

**Akademie múzických umění v Praze  
Hudební a taneční fakulta**

Strunné nástroje  
Kytara

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Významní španělští skladatelé kytarové tvorby 20.století**

**Zlata Micura**

Vedoucí práce: MgA. Ozren Mutak, PhD.

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, duben 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Music and Dance Faculty**

String Instruments  
Guitar

**MASTER'S THESIS**

**Significant Spanish composers of the guitar compositions  
of the 20th century.**

Thesis supervisor: MgA. Ozren Mutak, PhD.

Awarded academic title: MgA.

Prague, April 2024

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

### **Významní španělsí skladatele kytarové tvorby 20.století**

vypracovala 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 .....

Zlata Micura, podpis

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce zkoumá významné španělské skladatele 20. století s ohledem na jejich propojení s historickými tradicemi a folklorem. První kapitola poskytuje přehled o španělském zlatém věku a formách folkloru, které sloužily jako inspirace pro skladatele 20. století ve Španělsku. Druhá a třetí kapitola se věnují období španělského renacimiento a jeho hlavním představitelům: Felipovi Pedrellovi a jeho žákům, mezi něž patří Isaac Albeniz, Enrique Granados a Manuel de Falla. Čtvrtá kapitola je zaměřena na skladatele původní kytarové tvorby: Federica Moreno-Torrobu, Joaquína Turinu a Joaquína Rodrigo. Součástí práce jsou životopisy skladatelů a analýzy některých z jejich skladeb pro klasickou kytaru.

## **Abstract**

This thesis explores significant Spanish composers of the 20th century in relation to their connection with historical traditions and folklore. The first chapter provides an overview of the Spanish Golden Age and the forms of folklore that served as inspiration for composers in 20th century Spain. The second and third chapters focus on the Spanish Renaissance period and its main representatives: Felip Pedrell and his disciples, including Isaac Albeniz, Enrique Granados, and Manuel de Falla. The fourth chapter is dedicated to composers of original guitar compositions: Federico Moreno-Torroba, Joaquín Turina, and Joaquín Rodrigo. Biographies of these composers and analyses of some of their compositions for classical guitar are included in the thesis.

# Obsah

Úvod .....	1
1 Siglo de Oro - španělský zlatý věk .....	2
1.1 Hudební a taneční formy.....	4
2 Renacimiento - španělská Renaissance .....,.....	10
3 Významné osobnosti španělské hudby.....,.....	11
3.1 Felipe Pedrell... ..	11
3.2. Isaac Albéniz .....	13
3.2.1 Asturias(Leyenda). Suite Española No.1.14 .....	14
3.3. Enrique Granados .....	18
3.3.1 Danza española, op. 37.....	19
3.4. Manuel de Falla.....	22
3.4.1. Hommage a Claude Debussy.....	25
4. Španělští skladatele původní kytarové tvorby.....	28
4.1. Joaquín Turina.....	28
4.1.1. Vlivy flamenca na hudební styl Joaquína Turiny v kytarové tvorbě.....	31
4.2. Federico Moreno Torroba.....	39
4.2.1. Přátelství Andrése Segovii a Federico Moreno Torroby.....	42
4.2.2. Sonatina A dur.....	44
4.3. Joaquín Rodrigo.....	49
4.3.1. Fantasía para un Gentilhombre.....	52
Závěr.....	57
Seznam použitých zdrojů.....	58

# Úvod

Zkoumání španělské hudební scény a tvorby kytarových skladatelů 20. století by nebyl kompletní, bez zmínění předešlých epoch. Španělští skladatelé byli ovlivněni španělským folklorem a jejich hudba zachycuje různé aspekty španělské kultury, tradice a je spojená s tancem. Abychom mohli plně pochopit kontext, musíme se podívat na vývoj španělské hudby v předchozích staletích klasifikovat vlivy, které ji formovaly a upřesnit její charakteristické rysy.

Španělsko je země bouřlivého historického osudu, válek a občanských sporů. Staletí válek s Araby ovlivnila zemi od španělského jazyka přes španělskou kuchyň až po umění. Maurové, kteří obsadili Iberský poloostrov v roce 711, si s sebou přinesli nové nástroje, jako byla maurská kytara (guitarra morisca) a arabská loutna (al-úd), čímž ovlivnili vývoj kytary na území Evropy. Pozdější monarchismus, touha po expanzi a rozšíření nadvlády, včetně dobytí Ameriky, ovlivnily vývoj způsobu života, lidového charakteru a samozřejmě i hudby. Španělé se mnohému naučili od jiných národů, ale přesto si zachovali svou identitu. Abychom správně pochopili zvláštnosti vývoje španělské hudební kultury, je třeba si připomenout obecná fakta.

Pohoří Pyreneje oddělovalo Španělsko od zbytku Evropy nejen geograficky, ale i folklórně. Vývoj lidové písně a tance probíhal v uzavřeném prostředí, a komunikace se sousedními národy byla obtížná. Arabové, kteří po dlouhou dobu ovládali téměř celý poloostrov, měli určitý vliv na španělskou hudbu. Centra španělského lidového umění během reconquisty byla od sebe izolována. Tento stav přispěl k utváření místních folklorních nářečí, které se často od sebe zcela odlišovaly. Některé žánry, jako například jota vznikla v Aragonii, nebo malagueña v Andalusii, však rychle překonaly regionální hranice a staly se součástí španělského kulturního dědictví. Rozmanitost forem odhaluje společné rysy charakteru a temperamentu, které určily podstatu španělské lidové hudby. Právě toto jí přineslo celosvětové uznání.

# 1. Siglo de Oro - španělský zlatý věk.

Siglo de Oro (český - španělský zlatý věk) je významné období kulturního a hudebního rozkvětu od konce 15. století do poloviny 17. století. V roce 1492 padla Granada a s ní skončila nadvláda Maurů. Sňatek „katolických“ králů Isabelly a Ferdinanda spojil Kastilii a Aragonii, což prakticky završilo sjednocení španělských zemí pod jednou korunou. V následujícím roce 1492, Kryštof Kolumbus objevil Nový svět. Intenzivní kolonizace přinesla Španělsku obrovské bohatství, a země se brzy stala jednou z mocných velmocí té doby, ovlivňující Evropu a svět. V hudbě tohoto období vynikali skladatelé a umělci, kteří si získali evropskou slávu. Zmíním několik hlavních rysů hudebního španělského zlatého věku.

## **Církevní hudba a polyfonie**

Vzhledem k významnému vlivu římskokatolické církve ve Španělsku, církevní hudba hrála v tomto období klíčovou roli. Mnoho děl bylo psáno pro církevní účely, včetně mší a motetů. V době rozkvětu evropské polyfonie měli své slovo španělští mistři, což bylo dáno nejen individuálními vlastnostmi každého z nich, ale také obecnými rysy umění a kultury jejich země. Důležitým hudebním hnutím byla například katalánská škola. Skladatelé, jako Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales a Francisco Guerrero, byli členy této školy a vytvořili mnoho nádherných polyfonních děl. Jejich hudba je charakteristická pro složitou polyfonii a výrazný vokální kontrast.<sup>1</sup>

## **Světská hudba a tance**

Španělští skladatelé tohoto období byli ovlivněni humanismem, což vedlo k důrazu interpretaci textu a vytváření hudby, která by vyjádřila význam slov. Do této doby sahají první kroky hudebního divadla a vznikají různé formy světské hudby. Období „zlatého věku“ bylo poznamenáno tak významnou událostí, jakou byl vznik tanců, které zajímaly přední místo v každodenní i profesionální hudbě. Jedná se o pavanu, sarabandu, chaconnu a passacaglii.

---

<sup>1</sup> И. Мартынов. Музыка Испании. "Советский композитор", 1977г. s.55

První zmínka o *pavaně* pochází z roku 1539.<sup>2</sup> *Sarabanda* byla poprvé zmíněna v roce 1583. Původně to byl tanec židovských a maurských tanečníků, který církve považovala za ďábelskou posedlost. To vedlo k perzekuci a zákazům inkvizice, a jeho provádění bylo přísně trestáno. To vůbec nebyla ta důležitá, hrdá sarabanda, kterou známe z děl velkých mistrů. Až později se proměnila v atribut náboženských procesí a ještě později v aristokratický tanec.

*Chaconne* byla poprvé zmíněna na konci století, konkrétně v roce 1597. Obvykle ji předváděly dvě skupiny tanečníků, a byla v módě, dokud ji nevytlačily fandango a seguidilla.<sup>3</sup> *Passacaglia*, jak název naznačuje, má také španělský původ. Původně její hudba nebyla doprovodem k tanci, ale k procházce po ulici (přímo z portugalského „pasar“ - „projít se“ nebo španělského „calle“ - „ulice“ ). Výrazným rysem byla variabilita v ostinátním basu. *Passacaglia* se ukázala jako atraktivní forma pro skladatele, kteří z ní udělali polyfonní hudební formu.

## Folklor

Rychlý růst hudební kultury byl pozorován v různých provinciích Španělska. Španělský folklor přitahoval v zahraničí stále větší pozornost. Tanec hraje ve španělském folkloru významnou roli a tvoří nedílnou součást kulturní identity Španělska. Španělský folklor je různorodý a zahrnuje mnoho různých tanečních forem, z nichž některé jsou známé po celém světě. Taneční hudba inspirovala obrovské množství skladatelů kytarové tvorby 20. století, jako jsou např. Enrique Granados, Joaquín Turina, Isaac Albéniz, Manuel Ponce, Miquel Llobet, Manuel de Falla a další.

---

<sup>2</sup> I.Martynov. Hudba Španělska. "Sovětský skladatel ", 1977r. s.61

<sup>3</sup> I.Martynov. Hudba Španělska. "Sovětský skladatel ", 1977r. s.63



## 1.1. Hudební a taneční formy

### Jota

Jota se stala skutečně panšpanělským tancem a existuje v mnoha variantách, aniž bychom mluvili o úpravách skladatelů z různých zemí, kteří byli uchvázeni její krásou a bouřlivým temperamentem. Jota se tančí v rychlém tempu, její hudba bývá v  $\frac{3}{4}$  taktu a má charakteristické rytmické vzorce v kytarovém doprovodu, které jsou plné variací hlavního tématu. Dokonce by se dalo říci, že to významně souvisí s rozvojem variační techniky španělských kytaristů. Existuje mnoho druhů joty: *rabalero*, *golondrina*, *saragosana*, *fematera* a další.<sup>4</sup> Všechny mají třídobý takt ( $\frac{3}{4}$ , nebo  $\frac{3}{8}$ ). Zvláštností joty je střídání hry na kytaru a vokálních slok – další příklad úzkého propojení písně a tance. Vokální sloka (*copla*) je ústřední epizodou tance, kde melodie obvykle nabývá plynulejšího a klidnějšího charakteru, ale rytmus a tempo pohybu jsou zachovány. V jotě se často objevuje koloratura<sup>5</sup>. V této podobě se tanec stal ozdobou lidových svátků v Aragonii a po celém Španělsku<sup>6</sup>.

### Seguidilla

Seguidilla, jejíž domovem je Kastilie (přesněji La Mancha), konkuruje v oblíbenosti jotě, ačkoli ji znají téměř ve všech provinciích Španělska. Musím podotknout, že se tento tanec v různých regionech výrazně odlišuje v intonační struktuře, a to i při zachování třídobého taktu. Seguidilla se s oblibou tančí za doprovodu kytary a kastanět a je vždy doprovázena zpěvem. Verše se střídají s tancem, což dává účinkujícím příležitost nabrat nové síly. Melodie seguidilly zazněly v nespočetných představeních - zarzuelách a tonadilách. Seguidilla také přitahovala pozornost významných španělských skladatelů: objevuje se více než jednou v dílech Isaaca Albénize a Manuela de Falla, kteří dokonale vystihli charakter tohoto živého a krásného tance, ostrost jeho rytmu a originalitu intonací.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Preciado D. Folklore español. Música, danza y ballet. Madrid, 1969, s.87

<sup>5</sup> Koloratura (z německého Koloratur, resp. italského coloratura, to z latinského color, barva, barvit, zdobit) je melodická výzdoba především zpěvního hlasu. Je charakteristická rychlými běhy, skoky, trylky či sekvencemi.

<sup>6</sup> Schindler K. Folk music and poetry of Spain and Portugal. New York, 1941, s.35

<sup>7</sup> Preciado D. Folklore español. Música, danza y ballet. Madrid, 1969, s.88.

## Bolero

Pro mnoho milovníků španělské hudby je bolero její typickou folklorní formou. Má samozřejmě ryze španělské rysy, ale tento tanec může sloužit pouze jako příklad komplexního křížového vlivu mezi lidovým a profesionálním uměním. Bolero se stalo základem pro nespočet děl španělské i zahraniční hudby, mezi nimi vyniká Ravelovo „Bolero” jako skutečná apoteóza tohoto tance. To bylo z velké části způsobeno tím, že bolero bylo založeno na rytmickém vzorci typickém pro jiné španělské tance, včetně seguidilly.



Často se tento vzor stává ještě drobnějším v melodiích bolera.



Existuje mnoho dalších různých taneční žánrů. V první řadě je to slavná *malagueña*. Ta následuje třídobý takt s doprovodem ostinátního kytarového rytmu. Vyznačuje se charakteristickými intonačními obraty a kadencemi. Kromě malagueňy lze zmínit také *fandango* (které je také v třídobém taktu, stejně jako většina španělských tanců), *granadinu*, *rondenio*, *sevilánu* (která je pojmenována podle místního původu, stejně jako v případě malagueňy), *peteneru* a mnoho dalších. Přes všechny rozdíly je spojuje rytmická živost a svoboda melodického vzoru. Tyto žánry nejsou cizí ani chromatickým intarziím a nečekaným posunům, které jsou často považovány za rysy národního stylu.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Preciado D. Folklore español. Música, danza y ballet. Madrid, 1969, s.89.

## Folie

Folia je tradiční španělský tanec. Tento tanec a hudební forma měly svůj původ v 16. století a rozšířily se po celé Evropě. Folia je charakterizována specifickým rytmickým vzorem a často se v ní používá variace na hlavní téma. Folia je sólový tanec s jednoduchou melodií, který je prováděn v  $\frac{3}{4}$  taktu. Tato melodie má dvě periody, přičemž první obvykle končí na dominantě a druhá na tónice. Je to jedna z historických forem, která měla vliv na vývoj španělské hudby a tance. Folia se stala základem pro nespočet hudebních kompozic a byla použita v instrumentální i vokální hudbě. Její rytmus a melodie jsou typické pro španělský hudební styl a stala se jedním z charakteristických prvků španělského folklóru. Na počátku 17. století se folie dostala do Itálie a poté se rozšířila po celé Evropě. Tento tanec si získal velkou oblibu v úpravě Corelliho, který zařadil folii a variace do finále své 12. houslové sonáty. Folia si také vybudovala hrdý, poněkud ponurý a emocionální charakter, a často se setkáváme s akordovými postupy, které později stanou něčím jako harmonickým standardem španělské hudby.



