mnoha výborných kytaristů jako byl Carlos Barbarosa-Lima, Luiz Bonfá nebo Toquinho

³² Vytvoření této afoxé skupiny bylo inspirováno zásadami nenásilí a míru indického duchovního vůdce Mahátmy Gándhiho ve snaze zasazovat se o tyto hodnoty v otázce diskriminace afro-brazilských národů ve městě Salvador.

k novátorské tvorbě. Zářným příkladem je tvorba brazilského skladatele a klavíristy Ernesta Nazaretha, který pro své skladby tohoto typu upřednostňoval označení *tango brasileiro* namísto maxixe, protože v té době se mezi společenskou elitou těšilo největší popularitě tango. Maxixe je ale oproti tangu o něco svižnější a rytmičtější. V kytarovém světě proslulo maxixe především stejnojmennou skladbou Agustina Barriose.³³

Choro

Ve stejném období se v Riu rodil i první oficiální žánr brazilské populární hudby – *choro*. V portugalské slovo *choro* doslovně znamená pláč, ale navzdory svému názvu jde o hudbu spíše veselého charakteru vyznačující se instrumentální virtuozitou založenou na improvizaci. Choro byla v prvopočátku instrumentální hudba hraná mezi obyčejnými lidmi na neformálních večírcích, na ulici a v barech. Podobně jako většina žánrů tohoto období je choro výsledkem vlivu hudebních stylů a rytmů pocházejících z evropského a afrického kontinentu.

První zmínka o choro pochází ze 70. let 19. století, kdy flétnista Joaquim Antônio da Silva Callado, považovaný za průkopníka tohoto žánru, vytvořil soubor nazvaný Choro Carioca.³⁴ Soubory tohoto typu jsou tradičně tvořeny jedním nebo více sólovými nástroji (flétna, mandolína, trombon, klarinet nebo saxofon) a doprovodnými nástroji (cavaquinho, kytara a pandeiro).³⁵ Cavaquinho hraje synkopický rytmus a harmonii, společně s jednou nebo více 6-strunných kytar, pandeiro udržuje tempo a rytmus a sedmistrunná kytara hraje basové linky zvané *baixarias*. Tyto improvizované, kontrapunktické melodie tvoří protihlas k linkám, které hrají melodické nástroje, a doplňují ji. Na přelomu 19. a 20. století se používaly u kytar kovové struny, protože v té době nebyly zesilovače a kovové struny byly jediným řešením jak dosáhnout plnějšího zvuku.³⁶

Choro do své tvorby implementovali i velcí skladatelé klasické hudby jako byl Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Madeiros, Darius Milhaud a samozřejmě Heitor Villa-Lobos, kterému bude věnovaná samostatná kapitola.

³³ SWANSON, Brent Lee: *Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso*, University of Florida 2004, http://etd.fcla.edu/UF/UFE0007016/swanson_b.pdf

³⁴ Cariocas je termín (demonymum) používaný pro rodilé obyvatele Rio de Janeiro

³⁵ Choro Music [online]. <https://www.choromusic.com/o-que-e-o-choro/o-que-e.html#.Y999BHbMK3A>

³⁶ SWANSON, Brent Lee: *Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso*, University of Florida 2004, http://etd.fcla.edu/UF/UFE0007016/swanson_b.pdf s. 35

Z formálního hlediska má choro zpravidla tři kontrastní, šestnáctitaktové části ve 2/4 taktu hrané ve formě ronda (AABBACCA). Když v roce 1928 uvedl Alfredo da Rocha Viana Filho (Pixinguinha) své slavné dvoudílné choro *Carinhoso* byl velmi kritizován, protože v té době platilo striktní pravidlo, že choro musí mít tři části.^{37 38}

Kytara zastupuje v tomto žánru důležitou roli, a proto značný podíl na vývoj chora měli také kytaristé. Mezi největší inovátory patřil Arthur de Souza Nascimento přezdívaný Tute a jeho následovník Horondino José Da Silva (Dino 7 Cordas). Tito dva vynikli především hrou na sedmistrunnou kytaru a povýšili roli doprovodné kytary na rovnocenného partnera k hlavní melodii. Ze sólových kytaristů to byl jednoznačně João Teixeira Guimarães, lépe známý jako João Pernambuco, který byl považován za nejlepšího kytaristu Brazílie. Stal se součástí kapely Oito Batutas, pod vedením Pixinguinhy, která patřila v té době k těm nejvlivnějším ze všech. Během své kariéry vynikl nejen jako interpret, ale i jako skladatel a pedagog. Jeho unikátní styl hry, zahrnující nejen tradiční klasickou techniku, inspiroval několik dalších slavných kytaristů, kteří se zapsali do historie klasické kytary a pokračovali v jeho odkazu. Patřil mezi ně Agustin Barrios, Dilermando Reis a nebo Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), jehož tvorba a styl hry, ovlivněný americkou jazzovou hudební scénou, měly zásadní vliv na vznik bossa novy.³⁹

Samba

Samba jako tanec a hudba je bezesporu nejvýraznějším kulturním projevem brazilské národní identity. Populární se stala hlavně díky karnevalu v Riu, jehož je neodmyslitelnou součástí. Její kořeny pochází z již zmíněného stylu samba de roda, tedy opět z africké hudby. Samba de roda má svůj původ v severovýchodním státě Bahia, odkud se postupně rozšířila po celém východním pobřeží až do Rio de Janeira, jež je oficiálně považováno za místo vzniku tradiční samby. Tady se totiž africká samba de roda smísila s evropskou hudbou v místních favelách⁴⁰ a vyvinula se do modernějšího zvuku charakteristického pro sambu jak ji známe dnes.

³⁷ Choro Music [online]. <https://www.choromusic.com/o-que-e-o-choro/o-que-e.html#.Y999BHbMK3A>

³⁸ Dalším neméně známým příkladem dvoudílného chora je skladba Brasileirinho od Waldira Azeveda, po které je pojmenován i stejnojmenný film finského režiséra Mika Kaurismäkiho z roku 2005. Tento dokumentární film představuje divákům historii a tradici chora prostřednictvím předních hudebních osobností tohoto žánru (Yamandu Costa, Paulinho da Viola nebo Zezé Gonzaga).

³⁹ SWANSON, Brent Lee: Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso, University of Florida 2004, http://etd.fcla.edu/UF/UFE0007016/swanson_b.pdf str. 24-51

⁴⁰ Chudinské čtvrti Rio de Janeira potýkající se s vysokou kriminalitou

Pro svůj africký původ ji nejprve společenská elita neuznávala, ale po revoluci v roce 1930, která přivedla Getúlia Vargase k moci, se stala součástí politického programu nového režimu. Samba měla za Vargasovy vlády výraznou váhu při budování obrazu Brazílie a politický režim využíval její rasové pospolitosti k posílení pozitivní národní image ve světě. Texty písní byly často cenzurované, aby odpovídaly oficiální verzi jednotného národa a oslavovaly brazilskou národní identitu.⁴¹ Přesto přese všechno byla samba připsána v roce 2005 na seznam nehmotného kulturního dědictví UNESCO díky snaze propojovat odlišné kultury a respektovat kulturní rozmanitost.

Pro sambu je typický synkopický rytmus obvykle v 2/4 taktu (někdy 2/2 nebo 4/4) s jednoduchou melodií a harmonií hranou v rychlém tempu. Rytmus je založený na křížení rytmických linek – těžké doby proti synkopickým polyrytmům.

Tradiční instrumentace samba bandů je složena zčásti strunnými nástroji (kytara, cavaquinho), dechovými nástroji (trubky, pozouny), zpěvem a především perkusivními nástroji jako surdo (hraje těžké doby s důrazem na druhou dobu v taktu), tamborim, ganzá, shaker nebo agogô (příklad č.2).

Příklad č.2⁴² : Rytmická sekce samby – Bateria



Existuje několik druhů samby jako *samba-canção*, která je pomalejší a melodičtější, dále *samba-enredo*, *ballroom samba*, *samba-maxixe*, *pagode* nebo *partido alto samba*. Partido alto je také zároveň označení pro rytmus, který sambou neustále prostupuje (příklad č.3).

⁴¹ GILMAN, Bruce: *The Politics of Samba*. Georgetown Journal of International Affairs, vol. 2, no. 2, 2001, s. 67–72. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43134029>.

⁴² FARIA, Nelson, Cliff CORMAN: *Inside the Brazilian Rhythm Section*, Sher Music (2005), ISBN-10 : 188321713X, s. 26

The first system of musical notation for 'The Rose Tree' is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by a half note A4-B4, and then a quarter note C5. The bass clef part consists of a single half note D4. The system concludes with a double bar line.

Bossa nova

Nejdůležitějšími tvářemi bossa novy byli jednoznačně kytarista a zpěvák João Gilberto a Antonio Carlos Jobim (Tom Jobim). Gilbertova deska *Chega de saudade* s písněmi Antonia Carlose Jobima otextované básněmi Viniciuse de Moraes z roku 1959 je považována za oficiální počátek bossa novy. Jeho úsporný styl hraní na kytaru s nylonovými strunami společně s tichým a klidným zpěvem tvoří charakteristický zvuk tohoto žánru. Na popularizaci bossa novy ve světě má také velkou zásluhu film *Black Orfeus* Marcela Camuse z roku 1959. Je to svým způsobem brazilská verze staré antické legendy o lásce Orfea a Eurydiky, kde hlavní postava Orfeo namísto lry okouzluje svou hrou na kytaru. Ústředními melodiemi tohoto filmu jsou skladby *Manhã de Carnaval* od Luíze Bonfá a *Felicidade* Antonia Carlose Jobima. Obě tyto skladby jsou součástí repertoáru pro klasickou kytaru v několika úpravách, ale verze *Felicidade* od Rolanda Dyense ve světě klasické kytary vynikla asi nejvíce.

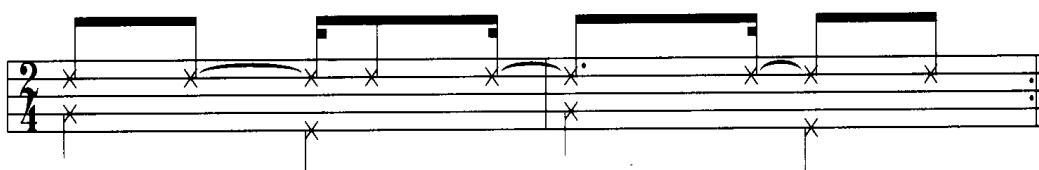
Mezi další neméně známé kytaristy podílející se na formování bossa novy patřili například Paulinho Noqueira a hlavně Baden Powell, který svou virtuózní hrou ovlivnil mnoho kytaristů.

⁴⁴ SWANSON, Brent Lee: *Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso*, University of Florida 2004, http://etd.fcla.edu/UF/UFE0007016/swanson_b.pdf

Na svých písních spolupracoval také s Viniciusem de Moraesem s nímž nahrál v roce 1966 album *Os Afro Samba*, které je inspirováno především africkou rituální hudbou. Jeho nejznámější skladbu *Berimbau* také upravil Roland Dyens, ale vzhledem k tomu, že obsahuje tolik hráčských efektů, tak ji ani nebylo možné graficky zaznamenat a tudíž nebyla vydána. Dalším důvodem je také fakt, že je především založena na improvizaci. Tuto skladbu také zdařile upravilo brazilské kytarové duo Siqueira-Lima.

Bossa nova hudebně vychází ze synkopického rytmu samby a je zčásti ovlivněna americkým jazzem (hlavně be-bopem a cool jazzem), což je patrné hlavně v propracovaných harmoniích. Americká poválečná kultura byla totiž za Kubitschkovy vlády velmi populární a samozřejmě se odrazila i v hudbě.⁴⁵ Hlavním nástrojem je kytara s nylonovými strunami, která hraje rytmicko-harmonický doprovod s basovou linkou střídající obvykle základní tón a kvintu (příklad č.4). Tento doprovod je podkladem pro melodickou linku, která se nese většinou v klidném duchu. Konkrétně u vokálních melodií jde spíše o mluvený způsob zpěvu s důrazem na výslovnost a srozumitelnost.

Příklad č.4⁴⁶: Bossa nova



2.4 Jih Brazílie

Do oblasti jižní Brazílie spadají státy Paraná, Rio Grande do Sul a Santa Catarina. Tento kraj obývají převážně potomci evropských kolonizátorů z Portugalska, Itálie, Německa, Francie a Španělska. Velká část těchto potomků jsou gaučové⁴⁷, jejichž kulturní tradice jsou zde stále platné. Jižní část Brazílie také patří indiánům Guaraní.

⁴⁵ Tamtéž

⁴⁶ FARIA, Nelson: *The Brazilian guitar book*, Sher Music (2008), ISBN-10 1883217024, s. 64

⁴⁷ Gauchos jsou kovbojové, kteří se narodili a vyrostli v regionech jižní Brazílie. Vytvořili zde svoji osobitou kulturu včetně hudby. Gaucho jako hudební styl je v podstatě tradiční hudbou tohoto regionu, která zní podobně jako country.

Chamamé

Do jižní Brazílie se díky argentinským rozhlasovým stanicím dostalo přes hranice (kromě jiných argentinských forem a tanců) i *chamamé*. Tento žánr je v podstatě původně schottische (tanec, který se dostal do Brazílie díky německým přistěhovalcům) smíchaný se španělskou a francouzskou hudbou a zčásti i hudbou Guaraní. Pro tento žánr jsou typické nástroje kytara, akordeon a housle.⁴⁸

Tradiční hudbě jižní Brazílie v podání pro sólovou kytaru se věnoval například argentinský kytarista a skladatel Abel Fleury.

2.5 Sever Brazílie

Sever Brazílie z velké části pokrývá amazonský deštný prales, což znamená, že nejpočetnější zde žijící skupinou obyvatel jsou indiáni. Hudba a zvyky indiánů tvoří kořeny zdejší kultury, které i přesto jdou ruku v ruce s kulturou evropskou a africkou.

Mezi styly tohoto regionu patří *Carimbó*, *Boi Bumba* nebo *Lambada*.⁴⁹

⁴⁸ UNESCO Intangible Cultural Heritage: <https://ich.unesco.org/en/RL/chamame-01600#identification>

⁴⁹ VELASCO, Renato: *La Guitare Brésilienne*, Editions Henry Lemoine, ISBN 9790230982696

3 Heitor Villa-Lobos

Brazílský skladatel Heitor Villa-Lobos (1887-1959) je právem považovaný za nevýznamnější tvůrčí osobnost brazilské hudby 20. století a je bezesporu nejznámějším jihoamerickým skladatelem. Jeho dílo zahrnující orchestrální, komorní, sólové, instrumentální i vokální skladby čítá přes 2000 děl.

Narodil se v Riu de Janeiru v roce 1887. Jeho otec Raul Villa-Lobos byl knihovník a amatérský muzikant původem ze Španělska, který naučil mladého Villa-Lobose prvním hudebním kouskům. Seznámil ho s hrou na violoncello, klavír a klarinet. Také pořádal ve svém domě pravidelné hudební večery, které byly pro budoucího skladatele velkou inspirací. Později ho okouzila populární hudba choro, díky níž se naučil hrát na kytaru a tajně se účastnil setkání pouličních muzikantů, což se velice nelíbilo jeho matce, která si přála, aby se plně věnoval studiím. Pár let po smrti svého otce utekl z domova a začal samostatně cestovat po celé Brazílii a objevoval hudbu všech regionů.

Vstřebával hudbu domorodých obyvatel Amazonie, pár roků pobýval i v Bahii, částečně se silně zakořeněnou africkou kulturou, a toto všechno zakomponoval do svých skladeb, které jsou tímto unikátní. Po návratu do Ria studoval i evropskou hudbu, ale vždy byl spíše samoukem. Jako mladý skladatel zaznamenal velký úspěch i při návštěvě evropského kontinentu. V Paříži strávil sedm let a Pařížané skutečně projevovali o jeho díla větší zájem než Brazilci, možná také z toho důvodu, že v Evropě byla jeho hudba čímsi neznámým a exotickým.^{50 51}

Ve 30. letech se Villa-Lobos začal věnovat hudební pedagogice. Prosazoval zavedení brazilské hudby do školních osnov a inscenoval vystoupení hromadných a cappella sborů (*Canto Orfeônico*) opěvující nacionalistická témata. Autoritářský diktátor Getulio Vargas ho v této kampani plně podpořil. Vliv Villa-Lobose na hudební vzdělávání v Brazílii je doposud stále patrný. Vytvořil vlastní solmizační systém pomocí ručních gest, díky kterým se děti mohly učit hudbě i bez hudebně-teoretického vzdělání. Zasazoval se o myšlenku, že hudba není záležitostí pouze vyšší společenské vrstvy, ale náleží všem. O tom se přesvědčil na svých cestách po Brazílii, kde poznal hudbu v té nejpřirozenější podobě u pouličních muzikantů, křováků a indiánů, kteří skrze hudbu vyprávěli o běžných strastech života.⁵²

⁵⁰ APPLEBY David P.: *Heitor Villa-Lobos : A Life (1887-1959)*. 2002 Lanham Md: Scarecrow Press. s. 8-12

⁵¹ SLONIMSKY, Nicolas. *Music of Latin America*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1949. s.142-144

⁵² APPLEBY David P. *Heitor Villa-Lobos : A Life (1887-1959)*. 2002 Lanham Md: Scarecrow Press. s. 62-69

Inspiraci domorodou hudbou můžeme slyšet například v symfonických básních *Uirapurú*⁵³ a *Amazonas*, které obě vznikly v roce 1917, nebo symfonické básni *Floresta do Amazonas* pro zpěv, mužský sbor a orchestr. Také je patrná v orchestrálních suitách *Três Poemas Indígenas* pro zpěv a orchestr (1926) a *Danças características africanas* s podtitulem *Danzas dos Índios Mestosos do Brasil*, která má tři části *Farrapós*, *Kankukus*, *Kankikis* a spíše se provádí v klavírní verzi. Z dalších skladeb pro klavír to jsou *Saudades das selvas brasileiras*, *Ciclo Brasileiro* a další.