Obrázek č.1.<sup>9</sup>

Lze uvést mnoho příkladů použití folie v instrumentální a operní hudbě od Lullyho po Cherubiniho, od Liszta po Rachmaninova. S ní a dalšími tanci se utvrdil španělský vliv v době, kdy v samotném Španělsku stále více sílila italská opera. V prvních desetiletích 17. století však hlas španělských skladatelů stále nacházel odezvu, zejména pokud šlo o hudbu zarzuely. Jiné žánry nebyly však zanedbávané a pokračovaly v rozvoji, ačkoli nedosáhly uměleckých výšek předchozí éry.

Když budeme hovořit o folklorních vokálních žánrech španělské lidové hudby, nemůžeme opomenout cante hondo.

---

<sup>9</sup> Autor: Pierre-Étienne Nataf P-e at fr.wikipedia – créé par P-e avec lilypond, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1625689>

## Cante hondo

Výraz „cante hondo“ doslova znamená „hluboký zpěv“ nebo „hluboký zpěvný styl“. Obrovskou roli ve vytvoření tohoto stylu sehráli hudebníci, kteří se po pádu Granady přestěhovali do Afriky. Podle všeho je cante hondo mnohem starší než flamenco. Je spojena s dávným a dosud ne zcela sledovaným původem. Není vyloučena zejména možnost, že hudebníci vnímali prvky starověkých kultur – vizigótské, římské a možná i iberské.<sup>10</sup> Cante hondo se začalo vyvíjet a formovat se během 18. a 19. století. Někteří španělští hudebníci, včetně Manuela de Falla, považují za možné je hledat v daleké Indii. Manuel de Falla vyjádřil svůj názor v brožuře věnované cante hondo, vydané v Granadě v roce 1922. Není náhodou, že Falla kreslí analogii mezi cante hondo a klasickou hinduistickou hudbou, která nepočítá s „konstantním umístěním nejmenších intervalů (půltónů naší temperované stupnice) ve stupnicích. Vzhled těchto intervalů, které narušují homogenitu ve sledu zvuků, závisí na vzestupu nebo poklesu hlasu, diktovaném výrazností slov písně. Často používané portamento, které vytváří „nekonečné gradace výšky,“ s tím také souvisí.“<sup>11</sup> Můžeme to objasnit tak, že mluvíme o použití nekonečné rozmanitosti řečových intonací, které hrají ve zpěvu obecně obrovskou roli a v cante hondo nabývá téměř hlavního významu, protože tento „tok hlasu“ se mění z jedné interpretaci ke druhé. Důležitou roli v podání lidových zpěváků hraje „opakování stejné noty až k posedlosti“, při kterém „je zničen jakýkoli smysl pro rytmus metra, což vytváří dojem zpívané prózy, zatímco ve skutečnosti verbální text písní je poetický.“<sup>12</sup>

Druhým charakteristickým rysem melodického stylu cante hondo je podle Falla rozsah, z větší části omezený na sextu. Tyto melodie jsou vždy postaveny na sledu intervalů, které jsou užší než u temperovaného ladění, často se v nich vyskytuje i vokální portamento a glissando.”

V období Siglo de Oro zaznamenáváme rozkvět nových vokálních žánrů: villancico (venkovského madrigalu) a zarzuely.

---

<sup>10</sup> Chase, Gilbert. The music of Spain. NY: Dover Publications Inc., 1959. s.224-225.

<sup>11</sup> Manuel de Falla. On music and Musicians. Boyars, 1979. s.53

<sup>12</sup> Manuel de Falla. On music and Musicians. Boyars, 1979. s.53

## Villancico

Villancico<sup>13</sup> se vyvinulo v 15.–16. století a rozšířilo se jak v lidové, tak v profesionální hudbě. Z hlediska textů i charakteru hudby jsou villancicos pestřejší než romance, svoji formou často připomínají spíše rondové než strofické konstrukce. Například villancicos Juana Enciny<sup>14</sup> tak byly rozšířené po celé zemi. Zajímavé jsou tzv. „taneční villancicos“, což naznačuje těsné spojení písně a tance, charakteristické pro španělský folklor všech dob. Tohle období je spojeno s rozkvětem instrumentální hudby komponované pro vihuelu, později pro kytaru. Existovaly tři druhy vihuely – vihuela da mano<sup>15</sup>, vihuela da arco<sup>16</sup> a vihuela de pendola<sup>17</sup>. Vihuela da mano, na kterou se hrálo prsty, se stála dominantním nástrojem, připoutala pozornost mnoha významných skladatelů a zakořenila se ve španělském hudebním světě. Pravidla slušného chování a šlechtické výchovy ve Španělsku 16. století vyžadovalo zvládnutí umění zpěvu za doprovodu vihuely. Rozšířené byly různé notace, ve kterých byla napsána většina tabulatur, které se k nám dostaly. Role vihuely se neomezovala pouze na doprovod. Velmi často se stávalo, že vihuelista hrál na začátku celou skladbu sam, což přispělo k rozvoji sólového instrumentálního výkonu. Mezi největší mistry vihuely patřil nepochybně Louis Milan<sup>18</sup>. Jedním z hlavních jeho děl je sbírka „*Maestro*“, publikovaná v r.1535. , která zahrnuje *tiento*, *pavane a villancico*. Příkladem větších variačních forem tohoto období je třeba „*The Six Book of Dolphin*“ Luise de Narvaeze<sup>19</sup>.

16. století bylo obdobím rozkvětu a zároveň postupného zániku umění hry na vihuelu, kterou plynule nahradila kytara. S kytarou se objevila nová technika, která ovlivnila texturu a dokonce i obsah hudebních děl. Vítězné přijetí kytary bylo významnou událostí v dějinách španělského umění, přinášející mnoho nových a charakteristických prvků do každodenní i profesionální interpretaci hudby. Kytara se stala zvukovým symbolem španělské hudby. Na konci 16. století se mluvilo o španělské kytaře, která byla v té době pětistrunným nástrojem. Na počátku dalšího století se objevily první návody ke hře na kytaru. Kytara, na kterou se bylo relativně snadné naučit a která byla ideální pro doprovod zpěvu a tance, získala extrémní

---

<sup>13</sup> Villancico (villano - venkovský, ze španělského villa - vesnice). Slovo počází ze cantar viejo - starověký zpěv.

<sup>14</sup> Juan de la Encina, vlastním jménem Juan de Femoselle (1469 – asi 1529, Salamanca) byl španělský hudební skladatel, básník a dramatik, často označovaný za zakladatele španělského dramatu.

<sup>15</sup> struny se rozeznávaly prsty

<sup>16</sup> struny se rozeznávaly pomocí smyčce

<sup>17</sup> struny se rozeznávaly pomocí plektra

<sup>18</sup> Luis de Milán (také známý jako Lluís del Milà nebo Luys Milán) (asi 1500 – asi 1561) byl španělský renesanční skladatel, vihuelista a spisovatel hudby.

<sup>19</sup> Luis de Narváez (1526–1549) byl španělský skladatel a výtvarný umělec. Narvaez, vysoce uznávaný za svého života, je dnes známý díky *The Six Books of the Dolphin*, sbírce polyfonní hudby, která obsahuje nejstarší známé sady variací.

popularitu. Španělští vojáci ji šířily po celé Evropě spolu s charakteristickými tanci, které se staly univerzálním kulturním dědictvím.

## Zarzuela

Zarzuela je typickým španělským hudebně-dramatickým žánrem, pojmenovaným podle španělské obce La Zarza u Madridu, kde se konalo její první představení. Španělští muzikologové poukazují na typické rysy zarzuely, projevující se ve formální struktuře: *villancico*, *canción*, *dialogy*, *tonady*, *eklogy* Juana del Enciny.<sup>20</sup> Autoři zarzuel měli možnost začlenit do svých děl mnoho originálních prvků lidové i kompoziční tvorby. Nový žánr měl národní kořeny a získal široké uznání u publika. Známe jen několik jmen autorů hudby prvních zarzuel. Postupně vznikaly formy, blížící se veršovaným formám s charakteristickým španělským refrémem - *estribillo*. Umělci zpívali charakteristickým způsobem za doprovodu vihuely nebo kytary. Pokud budeme sledovat vývoj tohoto žánru, uvidíme, jak se polyfonní formy postupně nahrazují homofonními a harmonickými. Zarzuela byla jedním z nejdůležitějších druhů španělské hudby 17. století. Hudební čísla, jako jsou intermezza, písně a tance, byly často začleňovány jak do prologu, tak do samotné hry. Existují různé poddruhy zarzuel, včetně „*zarzuela grande*“, která má více dramatického obsahu, a „*zarzuela chico*“, která je lehčí a komichtější. V roce 1629 bylo v Madridu uvedeno první španělské lyrické drama „*La selva sin amor*“ („Les bez lásky“), jehož slova napsal Lope de Vega a jméno autora hudby zůstalo neznámé.<sup>21</sup> Pak následovala série podobných představení, ve kterých hudba a zpěv byly prokládány dialogy, a zdálo se, že tohle více odpovídalo vkusu španělského publika. Zpočátku bylo zvykem začínat představení malou čtyřhlasou skladbou, jakousi předehrou. Těmto hrám se také říkalo „*tono*“, odkud pochází slovo „*tonada*“, a poté „*tonadilla*“ - název hudebně dramatického žánru 2. poloviny 17. století. *Tonadilla* je malou hudební hrou, dojemnou scénou, dynamickou a silně spojenou s charakteristickými hudebními žánry a stylem provedení. Zápletky tonadillí čerpaly inspiraci ze života všech vrstev společnosti, a byly prokresleny humorem, často nemilosrdně zesměšňujícím nedostatky, včetně obdivu k cizincům.<sup>22</sup> Podobně jako pozdější tonadilla, zarzuela se stala opěrným bodem lidové hudby v době, kdy byl velký zájem o italskou operu. Zarzuela zůstává důležitou součástí španělské hudební kultury a byla ovlivněna mnoha významnými skladateli a libretisty. To mělo přímý vliv na intenzivní rozvoj instrumentální hudby.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> I.Martynov. Hudba Španělska. "Sovětský skladatel". 1977. s. 70

<sup>21</sup> Chase, Gilbert. The music of Spain. NY: Dover Publications Inc., 1959.s.123

<sup>22</sup> Clark, Walter Aaron. The New Grove Dictionary of Music and Musicians II.. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001. 19: s.50

<sup>23</sup> Chase, Gilbert. The music of Spain. NY: Dover Publications Inc., 1959. s.125 - 133.

## 2. Renacimiento - španělská Renaissance

Renacimiento – (špan. renaissance) hnutí za národní obrození ve Španělsku na přelomu 19. a 20. století, které pokrývalo různé aspekty kulturního, politického a hospodářského života země. Byl jednou z nejzajímavějších a zároveň nejkontroverznějších epoch v dějinách španělské hudební kultury. Po „zlatém věku“, který znamenal rozkvět umění na přelomu 16. – 17. století, nastal dlouhý úpadek. Až do 19. století byla španělská hudba na periferii. Ve španělské hudební vědě se období od konce 60. let 19. století do roku 1936 (začátek občanské války) nazývá stříbrným věkem<sup>24</sup>. Toto období se vyznačuje estetickým hledáním, které na počátku 19. století vyvrcholilo úspěchy v hudbě, literatuře, filozofii, malbě, architektuře a divadle. Jedním z ústředních problémů této doby byla myšlenka národní identity, která byla konceptualizována z různých hledisek ve filozofii a literatuře. Španělsko-americká válka r. 1898. způsobila ve Španělsku velkou ekonomickou recesi a kulturní stagnaci. Pozdější hnutí za politickou nezávislost umožnila skladatelům skládat hudbu v nacionalistickém stylu, která by odrážela jejich nového ducha svobody a hrdosti na své dědictví. Nacionalismus v klasické hudbě je často označován jako hudba, která využívá lidové formy, rytmy, melodie, tradiční stupnice a harmonie k vytvoření zvuku, autentického pro zemi původu skladatelů. Představitelé tzv. „*Generace roku 1898*“ (spisovatele, hudebníci atd.) se snažili vytvořit originální a svébytnou španělskou kulturu. Muzikolog, skladatel a folklorista Felipe Pedrell se stal hlavním mluvčím hnutí a v roce 1891 vydal manifest „*Por nuestra musica*“ – „*For our music*“, ve kterém sepsal a sjednotil estetické principy hudebního Renacimiento.

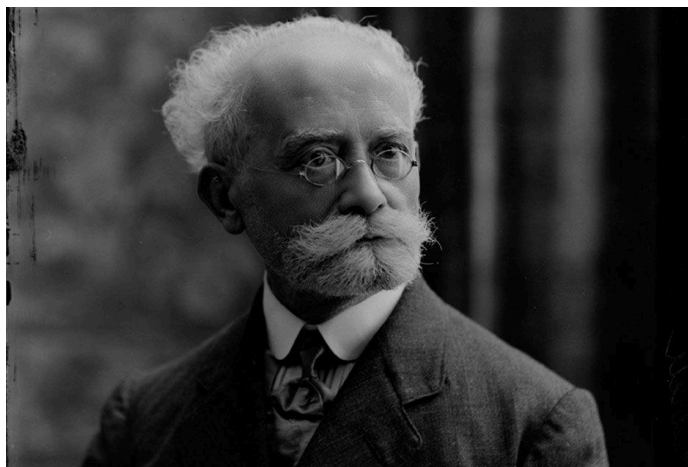
---

<sup>24</sup> La edad de Plata

### 3. Významné osobnosti španělské hudby

#### 3.1. Felipe Pedrell

Felipe Pedrell (1841-1922) je velmi pozoruhodná postava v dějinách španělské hudby. Narodil se v Tortose (Katalánsko) a tam, ve věku sedmi let, začal zpívat v kostelním sboru a chodit na hodiny harmonie k Antoniu Nin y Sarrí. Chlapec se nadchl pro hudbu a hrál na klavír, housle a kytaru. Brzy začal skládat, přepisoval úryvky z italských oper pro místní orchestr.



Obrázek č.2. <sup>25</sup>

Počátkem 70. let nacházíme Felipe v Barceloně, kde zaujímá skromnou pozici druhého dirigenta operety. Během svého působení v Barceloně skladatel měl příležitost čas od času cestovat do Madridu, Valencii a dokonce i do Paříže.

V 80. letech Felipe Pedrell napsal dvě symfonické básně a řadu romancí. Hlavní pozornost věnoval muzikologické práci. Výsledkem těchto studií a úvah o osudech rodného umění bylo nejen vydání staré hudby, které celému světu odhalilo poklady španělského „zlatého věku“, ale také vydání slavného manifestu „*Por nuestra musica*“. Hlavní myšlenkou tohoto manifestu bylo rozvíjení lidové kultury a jejích osnov díky lepšímu a hlubšímu osvojení klasického a folklorního dědictví, návrat k významným tradicím zarzuely a tonadillii. Pedrell zdůrazňoval nezbytnost práce ve všech žánrech, zejména opeře, ale také v symfonické a komorní hudbě. Upozorňoval na studování hudby dalších evropských skladatelů.<sup>26</sup>

V roce 1894 se skladatel přestěhoval do Madridu, kde deset let působil jako profesor na konzervatoři. V té době vznikla jeho hlavní díla, monumentální opera *Pyrénéas*, která nás zavádí do Katalánska 13. století. Spolu s jeho další operou *Celestina*, napsanou podle slavného středověkého příběhu, a *Hrabě Arnau*, bylo toto dílo vyvrcholením jeho skladatelské kariéry.