Již v dětství byl Heitor Villa-Lobos fascinován hudbou Johanna Sebastiana Bacha. Tato inspirace se promítla hlavně v jeho nejslavnějším cyklu *Bachianas Brasileiras*. Jedná se o soubor devíti suit zkomponovaných v letech 1930-1945 kombinující různé nástrojové a hlasové obsazení. Tyto skladby představují fúzi brazilské populární lidové hudby a barokního kontrapunktického stylu Johanna Sebastiana Bacha. Každá z vět suity má i dvojí název odvozený jak z barokní terminologie, tak podle brazilských žánrů a tanců - například v *Bachianas Brasileiras No. 1* se části jmenují: 1. *Introdução (Embolada)*, 2. *Prelúdio (Modinha)*, 3. *Fuga (Conversa)*.

Pro kytaristy je stěžejní skladbou tohoto cyklu především slavná árie z *Bachianas Brasileiras No. 5*. Pro kytaru a orchestr ji zaranžoval francouzský kytarista a skladatel Alexander Lagoya a skvělé úpravy pro kytaru se zhostil také Roland Dyens, který ji upravil pro sólovou kytaru a dokonce i pro kytarové kvinteto. Za pozornost určitě stojí i verze brazilského kytaristy Laurindo Almeidy a zpěvačky Salli Terry. Jejich nahrávka této árie je součástí alba *Duets with the spanish guitar* z roku 1958, které speciálně díky této písni obdrželo řadu ocenění včetně Grammy Award. Největším komplimentem však byla recenze samotného Heitora Villa-Lobose, který údajně prohlásil, že jde o nejlepší nahrávku této skladby, kterou doposud slyšel.⁵⁴

Heitor Villa-Lobos je také autorem několika oper, smyčcových kvartetů, symfonií, koncertů pro různé nástroje, filmové hudby, písní, oratorií a především výjimečných skladeb pro klasickou kytaru.

⁵³ Uirapurú je název z jazyka Tupi označující ptáčka (druh střízlíka), který je znám svými pěveckými dovednostmi. Tento bájný druh vychází z legendy o náčelníkovi, který kvůli nešťastné lásce zemřel smutkem a Bůh Tupã ho proměnil v ptáčka Uirapurú. Říká se, že pokaždé, když Uirapurú zpívá, všichni ostatní ptáci z Amazonského pralesa utichnou, aby mohli poslouchat jeho zpěv. Heitor Villa-Lobos použil tento námět jako kompoziční téma.

⁵⁴ TERRI, Salli: [online]. <http://www.salliterri.org/duets1.htm>

Chôros

Chôros je série skladeb Heitora Villa-Lobose, které psal mezi lety 1924-1929. Cílem bylo vytvořit skladby, které by naplno prezentovaly brazilskou populární hudbu v klasickém hávu, aniž by se musel omezovat zákonitostmi tradičních hudebních forem klasické hudby. Soubor obsahuje celkem 14 chôro skladeb pro různé nástrojové a vokální obsazení a další dvě skladby s názvem *Introdução aos Chôros* pro kytaru a orchestr, která je předehtou a otevírá celý tento cyklus a skladba *Chôros bis* pro housle a violoncello, původně zamýšlená jako přídavek v případě kompletního provedení celého cyklu. Někdy se k těmto skladbám zařazuje i *Quinteto (em forma de chôros)* pro dechové nástroje.⁵⁵

Chôro no. 1 je věnováno brazilskému skladateli Ernestu Nazarethovi a společně s introdukcí uvádí celý cyklus, který bývá popisován jako jeden z nejdůležitějších projevů brazilského kulturního folklóru.⁵⁶ Tato skladba byla nejprve vydána pod názvem *Chôro típico*, a také *Chôro típico brasileiro*. Formálně vychází z klasické pětidílné formy chôra včetně typické čtyřtaktové předehty a úvodních třech not s korunou. Skladba je v podstatě poctou brazilským skladatelům chôra a řadí se k nejlepším skladbám pro klasickou kytaru.

Suite populaire brésilienne

Dalším skladatelským počinem, kde Villa-Lobos projevil svůj vztah k brazilské lidové hudbě, je Suite populaire brésilienne. Okolnosti jejího vzniku, jak ji známe dnes, však byly poněkud komplikovanější. Jednotlivé části suity byly nejprve napsány v rozmezí několika let jako samostatné skladby a až později byly upraveny pro vydání u francouzského nakladatelství Max Eschig⁵⁷ v roce 1929. To však nedopadlo podle původního plánu. Heitor Villa-Lobos se potřeboval vrátit do Brazílie kvůli svým plánovaným koncertům, ale návrat zpět do Paříže mu nebyl dopřán. Důvodem byl státní převrat za vlády prezidenta Getúlia Vargase, kdy nebylo možné odcestovat ze země. Cesty do Paříže se dočkal až v roce 1948 po utišení politických nepokojů způsobených druhou světovou válkou. První verze suity tedy vydána nebyla a Villa-Lobos musel začít od znova s pomocí svých poznámek a útržků skladeb, které mu zbyly. K původnímu rukopisu suity, který předal nakladatelství k vydání, se již nedostal. Třetí věta *Valsa-chôro* byla zkomponována zcela od začátku a byla přidána ještě další nová část *Gavotta-chôro* (porovnání nové a původní verze viz. příklad č.5). Ztracená čtvrtá část *Valse-chôro* z původní verze byla nakonec nalezena několik let po skladatelově smrti v roce 2006

⁵⁵ SLONIMSKY, Nicolas: *Music of Latin America*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1949. s.145-146

⁵⁶ EMERY, Robert: *Heitor Villa-Lobos* <https://teds-list.com/composer/villaloboschoro/>

⁵⁷ Max Eschig (1872-1927) byl mimo jiné francouzský hudební nakladatel českého původu. Narodil se v Opavě a později působil v Německu a ve Francii, kde se díky spolupráci s Emiliem Pujolem stal předním vydavatelem hudby pro klasickou kytaru.

v archivu nakladatele. Italský kytarista Frédéric Zigante ji zařadil do své upravené vydané verze a premiéroval tuto znovuobjevenou část na festivalu *Piemonte In Musica* v italském Turíně v roce 2006.⁵⁸

Příklad č.5⁵⁹: Původní a vydaná verze suity

Suite populaire brésilienne 1923-1928	Suite populaire brésilienne 1948 (ed. 1955)
Mazourka-Chôro [sic] (Rio, 1906 - À Maria Thereza Téran)	Mazurka-Chôro (Rio, 1908 - À Maria Thereza Téran)
Schottische-Chôro [sic] (Rio, 1907 - À Francis Boyle)	Schottish-Chôro (Rio, 1908)
Chôrinho (Petit-Chôro - À Madeleine Reclus)	Valsa-Chôro (Rio, 1912 - The work is different from the previous <i>Valse-Chôro</i>)
Valse-Chôro (À Eduardo Burnay)	Gavotta-Chôro (Rio, 1912)
	Chôrinho (Paris, 1923 - À Madeleine Reclus)

12 etudes

Ve stejném období, kdy vznikala Suite populaire brésilienne, psal Villa-Lobos i soubor dvanácti etud pro klasickou kytaru. Jsou věnované slavnému kytaristovi André Segoviovi, s nímž ho pojilo pevné přátelství. Poprvé se potkali začátkem 30. let v Paříži. Z původně plánované jedné etudy, o kterou Segovia požádal Villa-Lobose při prvním setkání, vzniklo nakonec etud dvanáct.⁶⁰ V předmluvě vydání z roku 1953 u nakladatelství Max Eschig Segovia píše: „Jen málokdy se vidí, aby etudy, které bývají primárně psané s didaktickým záměrem rozvíjení technických schopností interpreta, dosahovaly takových estetických a uměleckých kvalit jako je tomu v případě etud Heitora Villa-Lobose.“⁶¹

5 Preludes

Pět preludií je posledním sólovým příspěvkem Heitora Villa-Lobose do repertoáru klasické kytary. Vznikly v roce 1940 a původně jich bylo šest. Záhadné šesté preludium se ztratilo a dosvědčuje to dokonce i korespondence Andrése Segovii s mexickým skladatelem

⁵⁸ VILLA-LOBOS, Heitor: Suite Populaire Bresilienne Nouvelle édition revue et corrigée par Frederic Zigante Pour Guitare; Paris 2006, Publisher: Max Eschig, ISMN: 9790044080182

⁵⁹ Tamtéž

⁶⁰ SANTOS, Turibio: Heitor Villa-Lobos and the Guitar, translated by Victoria Ford and Graham Wade. 1985, Gurnacloona, Bantry: Wise Owl Music. s.17-21

⁶¹ VILLA-LOBOS, Heitor: Douze Études, Paris 1953 Publisher: Max Eschig,

Manuelem Maria Poncem, kde se zmiňuje o Villa-Lobosových šesti preludiích.⁶² Preludia jsou věnována jeho druhé ženě Armindě Villa-Lobos, která po skladatelově smrti vedla *Museum Villa-Lobos* v Rio de Janeiru do roku 1985. Poté se jeho vedení ujal brazilský kytarista Turibio Santos, autor publikace *Heitor Villa-Lobos and the Guitar*.