Ve stejných letech se objevila jeho největší muzikologická díla - osmidílná sbírka *Španělská škola duchovní hudby* (1894-1898), *Španělské lyrické divadlo do počátku 19. století* (1897-1898), *Kastilský hudební folklór 16. století* (1899-1900), a další, která odhalila poklady tak dlouho skryté v knihovnách a archivech. Práce, provedená ve velkém měřítku, a vědecká svědomitost přinesly autorovi světovou slávu. Pedrell vystupoval nejen jako muzikolog, ale i jako skladatel, a snažil se najít v minulosti základy pro rozvoj nové školy.

<sup>25</sup> <https://dbe.rah.es/biografias/8205/felipe-pedrell-sabate>

<sup>26</sup> Clark, Walter Aaron. "Felipe Pedrell." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* II. 29 volumes. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001. 19: s.279



V roce 1904 se Pedrell, který těžko snášel madridské klima, přestěhoval do Barcelony, kde žil až do konce svých dnů.<sup>27</sup>

Felipe Pedrell byl významným folkloristou, který vyzdvihl hluboké vrstvy lidového umění a učinil je veřejným dědictvím. Týká se to především čtyřdílné *Sbírky španělských lidových písní*, která v pečlivě ověřených nahrávkách představuje folklór různých provincií a epoch, počínaje 13. stoletím, včetně již známých melodií, které byly často zkreslené a uměle začleněné do dur-mollového systému, čímž byla narušena jejich původní modální struktura.<sup>28</sup> Pedrell se snažil obnovit každou melodii do její skutečné podoby a odvedl skvělou práci, která byla založena na srovnání starých nahrávek a samozřejmě na jeho vlastní hudební zkušenosti. Tím byl schopen vytvořit ojedinělou antologii španělského folklóru, která si uchovává svůj význam a hodnotu až do dneška.

Národní obrození mělo pro skladatele obrovský smysl. Samozřejmě tu vidíme souvislost s národními tradicemi, které považoval za klíčové pro další existenci španělské hudby, a bez nichž si její budoucnost nedokázal představit. Věřil také, že jsou všechny předpoklady pro změnu situace zralé, a viděl hlavní smysl svého úsilí v tom, aby španělskou hudbu přivedl na světovou scénu.<sup>29</sup> Hovoříme o formování další národní školy evropské hudby, přesněji o obnovení její bývalé slávy a významu po dlouhé době nadvlády cizích vlivů. Pedrellovy myšlenky nebyly něčím izolovaným v obecném toku španělského kulturního života v posledních desetiletích 19.století a do značné míry rezonovaly s podobnými aspiracemi, které inspirovaly členy *Generace 1898*.

Felipe Pedrell byl významnou postavou ve španělské hudbě a měl vliv na několik následujících generací hudebníků. Jeho žáci byli lidé, kteří se u něj učili a inspirovali se jeho hudbou a pedagogickým přístupem. Stručně bych chtěla pojednat o jeho třech žácích: Isaacu Albénizovi, Enrique Granadosovi a Manuelovi de Falla. Přestože komponovali převážně pro klavír, pozdější úpravy jejich skladeb vytvořily z jejich děl nejznámější španělské skladby pro kytaru.

---

<sup>27</sup> Clark, Walter Aaron. Felipe Pedrell. The New Grove Dictionary of Music and Musicians II. 29 volumes. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001. 19: s.280

<sup>28</sup> I.Martynov. Hudba Španělska. "Sovětský skladatel". 1977г. s.103

<sup>29</sup> Chase, Gilbert. The music of Spain. NY: Dover Publications Inc., 1959.s.148

### 3.2. Isaac Albéniz

Isaac Albeniz se narodil 29. května 1860 v katalánském městě Camprodon a již v raném dětství projevoval vzácné hudební schopnosti. Jeho otec ho začal učit hrát na klavír a snil o tom, že ze svého syna udělá zázračné dítě. Chlapce zatížil nekonečným cvičením natolik, že se Isaac nestihl naučit ani číst ani psát, ani chodit do školy. V osmi letech nastoupil na madridskou konzervatoř. V hlavním městě se však dlouho nezdržel a odjel do Andalusie, kde se dostal do Cádizu, kde ve věku deseti let už začal hrát recitály.



Obrázek č.3.<sup>30</sup>

Ve dvanácti letech mladý Isaac odplul spolu s otcem do Jižní Ameriky, přes kterou se pak dostali do USA a pořádali tam koncerty.<sup>31</sup> Až se Albeniz vrátil do Evropy, tak zamířil do Lipska a pokračoval ve studiích. V roce 1875 se vrátil do Španělska, kde se o něj začal zajímat králův tajemník, hrabě Guillermo Morphy, který mu v roce 1876 zařídil finanční podporu pro studium na Královské konzervatoři v Bruselu. Později, v roce 1880 Isaac Albéniz navštívil Ference Liszta v Budapešti. Zdá se, že Albéniz pocítil nedostatečnost své profesionální kompoziční průpravy, což ho zavedlo (o pár let později) do Barcelony, kde začal studovat u již zmíněného mistra Felipe Pedrella, který ho inspiroval ke komponování španělské hudby.<sup>32</sup> Tak vznikly např. „*Španělské písně*“. První věta této suity (Preludium), po skladatelově smrti přejmenovaná na *Asturias (Leyenda)*, dnes patří mezi nejslavnější skladby kytarového repertoáru.

Poté, od roku 1885 do roku 1889, žil v Madridu, kde měl obrovský úspěch jako klavírista a skladatel. Veřejnost a kritici viděli v něm andaluského zpěváka a obdivovali melodické kouzlo jeho děl, včetně *Španělské suity* s významnou skladbou *Sevillana*. V roce 1889 vystoupil jako klavírista a skladatel v Paříži a setkal se tam s nadšeným přijetím. Následovala série úspěšných koncertů v různých evropských městech.<sup>33</sup> Isaac Albéniz nevydržel žít na jednom místě více než několik let. V roce 1890 se odstěhoval do Londýna, kde žil do roku 1893. V roce 1900 onemocněl Brightovou nemocí postihující ledviny. Zemřel 18. května 1909 ve 48 letech v Cambo-les-Bains a je pohřben v Barceloně.

Tvůrčí dědictví Isaaca Albenize zahrnuje kolem tří set skladeb nejen pro klavír, psal také opery, orchestrální skladby, romance atd. Jeho klavírní skladby, často nesou názvy

<sup>30</sup> Autor: Napoleón – <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=14e60bf1-b580-423c-b4aa-6a7ef828e127>, Volné dílo, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=122538218>

<sup>31</sup> Frances Barulich, “Isaac Albéniz,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians II*, edited by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), i, s.290-293.

<sup>32</sup> Chase, Gilbert. *The music of Spain*. NY: Dover Publications Inc., 1959.s.150

<sup>33</sup> Chase, Gilbert. *The music of Spain*. NY: Dover Publications Inc., 1959.s.152

připomínající jeho rodné Španělsko např. *Granada, Navarra*. Mezi další díly patří např. *Španělská suita* (1886), *Španělsko* (1890), *Iberia* (1908) pro klavír, symfonická suita *Catalonia* a různé zarzuely.

### 3.2.1. Asturias (Leyenda). Suite Española No.1.

Isaac Albéniz napsal toto dílo na počátku 90. let 19. století, pravděpodobně v Londýně. Dílo bylo poprvé publikováno v Barceloně u „Juana Bta. Pujol & Co.“ v roce 1892 jako *Preludio*, součást třívěté suity s názvem *Chants d'Espagne, op. 232*<sup>34</sup>. O pět let později, v Madridu, vyšla verze suity s pěti částmi, která opět obsahovala stejné dílo na začátku pod názvem *Preludio*. Ani v prvním, ani v dalších doživotních vydáních nebylo tohle dílo spojeno s žádným regionem.<sup>34</sup>

Až v roce 1911, dva roky po skladatelově smrti, německý nakladatel Hofmeister vydal první kompletní verzi dřívějšího díla *Suite española, op. 47*. Toto dílo bylo původně oznámeno v roce 1886 jako soubor osmi vět, ale do té doby byly vydány pouze čtyři z nich. Čtyři „nové“ části však byly vydány dříve pod jinými názvy. Zdá se, že vydavatel jednoduše vzal existující díla I. Albénize, vložil je do *Suite española* a změnil názvy tak, aby odpovídaly těm, které byly původně oznámeny před 25 lety. Suite se skládá z těchto částí : 1. Granada (Serenade) 2. Cataluña (Courante) 3. Sevilla (Sevillanas) 4. Cádiz (Canción) 5. Asturias (Leyenda) 6. Aragón (Fantasía) 7. Castilla (Seguidillas) 8. Cuba (Nocturno).

*Preludio* se tak stalo známé jako *Asturias* (s podtitulem *Leyenda*), pátou částí *Suite española*.

Albéniz, žijící mimo Španělsko (většina jeho hudby ve „španělském“ stylu byla napsána v Londýně a Paříži), toužil po domově, který by evokoval představy flamenca a starověkých maurských vizí Andalusie. Přestože byl Kataláncem, ztotožňoval se se svým „španělstvím“ z Andalusií a dokonce předpokládal, že má maurské kořeny. Většina jeho komentářů týkajících se programového aspektu jeho hudby pochází z obrazů Alhambry, maurské pevnosti s výhledem na andaluské město Granada, které Albeniz několikrát navštívil. Hudba Isaaca Albénize také reaguje na náboženské střety mezi Maury a křesťany ve Španělsku, inspirované architekturou dochovaných mešit v Granadě, Seville a Cordobě .

Než prozkoumáme kytarové aranžmá skladby, měli bychom se podívat na klavírní verzi. Ačkoli není známo, že by existoval nějaký rukopis, dochovala se kopie prvního vydání, která obsahuje podpis Ricarda Viñese, virtuózního klavíristy a osobního přítele Isaaca Albénize. Životopisec skladatele Walter Aaron Clark nazývá skladbu příkladem „čistého flamenca“<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Clark, Walter Aaron. *Isaac Albéniz: A Guide to Research*, Garland Publishing Inc. New York & London, 1998.

<sup>35</sup> Barulich, Frances. “Isaac Albeniz.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* II. 29 volumes. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001. 1: 290-293.

Klavír napodobuje kytarovou techniku střídání palce a prstů pravé ruky, přičemž ukazováček hraje opakující se tón na otevřenou strunu a palec vede melodii.

Když se podíváme blíže na úvodní část Asturias, tak není pochyb o tom, že hlavním tématem je flamenco a kytara s jejími akordami rasqueado :



I.Albéniz. Asturias.25.-26.takty

V pomalé střední části od 63. taktů si vzpomeneme na cante jondo, zvláštní starodávný jihošpanělský styl zpěvu, dramatický, velmi volný, bohatý na melisma. Jak už jsem psala výše cante jondo je přímým předkem žánru flamenco. Jeho kořeny sahají k arabským a cikánským melodiím.



I.Albéniz. Asturias.63.-70.takty

Tato část nakonec ustoupí rytmičtější taneční sekci s aktivnějším „kytarovým“ doprovodem :



I.Albéniz. Asturias.87.-88.takty

V závěrečná codě, stejně jako v „Cordobě“ (skladbě ze stejného cyklu), autor předkládá sérii čistých diatonických harmonií ve sborovém stylu, evokujících asociace s hudbou křesťanské církve a reflektujících přesah tohoto náboženství do starověké maurské architektury :



I.Albéniz. Asturias.185.-192. takty

Po malém návratu k hlavnímu „flamenkovému“ tématu se objeví harmonicky nádherná pasáž: impresionistický úryvek s použitím toniky a frygické sexty. Dílo končí v prázdných oktávách.



I. Albéniz. Asturias. 95.-98. takty

Několik klavírních děl bylo za skladatelova života upraveno pro kytaru. Prvním kytaristou, kterému se to podařilo, byl pravděpodobně Francisco Tárrega (1852–1909), katalánský skladatel a téměř přesný současník skladatele. Tárregův nejslavnější žák, Miguel Llobet, rovněž vytvořil kytarové úpravy klavírní hudby Albénize. Je možné, že obdržel skladatelovo požehnání, protože Llobet provedl jednu z jeho skladeb na koncertě, který se konal v Barceloně v roce 1906.

První úspěšnou kytarovou úpravou „Asturias” je však bezesporu úprava Andrése Segovii. I když je těžké určit, kdy Segovia poprvé začal zařazovat tuto skladbu do svých recitálových programů, víme, že skladbu určil pro recitál v rakouském Grazu v říjnu 1924.<sup>36</sup> Segovia svoje aranžmá nahrál až v roce 1953 (objevuje se na „Andres Segovia Recital” na „Brunswick”, AXTL 1005) ale vydal ji ještě o tři roky později, v roce 1956 na „Ricordi American” v Buenos-Ayres). Od tohoto okamžiku se na hudebním trhu začal objevovat nepřetržitý proud kytarových aranžů této skladby, z nichž většina přijala edici Segovia jako svůj primární zdroj.

Albénizův klavírní originál nelze na kytaru reprodukovat bez úprav; původní tónina g moll není pro kytaru vhodná, mnoho oktávových zdvojení a některé hlasy v akordech nelze zahrát, a původní zápis skladby přesahuje tessituru kytary a její dynamický rozsah: dlouhé souvislé crescendo od *pp* do *fff* například nemůže být doslova realizováno. Při řešení těchto problémů vnesl Andres Segovia do svého aranžmá řadu charakteristických prvků. Hlavním charakteristickým prvkem je kytarový pohyb v triolách. Taky se odklonil od konstantní staccatové artikulaci originálu a přidal dlouhé basové tóny.



<sup>36</sup> I. Martynov. Hudba Španělska. "Sovětský skladatel". 1977. s.125.

V určitém okamžiku je nemožné udržet horní i spodní tóny výše zmíněného „frygického“ akordu. Segovia nahrazuje tento akord, zachovává správný horní tón, ale mění tón basový.

I.Albéniz. Asturias.37.-38. takty

První část Allegro končí „kytarovým“ pasážem, který není možné reprodukovat na kytaru samotné. Proto Andres Segovia nahradil tuto pasáž pizzicatem v osminových notách s flažoletem na konci.

I.Albéniz. Asturias.59.-62. takty

Na konci celého díla, kde originál připomíná impresionistické rozostření, A.Segovia znovu používá trilovou figuru.