Pět preludií je soubor jednotlivých skladeb, z nichž každá představuje originální přístup k různým stylistickým principům. Prostupují jimi Villa-Lobosovy nejsilnější inspirační zdroje, kterými byla tvorba Johanna Sebastiana Bacha, Fryderyka Chopina, afro-brazilská hudba, hudba indiánských domorodců a samozřejmě brazilská populární hudba. Každé z preludií nese nějaký podtitul: Preludium No.1 (*Homage to the dweller of the brazilian sertão - Lyrical Melody*), Preludium No.2 (*Homage to the Rascal of Rio - Capadócía Melody - Capoeira Melody*), Preludium No.3 (*Homage to Bach*), Preludium No.4 (*Homage to the Brazilian Indians*), Preludium No.5 (*Homage to the social live – To the fresh young boys and girls who go to concert and Theatre in Rio*).⁶³

Guitar Concerto

Po dlouhých úvahách zda napsat koncert pro kytaru a orchestr se nakonec Villa-Lobos odhodlal toto Segoviovo přání uskutečnit a v roce 1956 ho společně provedli s Houstonským symfonickým orchestrem. Nejprve se skladba jmenovala *Fantasia concertante* a měla pouze tři věty bez kadence. Andrés Segovia se rozhodl, že přemluví Villa-Lobose, aby ještě přidal kadenci a dokonce se za něj u skladatele přimluvila i Arminda Villa-lobos, která prý dokonce tajně přepisovala do partitury pianissima do orchestrálních partů, aby lépe vynikl zvuk kytary. Tento návrh nakonec uspěl, kadence byla dopsána a název byl změněn na *Koncert pro kytaru a malý orchestr* obsahující čtyři věty: 1. *Allegro preciso – Poco meno*, 2. *Andantino e Andante*, 3. *Cadenza: Quasi allegro – Andante – Quasi allegro – Poco moderato*, 4. *Allegro non troppo*.⁶⁴

⁶² VILLA-LOBOS, Heitor: *Cinq Préludes Nouvelle édition revue et corrigée par Frederic Zigante*, Paris 2007, Publisher: Max Eschig, ISBN-13 979-0045045081

⁶³ Tamtéž

⁶⁴ SANTOS, Turibio: *Heitor Villa-Lobos and the Guitar*, translated by Victoria Ford and Graham Wade. 1985, Gurnacloona, Bantry: Wise Owl Music. s.36-39

4 Radamés Gnattali

Brazilský skladatel Radamés Gnattali (1906-1988) se řadí mezi nejvíce mezinárodně uznávané skladatele latinskoamerické hudby. Proslul především propojováním klasických žánrů a tradiční populární brazilské hudby. Jeho dílo obsahuje více jak 300 děl zahrnující skladby pro sólové nástroje, písně i orchestrální a komorní hudbu s někdy neobvyklým nástrojovým obsazením, což je výrazný aspekt jeho tvorby.

Narodil se v hlavním městě jižního státu Rio Grando do Sul v Porto Alegre do muzikantské rodiny italských emigrantů. Jeho matka byla klavíristka a učitelka hudby. Otec, původním povoláním tesař, po příjezdu do Brazílie započal hudební kariéru a stal se z něj úspěšný fagotista a dirigent. Měli ještě další čtyři děti, z nichž většina nese jméno po postavách z Verdiho oper, včetně Radamése.⁶⁵

V šesti letech Gnattali začal hrát nejprve na klavír, pod vedením své matky, a poté i na housle se svou sestřenicí. V následujících letech se také naučil na kytaru a cavaquinho a začal hrát na tyto nástroje v úspěšné kapele *Os Exagerados*. Následovala studia na *School of Fine Arts* na *University of Rio Grande do Sul*, kde studoval u muzikologa a učitele hry na klavír Guilherme Fontainha, který byl žákem José Vianna da Motta, jednoho z posledních žáků Franze Liszta. Poté se přestěhoval do Ria de Janeiro, kde přednesl řadu úspěšných koncertů a pokračoval zde ve studiích na *National Music Institute*. Kvůli finančním problémům se musel vrátit zpět do Porto Alegre a založil zde kvarteto *Henrique Oswald*, se kterým vystupoval. V roce 1929 následoval opět návrat do Ria, kam byl pozván jako sólista k provedení Čajkovského klavírního koncertu b moll s orchestrem *Teatro Municipal* v Rio de Janeiru. Ani to však nevedlo k dlouhodobé kariéře koncertního pianisty a Gnattali zahájil v Riu kariéru jako úspěšný dirigent a aranžér populární hudby. Řadu let byl skladatelem a dirigentem Národního rozhlasového orchestru v Riu a nadále skládal skladby ovlivněné brazilskou lidovou hudbou v nacionalistickém duchu Vargasova období. Během 50. let se záměrně pokoušel od tohoto hudebního nacionalismu odklonit a skládal tak trochu v neoromantickém a neoklasicistním stylu, ale k brazilské populární hudbě se stejně vrátil, jak o tom svědčí hlavně díla z posledních let skladatelova života. Přátelil se s mnoha vynikajícími interprety své doby, kterým své skladby věnoval. Antonio Carlos Jobim složil jako poctu Gnattalimu skladbu *Meu Amigo Radamés* a zařadil ji na své poslední album s názvem *Antonio Brasileiro* (1994).⁶⁶

⁶⁵ BÉHAGUE, Gerard: *Gnattali Radamés*. Grove Music [online]. 2001 <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.amu.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011310>.

⁶⁶ Tamtéž

Mezi nejznámější klavírní skladby Radamése Gnattaliho patří například *Rapsódia Brasileira*, 4 koncerty pro klavír a orchestr, *Brasiliana No. 4-6*, *Romantic Concerto* a další. Napsal také několik koncertů pro housle, violoncello, flétnu, mandolínu, harfu, saxofon i koncert pro akordeon a smyčcový orchestr. Je také autorem mnoha vokálních skladeb a písní (*Acalanto by John Talbot*, *Azulão*, *Dona Janaína*, *Canto de Natal* pro zpěv dva klavíry a smyčcový orchestr a další). Důležitou součástí jeho tvorby jsou skladby pro klasickou kytaru, které jsou považovány za jedny z nejvýznamnějších v brazilské kytarové literatuře.

3 Concert Studies

Tento soubor koncertních skladeb pro kytaru vznikl v letech 1950-1981. Tvoří ho skladby *Dansa Brasileira*, věnovaná brazilskému kytaristovi Laurindo Almeidovi, *Toccata em ritmo de samba No. 1* a *Toccata em ritmo de samba No. 2*, věnovaná brazilskému kytaristovi a skladateli Waltel Brancovi. Skladby se původně hrály jako samostatné kusy a později je Gnattali sjednotil do jednotného cyklu s názvem 3 Concert Studies.⁶⁷

10 Studies

Gnattaliho deset etud pro kytaru se společně s dvanácti etudami brazilských skladatelů Heitora Villa-Lobose a Francisca Mignoneho řadí mezi hudebně nejdokonalejší instruktivní skladby 20. století z jihoamerického kontinentu. Tyto etudy nejsou pouze technickými skladbami, ale jsou zaměřené na konkrétní hudebně-technické prvky příznačné pro jeho kytarové přátele, kterým skladby věnoval. Jedním z nich byl například Carlo Barbarosa-Lima, známý svými publikacemi o technice pravé ruky, na kterou je Gnattaliho sedmá etuda zaměřena. Poslední etuda je nazvaná *In Memoriam de Anibal A. Sardinha „Garoto“* a je vlastně jakousi parafrází Garotova chora *Gracioso*. Mezi další osobnosti, kterými se Gnattali v etudách inspiroval, patří Sergio Abreu, Turibio Santos, Geraldo Vespag nebo Jodacil Damaceno.

Suite Retratos

Asi vůbec nejznámějším skladatelským počinem pro klasickou kytaru Radamése Gnattaliho je *Suite Retratos* pro dvě kytary. Suita vznikla v roce 1956 nejprve pro mandolínu, choro ansámbl a smyčce na přání Joela Nascimento a později ještě i v jiných nástrojových obsazeních. Když tuto skladbu uslyšeli Sergio a Odair Assadovi oslovili Gnattaliho, zda by mohl vytvořit verzi pro dvě kytary. Ten nejdříve návrh odmítl, ale za 14 dní po tomto rozhovoru jim přinesl hotovou verzi skladby. Duo Assad Brothers ji poprvé provedli v roce 1979 v Riu de Janeiru.⁶⁸

⁶⁷ GNATTALI, Radamés: *3 Concert Studies for Guitar* Chantarelle 728; ISBN:389044886, Předmluva Gennady Zalkowitsch

⁶⁸ GUITARCOOP: *Sergio & Odair Assad | Part 1 | GuitarCoop Interview Series* YouTube [VIDEO]; <https://www.youtube.com/watch?v=Y5KdnuY1dhY&t=1134s>

Suite Retratos⁶⁹ je poctou největším skladatelským osobnostem Brazílie, z nichž každé je věnována jedna ze čtyř částí suity. Části se jmenují: 1.*Pixinguinha (Choro)*, 2.*Ernesto Nazareth (Valse)*, 3.*Anacleto de Medeiros (Schottisch)*, 4.*Chiquinha Gonzaga (Corta Jaca)*. Gnatalli vybral od každého skladatele jednu konkrétní skladbu, která slouží jako hlavní tematická myšlenka každé z částí. V první skladbě zpracovává slavné Pixinguinhovo choro *Carinhoso*, ve druhé skladbu *Expansiva* Ernesta Nazaretha, ve třetí části skladbu *Três estrelinhas* Anacleta de Medeira a v poslední části se zaměřil na skladbu jediné slavné brazilské skladatelky Chiquinhy Gonzagy *O Gaúcho* (maxixe).