I.Albéniz. Asturias.95.-98. takty

Isaac Albéniz neměl díla napsané přímo pro kytaru, ale mnoho z nich bylo pro kytaru přepsáno a zaujímají jedno z předních míst v kytarovém repertoáru. Sám Isaac Albéniz si španělskou kytaru velmi vážil a tak například při tvorbě klavírního díla „Granada“ napsal: „Nyní hledám zlaté naleziště lidového umění, a to mě naplňuje pocitem, jako bych se dotýkal strun kytary.“

### 3.3. Enrique Granados

Pantaleón Enrique Joaquín Granados Campiña<sup>37</sup> se narodil 27.července r.1867 v Lleidě na severovýchodě Španělska. V roce 1874 se rodina přestěhovala do Barcelony, kde malý Enrique dostával hodiny klavíru od slavného učitele Joana Baptista Pujola<sup>38</sup>a hodiny skladby od Felipe Pedrella. Díky pomoci mecenáše umění se Enrique Granados vydal studovat do Paříže. Během dvou let (1887-1889) Enrique Granados studoval hru na klavír ve třídě Charles-Wilfrid de Bériote<sup>39</sup> a kompozici u Julese Masseneta<sup>40</sup>na Pařížské konzervatoři . Ve třídě C. Bérioté se Enrique Granados setkal s Ricardo Viñesem<sup>41</sup>, později slavným španělským pianistou.



Obrázek č.4.<sup>42</sup>

Po dvouletém pobytu v Paříži se Granados vrátil do své vlasti. Jako klavírista úspěšně vystoupil na koncertě s I. Albénizem, který dirigoval jeho „Španělskou rapsodii“ pro klavír a orchestr. Velkou slávu jako skladatel získal v roce 1898, kdy se vydalo jeho první velké dílo - opera „María del Carmen“. Po její premiéře v Madridu, Granados získal popularitu v celém Španělsku.<sup>43</sup> Enrique Granados úspěšně spojoval své tvůrčí a interpretační aktivity se sociálními a pedagogickými. V roce 1900 zorganizoval „Společnost klasických koncertů“ v Barceloně a v roce 1901 založil Hudební akademii, kterou vedl až do své smrti. U svých studentů, kteří jsou mladými klavíristy, se snažil podporovat tvůrčí samostatnost prostřednictvím svých přednášek. Dále rozvíjel nové techniky ve hře na klavír a napsal speciální příručku nazvanou „Teoreticko-praktická metoda pro použití klavírních pedálů“<sup>44</sup>.

Nejcennější součástí tvůrčího dědictví Enrique Granadosa jsou jeho klavírní díla. Již v prvním cyklu „*Danzas españolas, op.37*“<sup>45</sup> (1890) skladatel organicky kombinuje prvky lidové hudby s moderními skladatelskými technikami té doby. Skladatel si taky velmi vážil díla velkého

<sup>37</sup> Granados - příjmení po otci, Campiña - příjmení po matce.

<sup>38</sup> Joan Baptista Pujol i Riu ( španělsky Juan Bautista Pujol , Barcelona, 1835–1898) byl katalánský pianista a učitel. Studoval na pařížské konzervatoři u Napoleona-Henriho Rebera. Byl učitelem Enrique Granadose, Ricarda Viñese a Joaquima Malatse (1872-1912).

<sup>39</sup> Charles-Wilfrid de Bériot (12. února 1833 - 22. října 1914) byl francouzský pianista, pedagog a skladatel.

<sup>40</sup> Jules Émile Frédéric Massenet (12. května 1842, Montaud, Saint-Étienne, Francie – 13. srpna 1912, Paříž) byl francouzský skladatel období romantismu.

<sup>41</sup> Ricardo Viñes y Roda (5. února 1875 - 29 dubna 1943) byl španělský pianista. Uvedl premiéry děl Ravela, Debussyho, Satieho, Fally a Albénize. Byl učitelem hry na klavír např. skladatele Francise Poulenca.

<sup>42</sup> By english/spanish Wiki, Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=91614>

<sup>43</sup> 2 Mark Larrad, “Enrique Granados,” The New Grove Dictionary of Music and Musicians II, edited by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), s, 277.

<sup>44</sup> Método, teórico-práctico, para el Uso de los Pedales del Piano

<sup>45</sup> česky - Španělské tance

španělského umělce Francisco de Goyi<sup>46</sup>. Pod dojmem jeho maleb a kreseb „*La Maja*“ a „*Los Caprichos*“ vytvořil skladatel dva klavírní cykly pod názvem „*Goyesky*“. Na základě tohoto cyklu napsal Granados operu se stejným názvem. Stala se jeho posledním velkým dílem. I když první světová válka zabránila Granadosu realizovat operu ve Francii, mohl ji vidět v podání newyorské Metropolitní opery v New Yorku dne 26. ledna 1916.<sup>47</sup> Premiéra se konala v lednu 1916. Při cestě z Ameriky dne 24. března v Lamanšském průlivu německá ponorka se snažila potopit osobní loď, na které se Granados vracel do své vlasti. Loď se nepotopila, ale silný náraz shodil mnoho lidí (včetně Granadosovy manželky) z paluby do vody. Enrique Granados skočil přes palubu ve snaze zachránit svou ženu a utopil se.

### 3.3.1. Danza españolas, op. 37

Tento klavírní cyklus byl poprvé vydán ve čtyřech svazcích v roce 1890. Enrique Granados, stejně jako jeho učitel a starší kolega Isaac Albéniz, byl Katalánc a od dětství měl hluboký povědomí o svém rodném folklóru. „*Moje inspirace je založena především na zpěvu lidí.*“ vysvětloval Granados. Snažil se rovněž obecně rozvíjet různé formy a žánry španělské lidové hudby, což se plně projevilo ve slavných „*Španělských tancích*“, které dodnes patří mezi jeho nejjasnější tvůrčí úspěchy. „*Španělské tance*“ byly aranžovány pro mnoho nástrojů, včetně kytary, a udržely si své místo v koncertním i amatérském repertoáru. Struktura „*Španělských tanců*“ není přetížena náročností; obecně jsou přístupné amatérskému provedení, což přispělo k jejich rychlému a širokému rozšíření. Zároveň v nich není ani stopa po primitivnosti či povrchnosti. A. Colle píše o Granadosovi : „*jeho charakteristická kombinace kubánské nedbalosti a katalánské energie, která je nevyvratitelně španělská a tak snadno se splývá s touhou po popularitě.*“<sup>48</sup> Tato slova vynikají zejména v souvislosti s jeho mistrovským dílem „*Španělské tance*“, které jsou určeny nejširším okruhům posluchačů a interpretů. Tance jsou velmi rozmanité. Enrique Granados využívá velké množství prvků a žánrů španělského folkloru.

První tanec „*Galante (nebo Minueto)*“ vyvolává obraz bolera, druhý tanec „*Oriental*“ - Malagueňy. Třetí tanec „*Fandango (nebo Zarabanda)*“ se blíží k galiciiskému bourée. Čtvrtý - „*Villanesca*“ je typický villancico. Pátý tanec „*Andaluza (nebo Playera)*“ - andaluský, s charakteristickými modulacemi Malagueňy. Zde vidíme, jak Granados dosáhl skvělého

---

<sup>46</sup> Francisco José de Goya y Lucientes (30. březen 1746, Fuendetodos – 16. duben 1828, Bordeaux) byl španělský malíř a rytec romantismu.

<sup>47</sup> Mark Larrad, “Enrique Granados,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians II*, edited by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), s. 277.

<sup>48</sup> Collet H. Albeniz et Granados. s.200



uměleckého výsledku pomocí nejjednodušších prostředků: typické lidové melodie a „kytarového” doprovodu.

5



Enrique Granados. Danza Españolas. Andaluza no.5. 1.-7.takty.

Tato skladba má třídlínou formu a kontrastní věty, kdy vzrušení mollového začátku a závěru uklidní durová prostřední věta.



Enrique Granados. Danza Españolas. Andaluza no.5. 28.-39.takty.

Tento pátý tanec je u kytaristů snad nejoblíbenější a nejznámější ze všech. K jeho popularizaci přispěl Andres Segovia, který ho hrával ve vlastní úpravě. Avšak ještě dříve můžeme najít tento tanec v úpravě pro sólovou kytaru u Miguela Llobeta. Náznak „kytarových” doprovodů se pak objevuje i v šestém tanci - „*Rondally aragonesa (nebo Joty)*“. Sedmý tanec „*Valenciana*”, stejně jako desátý „*Melancolica nebo (Danza Triste)*”- jota. V tomto tanci nás nejvíce zaujme prostřední patetická část, ve které skladatel napodobuje vokální verš, tradiční kulminaci španělského tance.

Enrique Granados. Danza Españolas. „Melancolica nebo (Danza Triste)”. 59.-72.takty.



V devátém tanci „*Romántica (nebo Mazurka)*“ ožívají rytmy baskických tanců, jedenáctý tanec „*Zambra*“ A. Collet srovnává s Brahmovy tanci v cikánském charakteru<sup>49</sup>. Dvanáctý tanec „*Arabesca*“ se opět nese v andaluském rytmu, ornamentice a instrumentální barvě.

Z tohoto stručného přehledu „*Španělských tanců*“ si můžeme udělat představu o charakteristické šíři žánrů a místních forem španělského folklóru, které využívají. Skladatelské orchestrace se ani jeden z tanců nedočkaly, a tak se z nich staly nejčastěji transkribované skladby - ať už pro různé sólové nástroje, včetně kytary, nebo pro jejich kombinace.

Důležitou roli „*Španělské tance*“ sehrály v popularizaci španělské lidové hudby v Evropě. Z hlediska rozmanitosti, žánrové šíře a touhy odhalit důležité rysy lidového charakteru lze Granadosovy tance srovnávat s Dvořákovými „*Slovanskými tanci*“ – samozřejmě ne hudebním jazykem a stylem, ale přístupem k řešení uměleckého problému a vysokým stupněm zobecnění folklorního materiálu. Granados mohl znát Dvořákovy tance (jejichž první zápis vyšel v roce 1878) a mohly být vhodné pro probuzení jeho tvůrčí iniciativy. I kdyby tomu tak nebylo, myšlenková podobnost a určitá shodnost aspirací národních romantických škol, přes všechny rozdíly v jejich specifických vlastnostech, jsou nepochybné. To je další důvod široké rezonance a historického významu děl španělského skladatele.

<sup>49</sup> Collet H. Albeniz et Granados. s.201

### 3.4. Manuel de Falla

Ze tří hlavních představitelů španělské hudební renesance byl Manuel de Falla nejmladším, a jeho cesta se v mnoha ohledech lišila od cesty Isaaca Albénize a Enrique Granadose.

Manuel de Falla se narodil v Cádiz 25. listopadu 1876. Jeho otec pocházel z Valencie a matka z Katalánska. Jeho matka byla dobrou pianistkou a zároveň byla i jeho první učitelkou. Zatímco ještě žil v Cádiz, Falla čas od času cestoval do Madridu, kde chodil na hodiny klavíru k profesorovi José Tragó<sup>50</sup>. Ve dvaceti letech se přestěhoval do hlavního města a stal se studentem konzervatoře. Studoval tam také skladbu a kontrapunkt ve třídě Felipe Pedrella. Manuel de Falla říkal: „*Vděčím mu za nejjasnější a nejpřesnější podněty k mé práci... My, kteří jsme byli inspirováni a vedeni hudební kreativitou Pedrella, musíme potvrdit, že on jediný stačil, aby probudil renesanci ve španělském hudebním umění.*“<sup>51</sup>



Obrázek č.5.<sup>52</sup>

V roce 1904 byly jejich hodiny přerušeny - Felipe Pedrell se přestěhoval do Barcelony, kde zůstal až do konce svých dnů. Ve stejném roce získal mladý hudebník dvě skvělá vítězství, která poprvé odhalila skutečný rozsah skladatelova talentu: opera Manuela de Falla „*Krátký život*“<sup>53</sup> získala první cenu v soutěži pořádané Akademií výtvarných umění, a také získal další první cenu – tentokrát jako klavírista. Falla ukončil své studia s velkým úspěchem, avšak měl touhu prohloubit své znalosti a zdokonalit se, aby plně ovládal své umělecké dovednosti. Proto v roce 1907 odjel do Paříže. Přestože Falla původně plánoval zůstat v Paříži pouze krátce, nakonec tam zůstal a strávil tam celých sedm let, až do roku 1914.

---

<sup>50</sup> José Tragó y Arana (Madrid, 1856–1934) byl španělský pianista a skladatel. Byl žákem I. Albénize. Vyučoval hru na klavír na královské konzervatoři v Madridu. Mezi jeho studenty byli Manuel de Falla, Joaquín Turina, José Muñoz Molleda, Enrique Granados, Dulce María Serret a další.

<sup>51</sup> Gauthie A. Manuel de Falla, str. 24-25.

<sup>52</sup> Archivo Manuel de Falla. ticket:2013012510007831 -&gt; Archivo Manuel de Falla, Общественное достояние, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=25278393>

<sup>53</sup> „La vida breve”

Během svého pobytu v Paříži se Manuel de Falla seznámil s Claudem Debussym, Mauricem Ravelem, Isaacem Albénizem, Pablem Picassem, Igorem Stravinským a Sergejem Ďagilevem<sup>54</sup>. Jeho ale prvním známým byl Paul Dukas<sup>55</sup>. Mezi nimi vzniklo přátelství na celý život. Paul Dukas představil mladého skladatele Isaacu Albénizovi, pomáhal s realizací jeho opery „Krátký život“. První premiéra opery se uskutečnila v Nice, v divadle „Casino“, kde byla s každým uvedením stále úspěšnější. V roce 1913 Manuel de Falla konečně slyšel své dílo v Paříži v Národním divadle komické opery<sup>56</sup>. Závěrečná zkouška opery se konala 31. prosince 1913, premiéra pak 7. ledna 1914. To byl skutečně evropský triumf a uznání. Dílo mělo mezi pařížskou veřejností velký úspěch. Manuel de Falla napsal první španělskou operu, která dosáhla mezinárodního uznání. Tento rozhodující umělecký úspěch, přispěl k ještě většímu přátelství s francouzskými skladateli.

Manuel de Falla pracoval i na jiných hudebních formách, například je známá jeho suita „*Siete canciones populares españolas*“. Suita obsahuje sedm písní<sup>57</sup>, dvě z nich jsou jeho vlastní skladby („Nana“ a „Jota“), pět dalších písní jsou převzaté z populárních zpěvníků té doby. Písně jsou založené na melodiích z různých částí Španělska: Asturie, Murcie, Andalusie. Všechny texty pojednávají o lásce a procesu námluv, ať už hravě, vážně nebo tragicky. Na podzim roku 1914 Manuel de Falla se vrací do Španělska. Pár let strávil v Madridu a pak v roce 1919 se usadil v Granadě.

V roce 1922 Manuel de Falla zorganizoval „*El Concurso de Cante Jondo*“, soutěž tradičního flamencového zpěvu, která se konala v Granadě poblíž Alhambry. Soutěž, na jejímž vzniku se podíleli jeho kamarád, básník Federico García Lorca byla ve Španělsku vřele podpořena. Hlavní myšlenkou soutěže bylo přitáhnout pozornost veřejnosti k původnímu umění, které bylo v té době značně vytlačováno populární hudbou, podpořit její talentované představitele a v konečném důsledku zachovat vzácné národní dědictví.