Radamés Gnatalli také napsal několik koncertů pro kytaru a orchestr: *Concertino No. 1* pro kytaru a orchestr (1951), *Concertino No. 2* pro kytaru a orchestr (1952), *Concertino No. 3 Concerto da Copacabana* pro kytaru, flétnu, tympány a smyčcový orchestr (1956), *Concerto No. 4 Concerto a Brasileira* pro kytaru a smyčce (1967). Z dalších skladeb pro kytaru pak určitě stojí za zmínku *Brasíliana No. 8* pro dvě kytary, *Brasíliana No. 13* pro sólovou kytaru, Sonáta pro violoncello a kytaru (1969) nebo Sonatina pro flétnu a kytaru (1963).

⁶⁹ *retratos* znamená v doslovném překladu z portugalštiny: portréty – v tomto případě tedy hudební portréty jednotlivých skladatelských osobností

5 Sérgio Assad

Sérgio Assad (*1952) je současný brazilský kytarista, aranžér a skladatel, který často koncertuje se svým mladším bratrem Odaiem v kytarovém duu Assad Brothers. Jeho tvorba zahrnuje desítky skladeb jak pro sólovou kytaru, tak skladby pro různá kytarová komorní uskupení, jež se staly pevnou součástí kytarového repertoáru po celém světě. Jeho úspěch dokazuje řada hudebních ocenění včetně Grammy Award a spolupráce s předními světovými osobnostmi hudebního světa jako je Yo-Yo Ma, Nadja Salerno-Sonnenberg, Fernando Suarez Paz, Paquito D'Rivera, Dawn Upshaw nebo Gidon Kremer.

Narodil se ve městě Mococa v Sao Paulo do hudební rodiny jako prostřední ze tří dětí, z nichž všechny vyrostly v profesionální muzikanty. Vedle staršího bratra Odaira má ještě mladší sestru Badi Assad, která se věnuje jazzové hudbě a world music. Sérgio Assad začal s hrou na kytaru již ve velmi útlém věku pod vedením svého otce, který byl výborným hráčem na mandolínu, a učil ho první brazilské melodie. Ruku v ruce s interpretací šlo i psaní aranžů a vlastních skladeb pro kytaru. Společně se svým bratrem začal studovat u tehdy nejznámější učitelky klasické kytary v Brazílii Moniny Tavory, která byla žákyní Andrése Segovii. Sergio později pokračoval ve studiu dirigování a kompozice na *Escola Nacional de Música* v Rio de Janeiru a soukromě spolupracoval s brazilskou učitelkou kompozice Esther Scliar.⁷⁰

Sérgio Assad je také aktivním pedagogem. Vedle mistrovských kurzů v rámci světových kytarových festivalů vyučoval v letech 1994-1996 na *Conservatoire Royal de Musique* v Mons nedaleko Bruselu a v letech 2003-2006 na *Chicago College of Performing Arts* na Rooseveltově univerzitě. V současné době působí na *San Francisco Conservatory of Music*.

Mezinárodní kariéra kytarového dua Assad Brothers začala v roce 1979 hlavní cenou na soutěži mladých umělců v Bratislavě a pokračuje v plné síle až do dnešních dnů. Těžištěm jejich repertoáru jsou Sergiovy autorské skladby, aranže skladeb převážně latinskoamerické hudby a transkripce klasických děl Bacha, Rameaua, Scarlattiho, Ravela, Debussyho, Gershwinu a dalších. Jejich invenční přístup a virtuoza inspirovala širokou škálu skladatelů k vytvoření skladeb, které duu věnovali. Patří mezi ně skladby Astora Piazzolly, Edina Kriegera, Radamése Gnattaliho, Marlose Nobre, Nikity Koshkina, Rolanda Dyense, Terry Rileyho, Francisca Mignoneho a Jorge Morela.⁷¹

⁷⁰ ASSAD Brothers: [online] <https://assadbrothers.com/biography/>

⁷¹ Tamtéž

Assadův kompoziční styl je mimořádně rozmanitý a přejímá vlivy z mnoha hudebních a kulturních tradic. V mnoha svých skladbách čerpá z bohatých rytmů brazilské hudby, klasické hudby i jazzu.

Jobinianas

Vliv tradiční brazilské hudby, konkrétně bossa novy a chora, se skvěle odráží v Assadově sérii skladeb nazvaných Jobiniana. Jedná se o čtyři skladby, ve kterých zachycuje styl slavného brazilského skladatele Antonia Carlose Jobima pomocí typicky sofistikovaných harmonií a jednoduchých zpěvných melodií. Skladby zároveň odkazují na Villa-Lobosovy cykly *Choros* a *Bachianas Brasileiras*. Stejně jako Villa-Lobosova Chora jsou totiž i Jobiniany psané pro různé nástrojové obsazení. *Jobiniana No 1.* (1986) je psaná pro dvě kytary, *Jobiniana No.2* (1988) pro flétnu a kytaru, *Jobiniana No.3* (1996) pro sólovou kytaru a *Jobiniana No.4* (2001) pro violoncello a kytaru. Skladby Bachianas Heitora Villa-Lobose jsou poctou Bachovo hudbě, jehož jméno použil Villa-Lobos i v názvu. To samé udělal i Sérgio Assad ve svých Jobinianách, které jsou samozřejmě poctou Jobimovi.⁷²

Aquarelle

Skladba *Aquarelle* z roku 1986 byla jednou z prvních skladeb, kterou Sérgio Assad složil pro sólovou kytaru. Věnoval ji skotskému kytaristovi Davidu Russellovi a patří mezi jeho nejznámější a zároveň nejobtížnější skladby. První věta *Divertimento* je postavena na brazilském rytmu *marcha-rancho* a ostinátních figurách, druhá věta *Valseana* vznikla již dříve v roce 1985 a tvoří jakýsi kontrast mezi zbylými rytmicky komplikovanými částmi. Třetí věta *Preludio e Toccata* v první části zpracovává hudební materiál první věty a ve druhé části se opět navrácí do velmi obtížných kontrapunktických struktur. Tato poslední část byl v roce 2002 povinnou skladbou na kytarové soutěži *Guitar Foundation of America*.⁷³

Suite Summer Garden

Nečekaná nabídka na zkomponování a nahrání hudby k filmu *Natsu No Niwa* (Letní zahrada) japonského režiséra Shinji Soumaie zastihla Sérgia Assada zrovna v době, kdy byl se svým bratrem na turné po Spojených státech. Přesto však nabídku přijal a společně se rozhodli tuto hudbu natočit a vydat s premiérou filmu v roce 1994. Jde o vcelku krátké skladby pro dvě kytary s výjimkou třech skladeb pro sólovou kytaru: *Opening*, *Summer Garden*, *Farewell*, *The Friends*, *Unbalanced*, *Train of Thoughts*, *First Encounter*, *The Old Man*, *Walk on a Bridge*, *The*

⁷² CRUZ, João Paulo Figueirôa Da. *An Annotated Bibliography Of Works By The Brazilian Composer Sérgio Assad*, 2008. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-4460_s.32

⁷³ Tamtéž, s.51-52

Morgue, Invitation, The Well, Water Frenzy, Watermelon, Helping Hands, Rain Storm, Remembrance (sólo), A Search, Dreams (sólo), Passage, Farewell (sólo), Butterflies.

Suita Brasileira

Sérgio Assad napsal celkem pět skladeb s názvem *Suita Brasileira*. První je z roku 1986 pro kytarové duo, druhá vznikla v roce 2010 pro kytarové trio, třetí z roku 2015 je psaná pro sólovou kytaru a je věnovaná francouzskému kytaristovi Thomasi Viloteauovi, čtvrtá suita je opět pro sólovou kytaru a je věnovaná brazilskému kytaristovi Paulo Martellimu. Poslední pátá suita, napsaná v roce 2016, je rovněž sólová a zpracovává známá Gershwinova témata jako je píseň *The man I Love* nebo skladba *Rhapsody in Blue* v brazilském stylu. Suity obsahují typické brazilské rytmy a formy typu maracatu, choro, jongo, toada, batuque, côco a další.⁷⁴

Mezi další známé skladby Sérgia Assada patří například *Uarekena* pro kytarový kvartet (1997), *Sonáta* pro sólovou kytaru (1999), *Circulo Magico* pro flétnu a kytaru (1997), *Três Cenas Brasileiras* pro dvě kytary (1984), *5 World Dances* pro kytaru a smyčcový kvartet (2002), *Saga dos Migrantes* pro dvě kytary (1992), nebo skladba *Piatã* pro sbor a dvě kytary (2007) a mnoho dalších.