Je dobře známo, že Falla hluboce miloval a respektoval hudbu flamenco. Obával se, že tradiční flamencové písně mizí a že se tato forma umění příliš komercializuje. Falla o tom napsal naprosto jasně: „... rozhodli jsme se, než zemřou poslední strážci našeho pokladu, kdo si ho vezme s sebou do hrobu, zachránit toto bohatství, které skutečně zajímá celé lidstvo.“<sup>58</sup>

Andres Segovia vzpomínal: „*Tato akce byla naplánována ve spolupráci s osobnostmi tohoto božského města a mladými umělci pera, štětce a hudby, mezi které jsem patřil já, Fernando de los Ríos, umělec Ignacio Zuloaga a básník Federico García Lorca. Motivační myšlenkou této*

<sup>54</sup> Sergej Pavlovič Ďagilev ( 31. března 1872, Rusko – 19. srpna 1929 ) byl ruský umělecký kritik, mecenáš a baletní impresárió, zakladatel souboru Ruské balety Sergeje Ďagileva.

<sup>55</sup> Paul Abraham Dukas ( 1. října 1865, Paříž, Francie – 17. května 1935, Paříž ) byl francouzský skladatel, kritik, hudební pedagog a příležitostný spisovatel druhé poloviny 19. a první poloviny 20. století.

<sup>56</sup> Théâtre national de l'Opéra-Comique (česky Národní divadlo Komická opera) je operní dům v Paříži se statutem národního divadla.

<sup>57</sup> 1. El paño moruno (The Moorish Cloth) 2. Seguidilla murciana 3. Asturiana 4. Jota 5. Nana 6. Canción 7. Polo

<sup>58</sup> Manuel de Falla. On music and Musicians. Boyars, 1979. s.23

soutěže bylo v rámci možností zabránit zániku ušlechtilé tradice cante jondo." Z rozhovoru z roku 1977 španělský kytarista Andrés Segovia, který byl blízkým přítelem Falla, vysvětloval: „Flamencový kytarista dnes odvedl svou pozornost od ideálů včerejška, kdy toto ušlechtilé umění bylo ceněno pro hloubku emocí, kterou lze vyvolat určitou jednoduchostí přístupu... To, co dělají, nemá s flamencem absolutně nic společného. Hrají akordy, které jsou charakteru flamenca zcela cizí. Navíc jejich divadelní technika je tak nevkusná...!”<sup>59</sup>

Přestože o „pěvecké“ části této soutěže bylo napsáno mnoho, význam kytarové role na této akci je často opomíjen. Jako předehru k této soutěži uspořádal Andres Segovia čtyři koncerty v hotelu „Alhambra Palace“ v Granadě. Po těchto koncertech, asi měsíc před soutěží, následovalo benefiční vystoupení A. Segovia a básníka F.G. Lorcy, kteří chtěli pomoci velkému francouzskému skladateli Maurici Ravelovi se zúčastnit této soutěže (jako host). Ravel, jehož matka pocházela z baskické oblasti Španělska, byl pro M.de Fallu dobrým přítelem. Andres Segovia předvedl vzácné představení flamenco con solea. Nakonec musel Ravel pozvání odmítnout, takže výtěžek z tohoto koncertu byl věnován na uhrazení části nákladů soutěže.

Jako skladatel Manuel de Falla cítil, že kytara je ideálním nástrojem pro moderní hudbu své doby. Říkal: „Období romantismu bylo obdobím, kdy kytara byla na tom nejhůře... Byla navržena tak, aby hrála hudbu, která se hrála na jiné nástroje, ale ve skutečnosti se nehodila pro hudbu 19. století, takže vypadla. Nyní je opět zpět, protože je dokonale přizpůsobena moderní hudbě.”<sup>60</sup> Falla také tvrdil, že ladění kytary v kvartách s tercií uprostřed ji činí vhodnější pro harmonie, používané Debussym a dalšími skladateli své doby, a že nástroje laděné v kvintách, jako jsou např. housle, nejsou příliš vhodné pro moderní hudbu.

Nelze přeceňovat, na kolik kytara ovlivnila mnohé z jeho skladeb. Například náměty barokního kytaristy Gaspara Sanze<sup>61</sup> byly použité Manuelem de Falla v „*El retablo de maese Pedro*”<sup>62</sup> jednoaktové opeře s loutkami vytvořené v roce 1923. Nebo například v jeho „*Soneto a Cordoba*” pro zpěv a klavír je v klavírním partu slyšet vliv vihuelisty Luise de Miláno<sup>63</sup>. V „*The Miller's Dance*” z baletu „*The Three-Cornered Hat*”<sup>64</sup> napodobuje orchestr rasgueado a punteado flamenkové kytary. V roce 1933 Falla dokonale shrnul svou lásku ke kytarě v prologu, který napsal pro „*Guitar Methods and Etudes*” Emilio Pujola<sup>65</sup>: „*Je to úžasný nástroj, stejně strohý jako bohatý na zvuk, a který nyní svírá duši mocně a něžně. Soustředí v sobě základní*

<sup>59</sup> И. Мартынов. Мануэль де Фалья . "Советский композитор", 1986. s.63

<sup>60</sup> Trend J.B., Manuel de Falla and Spanish Music” s.120

<sup>61</sup> Gaspar Sanz (1640, Calanda – 1710, Madrid) byl skladatel, kytarista, varhaník a kněz.

<sup>62</sup> anglicky : „Master Peter's Puppet Show”

<sup>63</sup> Luis de Milán (asi 1500 – asi 1561) byl španělský renesanční skladatel, vihuelist a spisovatel hudby. Byl prvním skladatelem v historii, který publikoval hudbu pro vihuela de mano, nástroj používaný především na Pyrenejském poloostrově a v některých italských státech v 15. a 16. století, a byl také jedním z prvních hudebníků, kteří specifikovali verbální tempo. náznačky v jeho hudbě.

<sup>64</sup> španělsky: „El sombrero de tres picos”

<sup>65</sup> Emilio Pujol Vilarrubí (7. dubna 1886 – 15. listopadu 1980) byl španělský skladatel, kytarista a přední učitel hry na klasickou kytaru.

hodnoty mnoha ušlechtilých zbraní minulosti a získal tyto hodnoty jako velké dědictví, aniž by ztratil přirozené vlastnosti, které dluží lidem samotným.”

Přestože byl Manuel de Falla obklopen zvukem kytary a přátelil se s mnoha kytaristy složil pro nástroj pouze jednu krátkou, ale vynikající skladbu „Hommage au tombeau de Debussy “. Premieru této skladby zahrál slavný kytarista Emilio Pujol v Paříži . Dodám, že Manuel de Falla upravil tuto skladbu i pro klavír.

### 3.4.1.Hommage a Claude Debussy

V roce 1920 francouzský muzikolog Henry Prunier připravoval speciální číslo časopisu „*Le revue musicale*“ věnované památce Claude Debussyho. Prunier se obrátil na významné osobnosti té doby: Manuela de Fallu, Paula Dukase, Maurice Ravela, Erika Satieho, Bélu Bartóka s prosbou napsat něco na památku skvělého skladatele. Manuel de Falla napsal článek „Claude Debussy a Španělsko“ a složil skladbu pro kytaru „Hommage a Claude Debussy“, publikovanou spolu s podobnými díly dalších skladatelů. Výběr nástroje byl pravděpodobně vysvětlen žádostí katalánského kytaristy Miguela Llobeta, který již několik let prosil Fallu složit něco pro kytaru.

Skladatel čerpal inspiraci z Debussyho vlastní hudby, konkrétně z klavírního díla nazvaného „*La Soirée dans Grenade*“, což je druhá část třívětě „*Estampe*“, které Debussy napsal pro sólový klavír. Na začátku své partitury pro „*La Soirée...*“ Debussy poznamenal: „*Mouvement de Habanera*“. Tento rytmus Habanery je rytmem, který Manuel de Falla použil ve svém dílu. Rytmus habanery, jak jsem psala výše, se skládá z tečkované osminové noty následované šestnáctinovou notou, a navazujících dvou osminových not. Falla přidal k sekvenci dvě šestnáctinové noty, po kterých následuje tečkovaná osminová a šestnáctinová noty, jak byly původně nalezeny v úvodním taktu Debussyho.

**Homenaja pour Guitare**

Mesto e calmo ♩ = 60  
Effet: une 8<sup>ve</sup> au dessous

GUITARRA (\*)

Hommage a Claude Debussy 1.takt

**Mouvement de Habaneri**  
*Commencer lentement dans un ryt.*

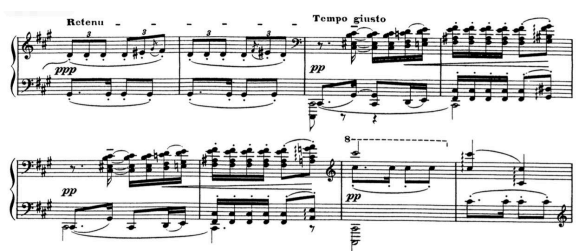
ppp

Claude Debussy. „*La Soirée dans Grenade*“ 1.takt

Nebo například v posledních osmi taktech „Hommage..“ můžeme najít přesnou citaci pasáže z Debussyho „*La Soirée...*“



Manuel de Falla., „Hommage a Claude Debussy” 61-70.takty



Claude Debussy. „La Soirée dans Grenade“ 15.-22. takty

Na začátku skladby si skladatel zvolil půltón mezi noty f a e. Tento půltón v rytmu habanery vytváří hudební ekvivalent povzdechu. Je to strašidelný a strhující úvod. Po sedmitaktovém úvodu je uvedena hlavní melodie. Je zajímavé, jak skladatel spojuje rytmus habanery s touto smutnou melodií.



Manuel de Falla., „Hommage a Claude Debussy” 8-17.takty

Co se týká harmonie, tak celou skladbu provádí aura tonální nejednoznačností. Například na konci 19.taktů zazní tóny c, g, d, které vytváří akord C9. Možná je lepší si to představit jako spojení intervalů kvint. Tento typ akordu můžeme opět slyšet ve 27.taktu.



Takt.19



Takt 27.





## 4. Španělští skladatele původní originální kytarové tvorby

### 4.1. Joaquín Turina

Joaquín Turina se narodil v Seville v roce 1882. Jeho prvním učitelem hry na klavír byl Enrique Rodriguez. V osmnácti letech se mladý Joaquín přestěhoval do Madridu, kde studoval hru na klavír a skladbu na Madridské konzervatoři u José Tragó, již zmíněného profesora Manuela de Falla. Na podzim roku 1905 se Joaquín Turina přestěhoval do Paříže, kde žil až do roku 1914. Tam se seznámil a spřátelil se s Isaacem Albénizem, Enrique Granadosem a José Viñasem. Na jednom ze symfonických koncertů se setkal i s Maurice Ravelem. V Paříži mladý skladatel pokračoval ve studiu na Schola Cantorum<sup>66</sup> ve třídě Vincenta d'Indy<sup>67</sup> (skladba) a Moritze Moszkowski<sup>68</sup> (klavír). Ironií osudu bylo, že právě v Paříži Joaquín Turina si našel svůj „španělský“ styl.



Obrázek č.6.<sup>69</sup>

V roce 1907 se uskutečnila premiéra jeho klavírního kvinteta v *Salle d'Automne*<sup>70</sup>, kde mimo jiné zazněly i tři kusy ze suity „*Iberia*“ Isaaca Albénize. Kvintet byl napsán ve stylu podobném stylu Cesara Francka, s malým vlivem španělské hudby. Během koncertu se Isaac Albéniz zeptal Manuela de Falla, který seděl vedle něj, „*Skladatel je Angličan?*“ a překvapený Falla odpověděl : „*No, señor; he's Sevillano!*“.<sup>71</sup> Po koncertě Isaac Albeniz přišel za Joaquínem Turinou, aby ho pozval spolu s dalšími mladými skladateli do kavárny na Rue Royal.<sup>72</sup> Tam Isaac Albéniz poradil mladému skladateli věnovat pozornost především španělské hudbě, studovat ji a na jejím základě hledat zdroje pro svou kreativitu. Tak Isaac Albéniz předal svou

<sup>66</sup> Schola Cantorum (z lat. Škola zpěváků) je soukromá hudební vysoká škola v Paříži, která byla založena v roce 1896.

<sup>67</sup> Paul Marie Théodore Vincent d'Indy (27. března 1851 Paříž - 2. prosince 1931 tamtéž), francouzský hudební skladatel a pedagog.

<sup>68</sup> Moritz Moszkowski (též Maurice Moszkowski, 23. srpna 1854 Vratislav, Polsko – 4. března 1925 Paříž, Francie) byl německý hudební skladatel a klavírista polsko-židovského původu, bratr spisovatele Alexandra Moszkowského.

<sup>69</sup> Autor: Neznámý – <http://www.joaquinturina.com/g42.html>, Volné dílo, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5160246>

<sup>70</sup> Podzimní salon (francouzsky Salon d'automne) je výstava, která se každoročně koná od roku 1903 v Paříži na podzim. Výstava probíhá tradičně v Grand Palais.

<sup>71</sup> Enrique Sanchez Pedrote, Turina a Sevilla (Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982), str. 46.

<sup>72</sup> Turina vypráví o téhle události ve vydání Vanguardia z roku 1917.

tradici skladateli další generace, který se později stal největšími španělským nacionalistickým skladatelem 20.století.

Na začátku první světové války se Joaquín Turina vrátil do Španělska. Od roku 1914 žil v Madridu, kde kromě své skladatelské činnosti pracoval jako dirigent, klavírista a hudební kritik.

V roce 1916 dirigoval malým orchestrem v divadle „Eslava“<sup>73</sup> Díky této činnosti na jaře 1918 na doporučení Manuela de Falla, se na Turínu obrátil Sergej Ďagilev s žádostí, aby Joaquín dirigoval představení „*Ruského baletu*“<sup>74</sup>. Jednalo se o druhé turné baletního souboru po Španělsku, během kterého navštívili šestnáct měst a odehráli 47 vystoupení. „*Ďagilev mi nabídl práci,*“ píše v dopise de Falle, „*abych s nimi mohl pracovat. Jaké věci se v životě dějí!*“<sup>75</sup> Po návratu z turné Turina přebírá vedení mládežnického orchestru. Bohužel jeho existence byla krátká: kvůli finančním problémům vystoupili jen párkrát. To byl konec Turinovy dirigentské kariéry.

Ráda bych zmínila publicistické dědictví Joaquína Turiny. Jeho první články pocházejí z dob studií v Paříži. V letech 1910 až 1914 psal články pro „*Revista Musical Bilbao*“ jako zahraniční korespondent. V letech 1914 až 1926 vycházel v mnoha hudebních vydáních, např.: *Revista Musical Hispano-americana, El Ritmo, Boletín Musical, Betica, Letras, Harmonia, Cultura Musical, Gazeta Musical* a další. Témata článků byly různorodá: od problémů odborného vzdělávání ve Španělsku až po propagaci moderní hudby. Poté, co začal pracovat jako hudební kritik pro noviny „*El Debate*“ se jeho činnost posunula na profesionální úroveň. Joaquín Turina se projevil také jako hudební spisovatel. Napsal dvě velká díla: „*Stručná encyklopedie hudby*“<sup>76</sup>, věnovanou Vincentu d'Indy (vydaná v roce 1917), a „*Pojednání o hudební kompozici*“<sup>77</sup>, která zůstala nedokončena (vyšly dva díly ze tří: první díl byl publikován v roce 1946, druhý až po smrti skladatele v roce 1950).

Jednou z nejdůležitějších oblastí skladatelovy činnosti byla také přednášková činnost. Turina pořádal konference a koncerty, na kterých vystupoval jako hudební historik a klavírista. V Havaně od 6. března do 7. dubna 1929 se konal jeden z nejzajímavějších cyklů jeho přednášek, který měl největší ohlas. Celkem skladatel přečetl 7 lekcí (a dal tři koncerty), na kterých hovořil o dějinách hudby, operním žánru, o moderní hudbě a o španělských skladatelích 19. století. Materiály byly následně zveřejněné Antoniem Iglesias v knize „*The Critical Legacy of Joaquín Turina.*“

---

<sup>73</sup> Teatro Eslava - divadlo v Madridu, otevřené 30. září 1871, pod názvem „Salón Eslava“.

<sup>74</sup> The Ballets Russes - byl putovní baletní soubor založený v Paříži, který vystupoval v letech 1909 až 1929 po celé Evropě a na zájezdech do Severní a Jižní Ameriky. Společnost nikdy nevystupovala v Rusku.

<sup>75</sup> García-Perez Valderrama, F. La gran gira española de los ballets de Diaghilev de 1918 / F. García-Perez Valderrama // Congreso España y los Ballets Russes. Papeles de Economía Española. – 1989. No. 17. — str.80

<sup>76</sup> Enciclopedia abreviada de la música

<sup>77</sup> Tratado de composición musical

V roce 1931 se Joaquín Turina stal profesorem skladby na Madridské konzervatoři. Mezi jeho žáky patřili Vicente Asencio<sup>78</sup> a Celedonio Romero<sup>79</sup>. V roce 1941 získal funkci Comisario General de Música, a v této roli založil Španělský národní orchestr<sup>80</sup>. Zemřel v Madridu v roce 1949.

Během své kariéry Joaquín Turina skládal hudbu pro mnoho různých nástrojů. 104 opusy zahrnují jak komorní tak symfonické díla, opery a dramatickou hudbu. Skládal vokální díla, například: „*Poema en Forma de Canciones*” a „*Canto a Sevilla*” pro soprán a orchestr. Vokální party těchto skladeb připomínají vokalizaci flamenkových zpěváků s ornamenty a rychlými pasážemi. Orchestrální skladby zahrnují „*Danzas Fantásticas*” a „*Sinfonia Sevillana*”. Obě odrážejí andaluský duch rodného města skladatele - Sevilly.

Komorní skladby patří dodnes k jeho nejhranějším dílům. Joaquín Turina byl pianistou, což ho vedlo k tomu, aby složil více skladeb pro klavír. Klavírní tria, klavírní kvarteta a kvintety jsou základem mnoha komorních souborů. Jeho klavírní skladby jsou inspirovány různými městy, místy, lidmi a tradicemi jeho vlasti. Skladby jako „*Sevilla*”, „*Mujeres Espanol*” a „*Jardines de Andalusia*” pro klavír odrážejí místa, která Turina tak dobře znal.

Snad největším dědictvím Joaquína Turiny jsou jeho skladby pro kytaru. Složil pět skladeb pro kytaru, všechny v andalusském stylu jižního Španělska s jejich živými rytmy, modálními melodiemi a svěží harmonií. Mezi ni patří: „*Sevillana op.29*” (1923), „*Fandanguillo op.36*”(1926), „*Rafaga op.53*” (1930), „*Sonata op.61*”(1931) a „*Homenaje a Tarrega op.69*”(1932). Podle Federica Morena-Torrobey Joaquín Turina byl prvním skladatelem, kterého Andrés Segovia inspiroval ke skládání hudby pro kytaru.

---

<sup>78</sup> Vicente Asencio y Ruano (29 října 1908 - 4. dubna 1979) byl španělský skladatel. Je známý pro své práce pro kytaru, jejichž významnými interprety byli kytaristé Andrés Segovia a Narciso Yepes.

<sup>79</sup> Celedonio Romero (2. března 1913 – 8. května 1996) byl kytarista, skladatel a básník, možná nejlépe známý jako zakladatel kytarového kvarteta The Romeros.

<sup>80</sup> Orquesta Nacional de España

#### 4.1.1. Vlivy flamenca na hudební styl Joaquína Turiny v kytarové tvorbě.

Hudba Joaquína Turiny je silně ovlivněna tradicí flamenca. V jeho dílech nacházíme typické flamencové taneční rytmy, melodické kadence, kytarové techniky a zvukové efekty. Rodištěm flamenca je jižní oblast Španělska známá jako Andalusie. Tato oblast Španělska byla ve středověku domovem mnoha různých kultur a etnických skupin, jako byli Maurové, Féničané, Řekové a Vizigóti.

#### Forma a struktura flamenco

Písňe a tance flamenco jsou klasifikovány pomocí indického systému rága<sup>81</sup>. Podle Waltera Starkieho se „*daná píseň nezpívá pevnou melodií, ale podle jejího správného rágu*“.<sup>82</sup> Struktura flamenkového díla se často skládá ze tří prvků: veršů, compásů a falsetů. Verše jsou strukturovány jako básně a mohou být zpívané volně nebo metricky, v závislosti na formě. Některé jsou založeny na konkrétních akordových sekvencích. Melodie mají tendenci klesat, mají rozsah, který zřídka přesahuje sextu (obvykle od tóniky po pátý stupeň, s appoggiaturou nad kvintou a pod tonikou) a dlouhé fráze, které se periodicky vracejí a zůstávají u stejné noty.<sup>83</sup> Před a po každé sloce kytarista má rytmický akordický postup charakteristický pro danou formu. Většinou se používá 3/4, 2/4, 4/4 nebo 6/8 nebo střídání 3/4 a 6/8 taktů.<sup>84</sup> Někdy je rytmus uspořádán jako fráze, nazývaná compás, která se během skladby neustále opakuje. Typickým compásem je dvanáctidobý pattern, který se hraje pomalu v cante jondo nebo soleáres<sup>85</sup> a rychle v bulerías<sup>86</sup> a alegrías<sup>87</sup>. Mezi slokami může kytarista zahrát falsetu – sólo sestávající z rychlých stupnic nebo krátkých melodií prokládaných akordy. Když se tančí flamenco, čtvrtým prvkem se často vyskytuje *zapateado*. To je kadence pro tanečníka, který si pohrává se základním rytmem formy poklepáváním nebo dupáním na paty. Začíná většinou pomalu a

<sup>81</sup> Rāga (tamilsky இராகம், kannadsky ರಾಗ, hindsky राग, lit. "barva", "nálada" nebo někdy překládáno jako "to, co barví mysl"), v moderní výslovnosti rág. Rāga není stupnicí, ale obsahuje uspořádané sekvence tónů. Není ani čistou improvizací. Je spíše kompozicí s danou strukturou avšak dostatečným prostorem pro interpretaci a improvizaci. Každá rága je asociována s určitou částí dne, případně ročním obdobím. Zachycuje nálady, jemné emoční stavy.

<sup>82</sup> Starkie, Walter. Spain: A Musician's Journey Through Time and Space, Vol 2. Geneva: Edisli, 1958.

<sup>83</sup> Jose M. Benavente, Aproximación al lenguaje musical de J. Turina (Madrid: Editorial Alpuerto, S.A., 1983), p.29.

<sup>84</sup> Chase, Gilbert. The music of Spain. NY: Dover Publications Inc., 1959. s.227

<sup>85</sup> Soleá znamená opuštěnost, smutek a tak jsou laděná i témata písní

<sup>86</sup> Název odkazuje ke slovu „burla“ = žert, šprým. Bulerías jsou veselé, spontánní, plné humoru, pouze s malým náznakem slz. Pochází z Jerezu de la Frontera a podle tradice se o její vznik zasloužil Loco Mateo. Zpočátku jimi zpěváci cante jondo opovrhovali pro jejich rozvernost a lehkomyšlnost, dnes patří mezi oblíbenou fiestovou hudbu.

<sup>87</sup> Název lze přeložit jako radost, veselí, spokojenost nebo lehkomyšlnost. Alegrías vznikly někdy během druhé poloviny 19. století z gaditánské joty. Hudba je elegantní, rytmus živý, tanec náročný, nástrojový doprovod výrazově bohatý.

důrazně, nabírá na intenzitě a vrcholí návratem tanečního rytmu, často hraného v rychlejším tempu”.<sup>88</sup>

## Hudební formy kytarových děl Joaquína Turiny

Některé z kytarových skladeb Joaquína Turiny jsou založeny na skutečných formách flamenca.

V Rafaze a třetí větě Sonáty op.61 Turina zachycuje rytmickou bujnost flamenkových buleríí<sup>89</sup>. Bulerie jsou založeny na dvanácti dobových compásech soleárů, ale jsou mnohem rychlejší a synkopičtější, s častým používáním hemiol a ligatur. Často se skládá z fragmentů andaluských písní.

The image displays two pages of musical notation for guitar. The left page, titled 'Rafaga J. Turina 11-59 takty', begins with the tempo marking 'Allegro vivo' and the instruction 'suavissimo'. It contains several staves of music with various rhythmic patterns and dynamics such as 'con gracia', 'molto espressione', and 'secc. golpe'. The right page, titled 'J. Turina. Sonata op.61. 1. věta 1.-35. takty', also starts with 'Allegro vivo' and includes dynamics like 'ff', 'p', 'ppp', and 'crescendo'. Both pieces are characterized by intricate rhythmic structures and expressive phrasing.

Rafaga J. Turina 11-59 takty

J. Turina. Sonata op.61. 1. věta 1.-35. takty

Obě části jsou navíc označeny „Allegro vivo“ a objevují se tam rychlé rasqueado typické pro energetické bulerías.

<sup>88</sup> Mario Escudero, *Flamenco Guitar Solos*, transcribed by Joseph Trotter (New York: Charles Hansen, Inc., 1976), p.4

<sup>89</sup> Je nejtěžší, nejrychlejší, ale také nejohnivější a nejefektivnější toque z celého flamenka. Je lehkovázná a hraje se vždy za doprovodu tleskající dvojice



Rasgueado. Sonata op.61. 3.část. 89.-95. takty



Rasgueado. Rafaga. 127.- 134. takty

V „Homenaje a Tarrega” první část „Garrotín” získává svůj hravý 2/4 rytmus a melodickou jednoduchost z okouzujícího tance se stejným jménem. Garrotín tančí ženy, které nosí pánské klobouky – sombrero cordobes a trajes camperos – stylové kostýmy pro jezdce na koních na venkově.<sup>90</sup>



Garrotín pro sólo kytaru<sup>91</sup>

HOMENAJE A TARREGA  
I  
GARROTIN

Rev. Eythor Thorlaksson Joaquin Turina

**Allegretto**

Copyright 2001 by The Guitar School - Iceland  
www.alonso-guitar-school.com 1109

J. Turina. Garrotín. 1.-29. takty

Ve druhé větě „Homenaje a Tarrega”, skladatel používá formu cante ze soleáru. Soleares je „výkřik pomsty, nenávisti nebo lítosti, ale nikdy slabý povzdech utrpení.”<sup>92</sup> Soleares má složitý kytarový part, který následuje po dvanácti dobových compásech. Někdy je compás rozdělen na

<sup>90</sup> Escudero, Mario. *Flamenco Guitar Solos*, transcribed by Joseph Trotter. New York: Charles Hansen, Inc., 1976, s.96

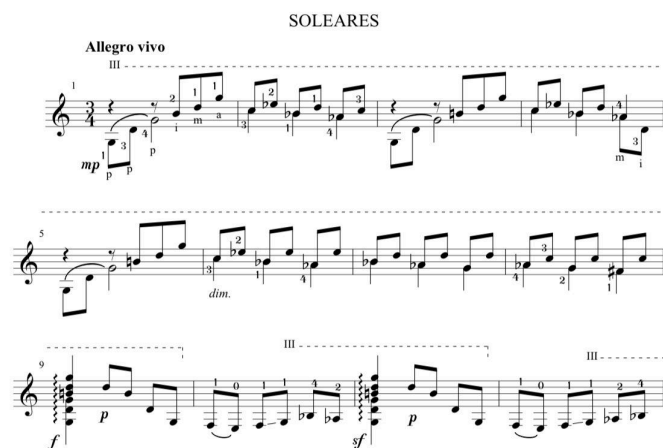
<sup>91</sup> Mitchell, Ray. *Anthology of Flamenco Falsetas*. Dorset, England: Musical New Services, 1982. s.36

<sup>92</sup> Criville i Bargall, Josep. *Historia de la musica española : el folklore musical*, Vol. 7. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1983. s.287-288.

dvě poloviny, mívá dva šestidobé cykly, přičemž druhý je odpovědí nebo opakováním prvního. Jeho provedení má obvykle následující podobu:



Ve svém „Soleares” Joaquín Turina napodobuje složitou dvanácti dobovou frázi a využívá frygickou kadenci. Stejně jako v úvodu typického soleares začíná dvěma středními compasy, než je sjednotí do jednoho celého compásu.



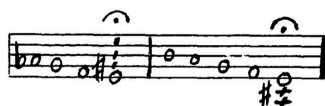
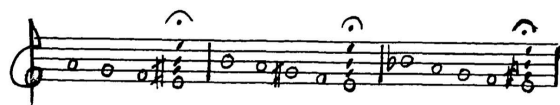
J.Turina. Soleares. 1.-12.takty

Po případě, když skladatel nepoužívá konkrétní taneční rytmus nebo formu flamenco, jeho přístup k hudební struktuře je jasně inspirován flamencem. Spoléhá se téměř výhradně na následující textury: lyrické melodie inspirované cante jondo, rychlé stupnice nebo krátké melodie proložené akordy, jak to je u Flamencových falsetas a rytmické tóny nebo akordy, které se pravidelně objevují, aby zdůraznili rytmus formy, jako ty, které rámuji flamenkové verše.

<sup>93</sup> Iglesias, Antonio, ed. Escritos de Joaquín Turina. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982. s.111.

## Harmonie

Co se týče harmonické složky, ve všech kytarových skladbách Joaquína Turiny můžeme najít Andaluský modus, i když skladatelův přístup je více chromatický. V jeho skladbách můžeme najít následující tetrachordy a pentachordy<sup>94</sup> :



Jako první příklad uvedu Rafagu :



J. Turina. Rafaga. 45.-51. takty

Další příklad - začátek 2. věty ze Sonaty op.61.