⁷⁴ MROFCHAK, Christopher J. *Style, Structure, And Performance In Three Portraits For Solo Guitar (2004–2020)* By Sérgio Assad, 2021. s.70-72

https://purl.lib.fsu.edu/diginole/2020_Summer_Fall_Mrofchak_fsu_0071E_16412.

6 Roland Dyens

Francouzský kytarista, aranžér a skladatel Roland Dyens (1955-2016) patří mezi nejvýraznější kytarové osobnosti 20. století. Je autorem řady skladeb a aranží pro klasickou kytaru, které lze slyšet jak na světových koncertních pódích, tak v jazzových klubech a při neformálních událostech. Jeho tvorba s širokým žánrovým záběrem, zahrnující klasickou hudbu, francouzský chanson, brazilskou hudbu i jazz, najde totiž své uplatnění takřka při jakékoliv příležitosti.

Narodil se v Tunisu, hlavním městě Tuniska, ale sám o sobě s humorem říkával, že své kořeny cítí spíše v Brazílii, což je z jeho tvorby patrné. V šesti letech se s rodinou přestěhoval do Paříže, kde prožil většinu svého života. První kytaru dostal od své maminky a ještě než podstoupil jakékoliv hudební vzdělání, měl už na svém kontě několik vlastních kytarových skladeb. V devíti letech začal docházet na lekce klasické kytary k učiteli Robertu Maisonovi a ve třinácti letech nastoupil na *l'Ecole Normale de Musique de Paris*. Zde studoval u renomovaného španělského kytaristy Alberta Ponceho a současně tam vystudoval i skladbu.⁷⁵ V průběhu studií obdržel řadu ocenění včetně *Villa-Lobos Special Prize* na mezinárodní soutěži v Itálii a již v pětadvaceti letech se stal laureátem *Yehudi Menuhin Foundation*. V roce 2010 se v Paříži konal koncert ke stému výročí narození kytaristy Django Reinhardta, na který byl Roland Dyens pozván jako jediný klasický kytarista, což svědčí o jeho žánrové flexibilitě a přijetí mezi neklasickými hudebníky. V roce 1988 byl dokonce časopisem *Guitarist* označen za jednoho z nejlepších současných kytaristů světa.⁷⁶

Jako pedagog předával své zkušenosti na mistrovských kurzech v rámci kytarových festivalů po celém světě a trvale působil na *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris*, kam nastoupil v roce 2000 po odchodu svého učitele Alberta Ponceho. Zde vychoval řadu kytaristů, kteří se rovněž stali uznávanými interprety a laureáty mnoha soutěží, včetně *Guitar Foundation of America* (Thomas Viloteau, Florian Larousse, Jeremy Jouve).

Byl aktivním koncertním umělcem, jehož koncerty byly pokaždé něčím novým a jiným, protože program vždy uzpůsoboval aktuální atmosféře v publiku a dané příležitosti. Do svých vystoupení zařazoval i improvizaci složku, v rámci konkrétních skladeb i jako samostatná čísla. Téměř pokaždé hrál na svých koncertech i skladby Fernanda Sora, Francisca Tárregy

⁷⁵ DUARTE, Daniel: *A study of multiculturalism in 20th century guitar music and the Brazilian elements in the music of Roland Dyens*, Indiana University Jacobs School of Music 2016, <https://core.ac.uk/download/pdf/213848209.pdf> s.89

⁷⁶ BEAVERS, Sean: *Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens* DMA diss., Florida State University <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu:175735/datastream/PDF/view>

nebo Miguela Llobeta, čímž dával najevo, že je pokračovatelem těchto významných kytarových skladatelů.⁷⁷

Roland Dyens měl k brazilské hudbě velmi vřelý vztah. Již během studií se učil písni Badena Powella, Antonia Carlose Jobima a jiných brazilských skladatelů, které hrával v různých hudebních klubech v Paříži, aby si přivydělal na svoji první vysněnou cestu do Brazílie. Jedno toto vystoupení se mu stalo osudným, protože za ním po koncertě přišel jeden z posluchačů, zcela uchvácen Dyensovou autentickou hrou brazilské hudby, a představil se mu jako Wilson Reis Netto. Tento muž se jako architekt podílel na výstavbě hlavního města Brasília společně s Oscarem Niemeyerem a nakonec dopomohl Dyensovi zrealizovat jeho cestu do Brazílie.⁷⁸ Když tento sen uvedl Dyens ve skutečnost a přijel poprvé do Ria de Janeiro, dostalo se mu dalšího neobvyklého setkání. Několik málo minut před zavírací dobou dorazil do Museu Villa-Lobos, kde již jakási postarší paní zamykala dveře a chystala se k odchodu. Dyens se tehdy se vši mladickou urputností dožadoval, aby ho do muzea pustila, se slovy, že zcela určitě ani netuší, kdo Heitor Villa Lobos byl. Dáma mu po krátké chvíli s úsměvem na tváři odpověděla: „Jsem jeho žena, Arminda Villa-Lobos.“ Nakonec se z nich i po tomto prvním podivném setkání stali dobří přátelé.⁷⁹

Tvorba Rolanda Dyense obsahuje pestrou paletu hudebních žánrů a je dostupná začínajícím, pokročilým i profesionálním hráčům. To je jeden z důvodů, proč jsou jeho skladby tak oblíbenou složkou klasické kytarové literatury. Ve svých skladbách a úpravách naplno využívá veškerého potenciálu klasické kytary včetně použití neotřelých kytarových efektů, které zaznamenal pomocí svého unikátního notopisu se speciálními grafickými značkami. Dyensův tvůrčí styl je založen na implementaci specifických prvků určitého hudebního žánru, nebo nějakého jiného inspiračního zdroje, do jeho vlastní koncepce nesoucí jeho originální osobitý otisk. Inspiroval se třeba tvorbou jiných hudebníků a vzdal jim poctu prostřednictvím vlastních skladeb (*Éloge de Léo Brouwer*, *Hommage à Frank Zappa*, *Hommage à Villa-Lobos*). V notovém zápise někdy uvádí i jména interpretů a odkazuje na jejich hráčský styl, aby lépe přiblížil, jak danou hudební frázi hrát (alla Django, alla Wes Montgomery).

⁷⁷ DYENS, Roland: *A meeting with Roland Dyens - Interview and performances*, In: YouTube [online]. 13. 4. 2019 <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=OroNDq5lpbM>

⁷⁸ DUARTE, Daniel: *A study of multiculturalism in 20th century guitar music and the Brazilian elements in the music of Roland Dyens* Indiana University Jacobs School of Music 2016

⁷⁹ Tamtéž, s.169-170

Hommage a Villa-Lobos

Tato skladba pro sólovou kytaru z roku 1987 zobrazuje Dyensův vztah k hudbě Heitora Villa-Lobose a je velmi ovlivněna jeho celoživotní tvorbou. Skladba se skládá ze čtyř částí: *Climazonie*, *Danse Characterielle et Bachianinha*, *Andantinostalgie*, *Tuhů*. Název první části je složeninou slov Clima a Amazonie a odkazuje na prostředí amazonského pralesa prostřednictvím hudebních ploch s akcenty, které tuto atmosféru evokují. Tato tematika se objevuje i v tvorbě Villa-Lobose (Amazonas, Uirapurú). Druhá část *Danse Characterielle et Bachianinha* je psaná ve formě ABA. První část, která se po kontrastním díle B opakuje, je rytmická a vychází z rytmu baiaõ. Druhá část je inspirovaná Villa-Lobosovou árií z *Bachianas Brasileiras No.5*, kterou necituje přímo, ale zajímavou formou transformuje toto téma do kontrapunktického dialogu mezi vrchním hlasem a basovou linkou. Třetí část *Andantinostalgie* je opět složeninou dvou slov a hudebně vychází z chora. Poslední část *Tuhů* odkazuje názvem přímo na Heitora Villa Lobose, protože Tuhů byla jeho přezdívka z dětství. Tato část je velice expresivní a Dyens v ní použil mnoho kytarových efektů, které ještě více umocňují její rytmický charakter. Z velké části vychází z hudebního materiálu první části a dokonce končí stejným tématem, kterým celá skladba začíná.⁸⁰

Trois Saudades

Tento soubor tří skladeb měl být původně didaktickým materiálem pro začínající kytaristy, ale v konečné podobě se z něj staly skladby zpracovávající složité brazilské rytmy vyžadující hudební a technickou zdatnost interpreta. Slovo *saudade* má vystihovat jakýsi melancholický pocit stesku po domově, lásce nebo vzpomínku na pocity, místa a zážitky, které patří minulosti. Saudade je oblíbeným námětem hlavně portugalského hudebního stylu *fado*, ale často se objevuje i v brazilské hudbě. Například ve suitě *Saudade do Brasil* pro klavír a orchestr od Daruise Milhauda nebo v *Saudades das Selvas Brasileiras* Heitora Villa-Lobose a další. Vůbec nejznámější je skladba *Chega de Saudade (No more blues)* od Antonia Carlose Jobima.

Saudade No.1 věnoval Dyens svému učiteli Alberto Poncemu a opět vychází z rytmu baiaõ. *Saudade No.2* je v podstatě choro a je věnovaná Armindě Villa-Lobos a poslední *Saudade No.3* je asi nejčastěji hraná a skládá se ze tří částí: *Rituel*, *Danse a Fête et Final*. Věnovaná je francouzskému skladateli Francisu Kleynjansovi, který má také několik skladeb založených na brazilských rytmech.⁸¹

⁸⁰ Tamtéž, s.117-127

⁸¹ Tamtéž, s. 99-109

Triaela

Tato třívětá skladba je věnovaná řecké kytaristce Eleně Papandreou (*1966) a byla vydána v roce 2003. První věta se jmenuje *Light Motif (Takemitsu au Brésil)* a kombinuje v sobě prvky hudby japonského skladatele Toru Takemitsu s brazilskými rytmy. Druhá věta *Black Horn (When Spain meets Jazz)* ovlivněna brazilskou hudbou není a až třetí věta *Clown Down (Gismonti au cirque)* v rondové formě (ABACAD) se opět navrácí do brazilské atmosféry prostřednictvím skladby *Palhaço* od brazilského klavíristy a kytaristy Egberta Gismontiho. Část začíná ostinátním, repetovaným tónem A, na který je basová struna E podladěna po celou dobu skladby.

Mezi další skladby Rolanda Dyense ovlivněné brazilskou hudbou patří například soubor zaranžovaných písní od Pixinguinhy, které Dyens nahrál na CD s názvem *Naquele Tempo* nebo skladby *Trois Pièces Polyglottes*, *Árie* z *Bachianas Brasileiras No.5* v úpravě pro sólovou kytaru i kytarové kvinteto, *Brésils* pro kytarové kvarteto nebo soubor skladeb *20 lettres* určený pro začínající kytaristy.

7 Paulo Bellinati

Paulo Bellinati (1950) je v současné době rovněž jednou z nejvýznamnějších osobností brazilské hudby. Je autorem řady skladeb a aranží pro sólovou kytaru i pro kytarová dua, tria, kvartety a jiná seskupení. Ve své tvorbě vychází primárně z brazilské hudební tradice a ve většině skladeb proto používá převážně tradiční brazilské styly a rytmy. Velkou část své tvorby nahrál na sólová alba *Lira Brasileira* (1997), *Guitares du Brésil* (1991), *Serenata "Choros and Waltzes of Brazil"* (1993).

Narodil se v São Paulu a kytaru studoval u slavného Isaiase Savia na *São Paulo's Conservatory of Drama and Music* a později také na *Conservatory Of Music De Genève* ve Švýcarsku, kde žil od roku 1975 do roku 1980. Zde také učil na *The Haute école de musique de Lausanne*.

Krátce po studiích ve Švýcarsku se Bellinati vrátil zpět do São Paula a stal se součástí kapely Pau Brasil, se kterou vystupoval na řadě významných festivalů (*Montreux Jazz Festival*, *Festival du Bois de La Batie* v Ženevě, *Ozone Jazz* v Neuchâtel a další). Společně nahráli také několik desek se skladbami slavných brazilských autorů včetně Bellinatiho – *Pau Brasil* (1983), *Pindorama* (1986), *Dança da Meia-Lua* (1988), *30 Anos da Nossa Bossa* (1989), *Lá vem a tribo* (1990) a *Metropolis Tropical* (1991).⁸²

Paulo Bellinati procestoval s kytarou celý svět a během své kariéry sklídil řadu úspěchů včetně prestižního ocenění *Prêmio Sharp* v roce 1994, což je brazilská obdoba Grammy Award. Na osmém ročníku *Carrefour Mondial de la Guitare* na Martiniku získal také v roce 1988 první cenu za komponování se svou nejznámější sólovou skladbou *Jongo*. Kromě sólových koncertů a mistrovských kurzů na mnoha mezinárodních kytarových festivalech mimo jiné koncertuje s americkým basistou Stevem Swallowem, brazilskou zpěvačkou Mônica Salmaso⁸³ a dalšími špičkovými hudebníky, jako jsou Renaud Garcia-Fons, Gal Costa, Antonio Placer, Jean-Louis Martinier, João Bosco, Lucilla Galeazzi, Carla Bley, Leila Pinheiro, Cesar Camargo Mariano, Edu Lobo nebo Chico Buarque.⁸⁴

⁸²BELLINATI, Paulo: <https://web.archive.org/web/20011123045145/http://www.bellinati.com/recordings/recs.html>

⁸³ S Mônica Salmaso nahrál své úpravy písní Badena Powella a Viniciuse Moraes na album s názvem *Afro-Sambas* (1997), které se dostalo do finále Prêmio Sharp v roce 1997.

⁸⁴BELLINATI, Paulo: <https://web.archive.org/web/20020607112443/http://www.bellinati.com/bio/bio.html>

The Guitar Works of Garoto

Kromě toho, že je Bellinati skvělým kytaristou a skladatelem, je také uznávaným hudebním vědcem a badatelem. Znovuobjevil, přepsal a nahrál hudbu skvělého brazilského kytaristy a skladatele Annibala Augusta Sardinhy (Garoto). Jeho přelomová nahrávka *The Guitar Works of Garoto* a dvousvazkové vydání Garotových děl získaly mezinárodní uznání kritiky pro svůj historický význam.

Garoto byl jedním z těch, který svým stylem hry předznamenal vznik bossa novy. Kombinoval prvky jazzové a brazilské hudby a technicky vycházel hlavně z klasické kytarové hry, kterou doplňoval svými dalšími hráčskými technikami inspirovanými jinými styly. Tyto prvky nezapomněl zakomponovat do svých úprav ani Bellinati, čímž se mu skvěle podařilo přiblížit Garotův kompoziční a hráčský styl. Mezi tyto příznačné prvky patří například použití palce pravé ruky jako plektra (viz příklad č. 6), zapojení malíčku pravé ruky při hře pětitónových souzvuků (viz. příklad č. 7) nebo hra barré akordů přes pražec - *crossing barre* (viz. příklad č.8).

Příklad č.6⁸⁵: Plektrová technika palce pravé ruky



Příklad č.7⁸⁶: Pětiprstá technika pravé ruky



⁸⁵ BELLINATI, Paulo: *The Guitar Works of Garoto vol. 1.* 1991 San Francisco: GSP

⁸⁶ Tamtéž

Příklad č.8⁸⁷: Crossing barre

from "Enigma"



Bellinatiho vydání obsahuje také některé originální Garotovy manuskripty a detailnější popis skladeb.

Vedle Bellinatiho dvousvazkového vydání Garotových děl stojí za zmínku i jiné další skladby pro kytaru, které patří mezi často hrané kusy. Je to například již zmíněná skladba *Jongo* existující nejen pro sólovou kytaru, ale i pro kytarové duo, kytaru a orchestr a dokonce v úpravě pro jazzový ansámbl. Dále mezi ně patří třeba *Suite Contatos*, *Estudos Litorâneos*, *Valsa Brilhante* nebo *Um Amor de Valsa*, kterou se inspiroval Roland Dyens ve skladbě *Valse des Loges* a věnoval ji Bellinatimu.

⁸⁷ Tamtéž

Závěr

Již při výběru námětu a dohledávání potřebných studijních podkladů pro zhotovení práce bylo zřejmé, že se jedná o široké téma, ke kterému bude zapotřebí nastudovat i jiné další informace nejen z oblasti hudby. Obecně je brazilská hudba velmi pestrá, což je zapříčiněno etnickou rozmanitostí zdejších obyvatel zastupující různé kultury a bohatou historií země. Bylo proto nezbytné uvést několik slov i o každé z nich pro lepší přiblížení jejich životního stylu, přístupu k hudbě a tradičních hudebních nástrojích. Všechny tyto složky se totiž odrážejí i ve skladbách pro klasickou kytaru.

Pro interprety je důležité všechna tato fakta znát pro stylově autentičtější vyjádření a naplnění skladatelova záměru. V mnoha kytarových skladbách napsaných v brazilském stylu se objevuje imitace zvuků hudebních nástrojů, s jejichž originálním zvukem je třeba se blíže seznámit. Dále jsou to názvy skladeb odkazující na určitou tematiku pro Brazílii typickou a samozřejmě hudební styly a rytmy, jimiž Brazílie doslova překypuje. Nestačí však tyto poznatky ovládat pouze teoreticky, ale je rovněž nezbytné toto vše doplňovat poslechem nahrávek předních interpretů brazilské hudby, jejichž jména jsem se zde snažila uvést.

Všechny tyto výše zmíněné atributy brazilské hudby se skvěle otiskly do tvorby skladatelů, jimž jsou samostatné kapitoly věnovány. Tato část je ostatně těžištěm celé diplomové práce, protože se zabývá konkrétními osobnostmi klasické kytary a jejich skladbami, jež dohromady stvrzují a rozvíjejí fakta z předchozích kapitol.