Ve svém harmonickém stylu Joaquín Turina projevuje náklonnost k paralelním sledům akordů, a také frygické kadenci, jejímž klíčovým bodem je neapolský sextakord.<sup>95</sup> Nacházíme je takéž na začátku 2. věty Sonáty: ve 3. a 4. taktech. Plnost kytarového zvuku v dílech Joaquína Turiny je způsobena důrazem spíše na barvu akordů než na jejich akordickou funkci nebo modulaci. Jeho přístup k psaní akordů si vypůjčuje zvuky, které kytaristé flamenca vytvářejí často intuitivně (například znění otevřených strun, i když nejsou součástí akordů).<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Benavente, Jose M. Aproximacin a lenguaje musical de J. Turina. Madrid: Editorial Alpuerto; S.A., 1983. s.150-151

<sup>95</sup> Iglesias, Antonio, ed. Escritos de Joaquín Turina. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982. s.117

<sup>96</sup> Iglesias, Antonio, ed. Escritos de Joaquín Turina. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982. s.119



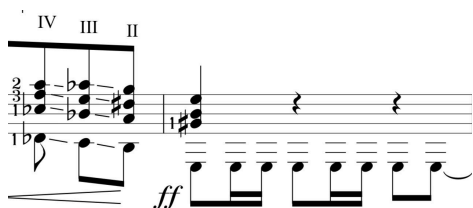


J. Turina. Sonata op. 61.3. věta. 96. -100. takty



J. Turina. Sonata op. 61.1. věta. 109.-114. takty

Někdy skladatel používá akordové progrese k vyvolání určitých pocitů nebo nálad. Například pasáže zvětšených kvintakordů podle José Benavente, „se zdají být spojeny s psychologickými účinky podráždění, špatné nálady, strachu a ospalosti“<sup>97</sup>.



J. Turina. Fandanguillo. 24.- 26. takty

Obecně platí, že harmonie Joaquína Turiny jsou temnější a disonance se nevyřeší s metrickou pravidelností, jak je tomu často ve flamencu.<sup>98</sup> Nakonec skladatel používá harmonii také k vytváření různých efektů, mezi jeho oblíbené patří kostelní zvony. Zvony jsou vytvořeny pomocí akordů postavených na kvartách (nebo kvintách) nebo dlouhými akordy s flažolety.



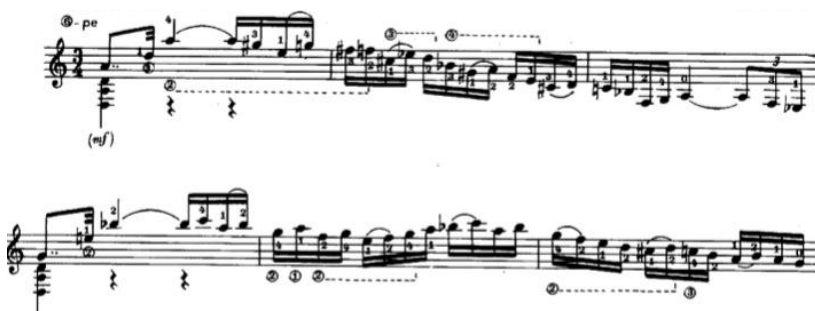
J. Turina. Rafaga. 1. a 2. takty

<sup>97</sup> Enrique Sanchez Pedrote, Turina y Sevilla (Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982), p. 45

<sup>98</sup> Benavente, José M. Aproximación al lenguaje musical de J. Turina. Madrid: Editorial Alpuerto; S.A., 1983. s.74

## Melodie

Turinův přístup k melodii silně připomíná *cante*. Jeho melodie jsou většinou plynulé a když skladatel používá větší melodický skok (obvykle nahoru) je následován sestupnými tóny.<sup>99</sup>



Sonata op.61.1. věta. 1.-6. takty



Fantasía Sevillana. 85.-86. takty

Někdy skladatel vycentruje melodii na jeden nebo dva tóny, přičemž se na ně opakovaně vrací, zatímco ostatní tóny smíchá do dlouhého melismatu. Tento rytmus se často vyskytuje jako cyklus.<sup>100</sup> Jako příklad uvedu zase 2. větu ze Sonaty op.61. :



Sonata op.61.2. věta. 5.-13. takty

Joaquín Turina často bere krátkou melodii a rozšiřuje ji o opakované rytmické motivy. Někdy melodie začíná pozvolna, s delšími tóny a nabírá na síle. Tato struktura se často vyskytuje v *cante*, kdy se jedno slovo nebo několik slov zpívá v průběhu několika frází. Zbývající slova verše se pak zpívají rychleji, dokud nezůstanou na konci verše. Turina ve svých kytarových dílech především zachycuje ducha flamenca a andalusského životního stylu – jeho dramatickou, rozmarnou povahu plnou kontrastů.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Benavente, José M. Aproximación al lenguaje musical de J. Turina. Madrid: Editorial Alpuerto; S.A., 1983. s.81

<sup>100</sup> Benavente, José M. Aproximación al lenguaje musical de J. Turina. Madrid: Editorial Alpuerto; S.A., 1983. s.82

<sup>101</sup> Iglesias, Antonio, ed. Escritos de Joaquín Turina. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982. s.125

Joaquín Turina vyvinul svůj vlastní kompoziční styl, evokující jeho rodnou andaluskou kulturu. Do svých děl zakomponoval různé prvky flamenca: formy; taneční rytmy; melodie; kytarové techniky; charakteristické harmonie, formální struktury a kadence; duch a atmosféru flamenca. Turina ve své eseji „*How a work is created*“ popisuje povahu své hudební inspirace v kompozičním procesu.

*„Jaké jsou zdroje inspirace? Jako mnoho věcí v tomto světě přichází materiální inspirace později. Bylo by nesmyslné říkat: "Na tohle místo se chodím inspirovat." Co je ještě horší, bylo by riskantní to předpokládat, protože by se to nestalo. Později, hodně později, to, co na nás udělalo dojem – krajina, osoby – tento obraz, který byl zaznamenán v naší představivosti, se postupně proměňuje, získává tvary a čistější barvy, to znamená, že realita přechází do stavu neskutečného, a proto více spřízněného s hudbou. Tehdy přichází ta chvíle.“<sup>102</sup>*

---

<sup>102</sup> Iglesias, Antonio, ed. *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982. s.109

## 4.2. Federico Moreno Torroba

Federico Moreno Torroba se narodil 3.března 1891 v Madridu v rodině profesora varhan José Moreno Ballesterose<sup>103</sup> a Rosy Torroby López. Federicova dvě příjmení jsou někdy s pomlčkou, ale není to nutné. Byl znám spíše pod jménem svého otce, tj. Federico Moreno, než pod jménem své matky. Skladatel sám však preferoval příjmení po matce - Torroba, protože to bylo ve španělské společnosti mnohem méně obvyklé, a tudíž výraznější než Moreno.<sup>104</sup> Skladatel se naučil číst a psát v Santo Ángel de la Guarda. Poté navštěvoval školu v Escolapios de San Antón a v jedenácti letech přestoupil do Liceo Francés, kde se naučil matematiku a připravoval se na studium na vysoké škole.<sup>105</sup> V té době začal studovat i hudbu. Tvrdil, že své první tóny se naučil v osmi letech a v šestnácti se rozhodl, že bude hudebníkem.<sup>106</sup>



Obrázek č.7.<sup>107</sup>

Zjevně vyrůstal v hudebním prostředí, odmala nasával zvuky vážné hudby, chrámové hudby, městského folklóru a divadelní hudby, neboť to vše tvořilo souhrn a podstatu otcovy profese, matčina povolání a zvukovou kulisu, kterou obýval. Navštěvoval představení oper v Teatro Real, stejně jako zarzuel tamtéž a v dalších divadlech jako Alhambra, Apolo, Eslava, Cómico, Novedades a Buen Retiro.<sup>108</sup> Jeho všeobecné vzdělání tak doplňovalo bohaté kulturní okolí hlavního města s již zmíněným památkou a byli součástí jeho každodenního života.

Když mu bylo pouhých jedenáct let, navštěvoval hodiny intonace na konzervatoři. Podle dochovaných záznamů v archivech konzervatoře mladý chlapec prokázal zjevný hudební talent.<sup>109</sup> Jeho hudební vzdělání tam však kupodivu krátce poté skončilo. Jak později vzpomínal, byl to jeho otec, kdo ho „učil harmonii a dodnes si s láskou vzpomínám, jak oddaně mě učil těm

<sup>103</sup> José Moreno Ballesteros (1861-1956), byl profesorem varhan na Real Conservatorio de Música y Declamación (dále jen Real Conservatorio) a varhaník v La Concepción, na Calle Goya, stejně jako v kostele San Millán y San Cayetano, na Calle de Embajadores.

<sup>104</sup> Podle Pepe Romera, v rozhovoru s Walterem Clarkem, 6. září 2011.

<sup>105</sup> Cortés-Cavanillas, „El maestro Moreno Torroba,” s.47.

<sup>106</sup> „Moreno Torroba, el más famoso compositor current de zarzuela, pasó por Montevideo,“ El Día (Montevideo), 17. června 1975. Rozhovor s F.Moreno Torrobou po cestě do Španělska, při návratu z Buenos Aires , kde proběhla premiéra Luisy Fernandy v Teatro Colón.

<sup>107</sup> <http://www.maestros-of-the-guitar.com/morenotorroba.html>

<sup>108</sup> Seznam divadel, která navštěvoval, se objevil v rozhovoru s Gómez-Santosem ve „Federico Moreno Torroba."

<sup>109</sup> Záznamy jsou za roky 1901–02 a 1902–03. Jeho jméno se objevuje pouze v těchto dvou třídách, takže žádné další kurzy na konzervatoři neabsolvoval. Každopádně jeho závěrečné hodnocení 26. září 1902, popisuje svou schopnost jako „vynikající“. Nebyl nejmladším přihlášeným jako tam byli studenti ve věku devíti let. Většina z nich však byla v pubertě.

*velmi přísným pravidlům, která jsou dnes hozená přes palubu a zapomenuta*“.<sup>110</sup> V každém případě, začal skladat hudbu, když mu bylo asi čtrnáct let.<sup>111</sup> Navzdory jeho ranému kompozičnímu úsilí a po dokončení základního vzdělání na Liceo Francés, Federico začal studovat na celním oddělení pro budoucí povolání ve státní službě. Jeho apatii ohledně tohoto nechutného kurikula však není těžké pochopit, stejně jako výsledné špatné známky a vyloučení z programu. Podle jeho vlastního přiznání: *„V mých raných letech jsem trávil čas přechodem od tertulie k tertulii*<sup>112</sup>, *nebo v Teatro Real, kde byl můj otec varhaníkem, ... a také v domě maestra Arbóse. Tam jsem měl příležitost setkat se s mnoha skvělými hudebníky století, včetně Richarda Strausse*.<sup>113</sup>

Selhání syna neodradilo jeho otce od myšlenky státního povolání a nařídil mu studovat hornictví na Universidad de María Cristina. Torroba neuspěl i v tomto kurzu. V roce 1912, ve věku 21 let Federico Moreno Torroba narukoval do armady. Dochované záznamy o Torrobově vojenské službě ukazují, že Federico byl v armádě osmnáct let, ale po sedmiměsíčním výcviku byl v aktivních zálohách.<sup>114</sup>

Na začátku své hudební kariéry Federico asistoval svému otci při hře na varhany v kostele, ale také hráli na klavír ve vstupní hale Teatro Lara.<sup>115</sup> Nepochybně důležitou součástí Torrobova raného hudebního vzdělání bylo setkání s předními hudebníky prostřednictvím četných profesionálních kontaktů jeho otce a také večírků v domě dirigenta a houslisty Enrique Fernándeze Arbóse, který se stal jeho dobrým přítelem. Mezi jeho okruh známých patřili Rubinstein, Picasso, Stravinskij a Manuel de Falla.

V této době začal mladý skladatel soukromě studovat skladbu u Conrada del Campo<sup>116</sup>. Po vzoru svého učitele byla Torrobovým prvním orchestrálním dílem symfonická báseň, která byla oceněna druhou cenou v Concurso del Maestro Benedito na Madridské konzervatoři a měla premiéru v roce 1918, kde zazněla v podání Orquesta Sinfónica de Madrid pod vedením Arbóse. V roce 1919 v Teatro Price měla premiéru další skladba „Cuadros“<sup>117</sup> v podání Orquesta Filarmónica pod vedením Pérez Casas.

Zdá se, že Torroba nebyl do jisté míry skutečně oddán kráčet ve stopách svého učitele a brzy opustil symfonickou kompozici pro divadlo.

V roce 1925 Federico napsal „La mesonera de Tordesillas“ a v roce 1926 „La pastorella“ , která zajistila jeho pověst významného skladatele zarzuel. Torroba byl jediným skladatelem

---

<sup>110</sup> Sagi-Vela, „Moreno Torroba, nonagenario,” s. 22.

<sup>111</sup> V „Moreno Torroba nombrado director de la Academia de Bellas Artes“, El País, 9. května, 1978, s. 35.

<sup>112</sup> Tertulia společenské setkání s literárním nebo uměleckým podtextem, zejména na Ibérii nebo ve španělské Americe. Tertulia také znamená neformální setkání lidí, kde se mluví o aktuálních událostech, umění atd.

<sup>113</sup> Marisol Colmenero, „Lírico Moreno Torroba,” La Hora Leonesa , August 4, 1979 .

<sup>114</sup> Walter Aaron Clark, William Craig Krause, „Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts (Currents in Latin American and Iberian Music)” s. 62

<sup>115</sup> Podle Federica, Jr., v rozhovoru s Williamem Krausem, 19. července 1988. Torroba řekl, že ačkoli hrál na klavír dostatečně dobře, jeho hra na varhany byla „vtip“. Viz Gómez Ortiz, "Moreno Torroba."

<sup>116</sup> Conrado del Campo y Zabaleta[1] (28 října 1878 - 17 března 1953) byl španělský skladatel, houslista a pedagog.