Cílem je čtenáři poskytnout komplexní vhled do světa brazilské hudby pro klasickou kytaru a seznámit ho s širšími souvislostmi, které jsou k zamyšlení nejen v kontextu hudebním. Historie Brazílie dokládá, že hudba byla v každý okamžik důležitou součástí společenského života, zásadních historických momentů a téměř vždy byla jednotícím prvkem společnosti. Pro mě osobně bylo psaní této práce čerpáním mnoha nových poznatků, díky nimž mi interpretace i poslech brazilské hudby dává ještě hlubší smysl a doufám, že to samé přinese i ostatním čtenářům.

Seznam použitých zdrojů

Literatura

APPLEBY David P.: *Heitor Villa-Lobos : A Life (1887-1959)*. 2002 Lanham Md: Scarecrow Press. ISBN 0810841495.

CROOK, Larry: *Music of Northeast Brazil*, New York: Routledge. 2009, ISBN 978-0-415-96066-3.

GROF, Stanislav. *Dobrodružství sebeobjevování*. Praha: Gemma 89, 1992. ISBN 80-85206-15-3.

JURKOVÁ, Zuzana. *Kapitoly z mimoevropské hudby*. 2., upr. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001. ISBN 80-244-0302-1.

KLÍMA, Jan. *Dějiny Brazílie*. Praha: Lidové noviny, 1998. Dějiny států. ISBN 80-7106-261-8.

MC GOWAN, Chris, PEASSANHA Ricardo 1998: *The Brazilian Sound : Samba Bossa Nova and the Popular Music of Brazil*. 1998 New ed. Philadelphia: Temple University Press

SANTOS, Turibio: *Heitor Villa-Lobos and the Guitar*, translated by Victoria Ford and Graham Wade. 1985, Gurtnacloona, Bantry: Wise Owl Music

SLONIMSKY, Nicolas. *Music of Latin America*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1949.

VELASCO, Renato: *La Guitare Brésilienne*, Editions Henry Lemoine, ISBN 9790230982696

Notový materiál

BELLINATI, Paulo: *The Guitar Works of Garoto vol. 1*. 1991 San Francisco: GSP

FARIA, Nelson, Cliff CORMAN: *Inside the Brazilian Rhythm Section*, Sher Music (2005), ISBN-10 : 188321713X

FARIA, Nelson: *The Brazilian guitar book*, Sher Music (2008), ISBN-10 1883217024

GNATTALI, Radamés: *3 Concert Studies for Guitar* Chantarelle 728; ISBN:389044886, Předmluva Gennady Zalkowitsch

VILLA-LOBOS, Heitor: *Cinq Préludes Nouvelle édition revue et corrigée par Frederic Zigante*, Paris 2007, Publisher: Max Eschig, ISBN-13 979-0045045081

VILLA-LOBOS, Heitor: *Douze Études*, Paris 1953 Publisher: Max Eschig

VILLA-LOBOS, Heitor: *Suite Populaire Bresilienne Nouvelle édition revue et corrigée par Frederic Zigante Pour Guitare*; Paris 2006, Publisher: Max Eschig, ISMN: 9790044080182

Internetové zdroje

ASSAD brothers: [online] [cit. 2023-01-20]. Dostupné z: <https://assadbrothers.com/biography/>

BEAVERS, Sean: *Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens* DMA diss., Florida State University [online], [cit.2023-02-16] Dostupné z: <https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu:175735/datastream/PDF/view>

- BÉHAGUE, Gerard. Brazil. Grove Music Online [online]. 2001 [cit. 2023-03-19]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.amu.cz/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003894?rskey=jCOW5C&result=1>
- BÉHAGUE, Gerard. Inter-American Musical Research. JSTOR [online]. 1967 [cit. 2023-02-07]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/40373200>.
- BÉHAGUE, Gerard: *Gnattali Radamés*. Grove Music Online. 2001 [online]. [cit. 2023-01-17]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.amu.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011310>.
- BELLINATI, Paulo: [online], [cit.2023-02-16] Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20011123045145/http://www.bellinati.com/recordings/recs.html>
- CHORO Music [online]. [cit. 2023-02-21]. Dostupné z: <https://www.choromusic.com/o-que-e-o-choro/o-que-e.html#.Y999BHbMK3A>
- COCO [online]. [cit. 2023-02-21]. Dostupné z: <https://rateyourmusic.com/genre/coco/>
- CROSSLEY-HOLLAND, Peter: *Latin American Music* [online]. [cit. 2023-03-19]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/accent-rhythm>
- CRUZ, João Paulo Figueirôa Da. *An Annotated Bibliography Of Works By The Brazilian Composer Sérgio Assad*, 2008. [online], [cit. 2023-02-07] Dostupné z: http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-4460.s.32
- DUARTE, Daniel: *A study of multiculturalism in 20th century guitar music and the Brazilian elements in the music of Roland Dyens*, Indiana University Jacobs School of Music 2016, [online], [cit. 2023-02-10] Dostupné z: <https://core.ac.uk/download/pdf/213848209.pdf>
- EMERY, Robert: *Heitor Villa-Lobos* [online]. [cit. 2023-01-17]. Dostupné z: <https://teds-list.com/composer/villaloboschoro/>
- GATEWAY To Brazil: *The History Of Brazilian Music* [online]. cit. 2023-02-07]. Dostupné z: <https://gatewaytobrazil.com/the-history-of-brazilian-music/>
- GILMAN, Bruce: *The Politics of Samba*. Georgetown Journal of International Affairs, vol. 2, no. 2, 2001, str. 67–72. JSTOR, [online]. [cit. 2023-02-21]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/43134029>
- HERSKOVITS, M. J.: *Drums and Drummers in Afro-Brazilian Cult Life*. The Musical Quarterly, 30(4), 477–492. (1944) [online]. [cit. 2023-01-12]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/739409>
- KOUBEK, David. *Hledá se Kubíček* [online]. [cit. 2023-01-09]. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/hleda-se-kubicek-7664638/1>
- MERRIAM, Alan P.: *Characteristics of African Music*. Journal of the International Folk Music Council 11 (1959): 13–19. [online]. [cit. 2023-01-12]. <https://doi.org/10.2307/834848>
- MROFCHAK, Christopher J. *Style, Structure, And Performance In Three Portraits For Solo Guitar* (2004–2020) By Sérgio Assad, 2021. [online], [cit. 2023-02-10] Dostupné z: https://purl.lib.fsu.edu/diginole/2020_Summer_Fall_Mrofchak_fsu_0071E_16412

Povos Indígenas no Brasil [online]. [cit. 2023-01-12]. Dostupné z: https://pib.socioambiental.org/en/Table_of_Indigenous_Peoples

SWANSON, Brent Lee: *Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso*, University of Florida 2004, [online], [cit. 2023-02-07] Dostupné z: http://etd.fcla.edu/UF/UFE0007016/swanson_b.pdf

TERRI, Salli: [online]. [cit. 2023-01-12]. Dostupné z: <http://www.salliterri.org/duets1.htm>

UNESCO Intangible Cultural Heritage: [online]. [cit. 2023-02-25]. Dostupné z: <https://ich.unesco.org/en/RL/chamame-01600#identification>

VASSBERG, D. E.: *African Influences on the Music of Brazil*. Luso-Brazilian Review, (1976)13, 35–54. [online]. [cit. 2023-01-15]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3512714>

SWANSON, Brent Lee: *Marco Pereira: Brazilian Guitar Virtuoso*, University of Florida 2004, [online], [cit. 2023-02-07] Dostupné z: http://etd.fcla.edu/UF/UFE0007016/swanson_b.pdf

Audiovizuální materiály

CROOK, Larry: *Music of Northeast Brazil*; New York: Routledge. 2009, ISBN 978-0-415-96066-3.

DYENS, Roland: A meeting with Roland Dyens - Interview and performances, In: YouTube [online]. 13. 4. 2019 <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=OroNDq5lpbM>

GUITARCOOP: *Sergio & Odair Assad | Part 1 | GuitarCoop Interview Series* YouTube [VIDEO]; <https://www.youtube.com/watch?v=Y5KdnuY1dhY&t=1134s>

Příloha 1

Program absolventského koncertu

1. Heitor Villa-Lobos (1887-1959): 5 Preludes, W419

2. Paulo Bellinati (1950): Suite Contatos

1. Cadencia
2. Contatos
3. Alba
4. Pau de Chuva
5. Les Jambes

.....

3. Radamés Gnattali (1906-1988): Suite Retratos

3. Anacleto de Medeiros
4. Chiquinha Gonzaga

4. Sérgio Assad (1952): Jobiniana No.1

5. Roland Dyens (1955-2016): Hommage a Villa-Lobos

1. Climazonie
2. Danse Caractérielle et Bachianinha
3. Andantinostalgie
4. Tuhũ

Příloha 2

Regionální mapa Brazílie s vyobrazením hudebních žánrů⁸⁸



⁸⁸ MC GOWAN, Chris, PEASSANHA Ricardo 1998: *The Brazilian Sound : Samba Bossa Nova and the Popular Music of Brazil*. 1998 New ed. Philadelphia: Temple University Press.