<sup>117</sup> Jedná se o čtyřvěté dílo obsahující úvahy o čtyřech slavných obrazech: La Era (Goya); El baile en San Antonio de la Florida (Goya); Nuestro Señor Crucifijo cado (Velásquez); a Ninfas de Diana sorprendidas por los satiros (Rubens).

zarzuel své epochy, který se stal impresáři. Jako impresáři řídil rezidentní společnost v madridském Teatro Centro po celou dekádu<sup>118</sup>. Hlavní důvod tohoto netradičního kariérního kroku byla touha získat větší uměleckou kontrolu nad produkcí vlastních děl. Poznamenal, že jedna z jeho zarzuel byla provedena v Barceloně (nemohl si přesně vzpomenout, která), a „*byl jsem šokován, že v den premiéry nikdo nevěděl, co mají na jevišti dělat. Později jsem se dozvěděl, že herci dostali své role teprve den před premiérou!*“<sup>119</sup> Upřesnil, že se této práci neujal z pouhé egoistické ctižádosti, ale spíše proto, že aby autor zvítězil v zarzuele, je nutné být impresáři. „*Hudba je k ničemu, pokud je špatně zazpívána nebo špatně zahrána orchestrem.*“<sup>120</sup>

V Madridu skladatel držel krok s hudebními aktivitami kolem sebe. Od poloviny 20. do začátku 30. let. se projevil jako hudební kritik v „Informaciones“ se sloupkem „Vida Musical“. Větší význam měla pro něho jeho kampaň na získání státní podpory pro španělská divadla a divadelní organizace. Během svého veřejného života Torroba naléhal na vládu – bez ohledu na její ideologickou zaujatost –, aby zvýšila podporu španělským kulturním institucím. V roce 1924 využil příležitosti a přiměl vládu, aby poskytla větší podporu orchestrům, ne-li je zcela dotovala, pak alespoň pomohla zmírnit ohromnou ekonomickou zátěž na ně, kterou samotný prodej vstupenek nedokázal zlepšit.<sup>121</sup>

Během španělské občanské války (17. 7. 1936 – 1. 4. 1939) skladatel pobýval se svou ženou a dvěma dětmi v Navarře a pokračoval ve skládání a hraní, jak to jen okolnosti dovolovaly. V roce 1939 se vrátil do Madridu. Torroba si uvědomoval omezení nového Španělska a začal rozšiřovat svou síť do zahraničí. V roce 1946 založil společnost zarzuel, která dvě sezóny cestovala po Americe s pomocí Francovy vlády.

Během své kariéry Torroba napsal téměř 80 zarzuel. Nejznámější z nich je patrně zarzuela „Luisa Fernanda“ z roku 1932. Skladatel se vrátil ke klasické opeře až ke konci svého života, kdy v roce 1980 zkomponoval operu „El poeta“<sup>122</sup>.

V roce 1978 byl Torroba zvolen ředitelem Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Poprvé byl zvolen do akademie v roce 1934 jako její nejmladší člen, nyní byl jejím nejstarším. Zjevně to pro něj byla hluboce smysluplná příležitost, potvrzení jeho mnohaleté práce, jeho mnoha přínosů pro jeho intelektuální a kulturní život a jeho postavení „staršího státníka“ v kulturním životě národa. Federico Moreno Torroba vynikl i jako dirigent a divadelní manažer. V jediném okamžiku řídil i tři operní divadla současně. V roce 1975, ve věku 84 let, se stal prezidentem Společnosti španělských autorů (Sociedad de Autores Españoles).

---

<sup>118</sup> Colmenero, Marisol. „Lírico Moreno Torroba.“ La Hora Leonesa, August 4, 1979.

<sup>119</sup> Colmenero, Marisol. „Lírico Moreno Torroba.“ La Hora Leonesa, August 4, 1979.

<sup>120</sup> Félix Centeno, „Moreno Torroba espera dejar una fortuna a sus hijos,“ Pueblo, before June 15, 1966.

<sup>121</sup> Walter Aaron Clark, William Craig Krause, „Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts (Currents in Latin American and Iberian Music)“ s.152

<sup>122</sup> Opera byla určena pro slavného tenoristu Plácido Dominga, s jehož otcem skladatele spojilo dlouholeté přátelství.

Skladatel zemřel v Madridu 12. září 1982 ve věku 91 let.

#### 4.2.1. Přátelství Andrése Segovii a Federico Moreno Torroby

Andrés Torres Segovia (21. února 1893, Linares – 3. června 1987, Madrid) byl španělský kytarista a je považován za otce moderní klasické kytary. Na kytaru se začal učit hrát sam a byl inspirován virtuózní technikou flamenkových kytaristů. Po přestěhování do Granady navštěvoval lekce hry na kytaru, a ve věku 16 let měl svůj první koncert v Madridu, kde zahrál prepisy různých děl vytvořených pro kytaru Franciscem Tárregou a jeho vlastní transkripce děl Johanna Sebastiana Bacha. Světová sláva přišla v roce 1924 po koncertu v Paříži. Hra Andrése Segovii se vyznačovala mimořádnou virtuózní dovedností a hloubkou interpretace; kytarista rozšířil technické a výrazové možnosti kytary, prezentoval kytaru jako nástroj výjimečné výrazové síly. Na svých koncertech často uváděl vlastní transkripce různé instrumentální akademické hudby: klavírní skladby Isaaca Albenize, Enrique Granadose a dalších. Všeobecně proslulým se stal jeho prepis Chaconne z Partity pro sólové housle d-moll od J. S. Bacha. V té době klasická kytara byla považována za nástroj nižších vrstev a skladateli nechtěli psát pro kytaru nové skladby. Andrés Segovia změnil tenhle postoj ke kytaře. Kytarista nepřestával hledat nová díla a obrátil se na různé skladatele s prosbou napsat skladby pro kytaru.

Ve své autobiografii Segovia uvádí, že se s Federicem Torrobou setkali krátce po premiéře jednoho z Torrobových orchestrálních děl.<sup>123</sup> Dále Segovia uvádí, že Torrobu mu představil první houslista orchestru Julio Francés. „*Netrvalo dlouho, než jsme se stali přáteli, ani aby přistoupil na můj návrh: Složil bys něco pro kytaru? Za pár týdnů přišel s lehkým, ale opravdu krásným Tancem E dur [ Danza ]. Přes slabé znalosti složité kytarové techniky k ní přistupoval přesně instinktivně a k mé radosti dílo zůstalo v repertoáru. Výše zmíněný Tanec E dur se časem stal součástí Torrobovy Suity castellana a připojil se k dalším dílům suity, Fandanguillo a Arada. Poslední dva díla Torroba složil po mém návratu z Jižní Ameriky.*”<sup>124</sup>

Vzhledem k nejistým okolnostem, za kterých se poprvé setkali, není divu, že není známo ani datum jejich setkání. Alberto López Poveda, ředitel Fundación-Museo Andrés Segovia v Linares a životopisec kytaristy, věří, že se setkali v Madridu buď v roce 1916, nebo 1917.<sup>125</sup> Je ale jisté, že se setkali před rokem 1920, na základě dokladů o Torrobových prvních kytarových dílech.

Přátelství mezi Andrésem a Federico mělo zásadní dopad na jejich kariéry. Jak víme, na základě návrhu Segovii skladatel složil v prvních měsících roku 1920 *Danzu pro sólovou kytaru*.

<sup>123</sup> Andrés Segovia, *An Autobiography of the Early Years 1893–1920*, trans. W. F. O’Brien (New York: Macmillan, 1976), s. 194.

<sup>124</sup> Andrés Segovia, *An Autobiography of the Early Years 1893–1920*, trans. W. F. O’Brien (New York: Macmillan, 1976), s. 195

<sup>125</sup> Alberto López Poveda, dopis k William Krause, July 7, 1990.

Ve své autobiografii Segovia uvádí : „*Poprvé, skladatel, který nebyl kytaristou, psal pro kytaru.*“<sup>126</sup> Podle Lópeze Povedy ji Segovia uvedl v Teatro Odeón v Buenos Aires 11. června 1921. Madridskou premiéru uvedl 4. dubna 1922 v Teatro de la Comedia.<sup>127</sup> Toto dílo se stalo součástí koncertního repertoáru Segovia a „*pobídlo Fallu, aby složil jeho velmi krásné Homenaje, a Turinu k jeho nádherné Sevillaně*“.<sup>128</sup> Torrobův vlastní výrok podporuje vyjádření Segovii: „*Byl jsem první [nekytarista], který psal pro kytaru. Maestro Falla následoval mou cestu o něco později.*“<sup>129</sup>

Sonatina A dur z roku 1923, opět věnovaná Segovii, byla Torrobovým dalším kytarovým dílem. Segovia popsal tuto třívětou skladbu jako „*další klenot v našem repertoáru*“<sup>130</sup> a své dílo uvedl na premiéře v Teatro de Comedia de Madrid 17. prosince 1923. V roce 1926 zahrál Segovia Sonatinu pro Ravela, který byl ohromen Torrobovým talentem.<sup>131</sup> Podle samotného Segovia byl Ravel ohromen nejen skladbou, ale i skladatelem. Když později slyšel Sonatinu v soukromém představení, v pařížském domě Henriho Prunièra, řekl Ravel o Torrobovi: „*S výjimkou relativních rozměrů díla by se dalo říci o něm to, co řekl Spontini o Rossinim a jeho Lazebníku Sevillském, totiž, že ke složení tak půvabné Sonatiny člověk musí mít nejen talent, ale také musí být mladý.*“<sup>132</sup> Toto dílo zůstalo jednou z Torrobových nejhranějších a nejnahrávanějších kytarových skladeb.

V roce 1926 Torroba publikuje *Suite castellana* a *Nocturno*. Tyto díla se rychle dostaly k širokému publiku během pravidelných koncertních turné Andrése Segovia po Evropě. Suita obsahuje *Fandanguillo*, *Aradu* a končí *Danzou*. Nahrávky těchto skladeb, vytvořené pro *La Voz de su Amo* (His Master's Voice) počínaje rokem 1927, poskytovaly nejen značné příjmy, ale také mezinárodní reputaci.

Spolupráce mezi Segovii a Torrobou významně přispěla k renesanci, která se odehrála v kytarovém světě ve dvacátých letech 20. století. V této době bylo mnoho kritiků stále skeptických k legitimitě kytary v koncertním sále. S pomocí Torroby a dalších, byl Andrés Segovia schopen prezentovat hudbu vysoké kvality, která byla pro tento nástroj vhodná.

Další průkopnická díla vytvořená pro kytaru během této doby byly: již zmíněné v předchozí kapitole *Hommage a Claude Debussy* od Manuela de Falla, *Sevillana a Fandanguillo* Joaquina Turiny (1926); První kytarová díla Manuela Ponce : *Sonata mexicana*, *Sonata clásica*, *Sonata III* (1928–29); První kytarová skladba Alexandra Tansmana, *Mazurka* (1928); a Heitor Villa-Lobos' *Douze Études* (složeno 1929). Zájem o kytaru byl patrný i u jiných skladatelů.

<sup>126</sup> Andrés Segovia, *An Autobiography of the Early Years 1893–1920*, trans. W. F. O'Brien (New York: Macmillan, 1976), s. 196

<sup>127</sup> Alberto López Poveda, *Andrés Segovia: vida y obra*, 2 vols. (Jaén: Universidad de Jaén, 2009), ii, 1036 .

<sup>128</sup> Alberto López Poveda, *Andrés Segovia: vida y obra*, 2 vols. (Jaén: Universidad de Jaén, 2009), ii, 1037 .

<sup>129</sup> Mengual, “Federico Moreno Torroba: ‘El género de zarzuela está enfermo,’” *Levante*, June 6, 1981.

<sup>130</sup> Segovia, *Autobiography*, s.195

<sup>131</sup> „Hoy, entierro del maestro Moreno Torroba,” *Ya*, Hoja del Lunes, September 13, 1982.

<sup>132</sup> Segovia měl tuto vzpomínku ve svých poznámkách na Torrobově pohřbu, o nichž informoval v „Moreno Torroba será enterrado“, *Viz také jeho tištěná vzpomínka na toto setkání v „Breves palabras sobre Torroba,” Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n55 (druhý semestr 1982): 27.



Arnold Schoenberg a Anton Webern během tohoto období napsali svá jediná díla, která zahrnovala kytaru, op. 24 (1923) a op.18. a op.19. (1926), učinili to však bez jakéhokoliv povzbuzení od Andrése Segovii.

Federico Moreno-Torroba napsal více jak padesát děl pro kytaru, včetně *Burgalesa* (1928), *Piezas Características*(1931), *Segoviana* (1956) nebo *Castillos de España* (první svazek 1970). V roce 1974 skladatel napsal *Dialogos pro kytaru a orchestr*, věnované Andresovi Segovii, a v roce 1976 *Concerto Iberica*, věnované Romeros Quartet. V roce 1978 vyšel druhý svazek *Castillos de España*. Všechna tato díla řadí Federica Morena Torrobu mezi nejlepší kytarové skladatele dvacátého století.

#### 4.2.2.Sonatina A dur

Sonatina se skládá ze tří vět : 1.*Allegretto*, 2.*Andante*, 3.*Allegro*. Federico Torroba si byl jistě vědom tehdejších trendů v Evropské hudbě, ale v Sonatině se neobjevuje žádná bitonalita, tak charakteristická pro neoklasicismus. Přestože jde o skladbu z dvacátého století, harmonický jazyk je charakteristický spíše pro konec devatenáctého století, a proto se hodí k tradiční harmonické analýze.

První věta *Allegretto* je v sonátové formě (A-B-A) a má zřetelný rytmický nádech, který je řízen rytmickým motivem v prvním taktu, který se v průběhu skladby mnohokrát opakuje. Tenhle rytmus nám připomíná kastilské seguidillas, již zmíněné v 1. kapitole



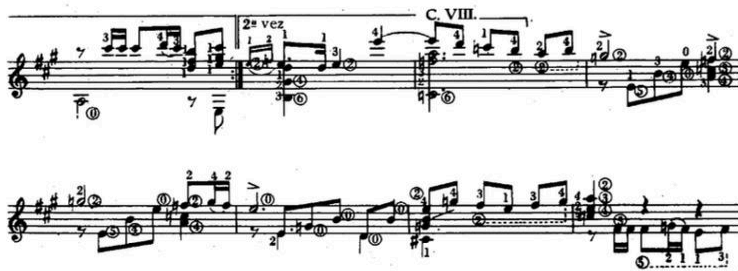
F.Moreno-Torroba.Sonatina.Allegretto.Takty 1.-2.

Expozice (část A) se skládá z hlavního tématu v tónině A dur (takty 1.-16.) a vedlejšího v paralelní Fis moll (takty 17.-30.). Harmonicky zajímavé je použití zvětšeného sextakordu (Gr+6). Tento akord se někdy používá jako zvětšený sextakord a jindy jako dominantní septima. Mnohokrát to dává smysl v kontextu vedení hlasu, jako například v 6. taktu, kde se vyskytují paralelní sestupné chromatické sexty mezi dvěma horními hlasy. Skladatel bude často používat sled paralelních intervalů nebo akordů během celé Sonatiny, jako prvek flamenkové hudby.



F. Moreno-Torroba. Sonatina. Allegretto. 6. takt.

Část B začíná 33. taktem a končí 60. taktem. Federico Torroba používá notu E ve vrchním hlasu ve 32. taktu, které zní i ve 33. taktu, a slouží jako společný tón k tonálnímu skoku z A dur do C dur. Vzhledem k tomu, že hlavní akord je e moll, uvedu tuto sekci také jako modální frygickou tóninu e moll (takty 33.-36.).



F. Moreno-Torroba. Sonatina. Allegretto. Takty 31.-38.

Ve 48. taktu máme nečekanou a krásnou chromatickou modulaci do E dur.



F. Moreno-Torroba. Sonatina. Allegretto. Takty 47.-58.

Návrat k tónice je proveden zavedením zvětšeného sextakordu (Gr+6) v taktu 52., který mění funkci E dur z tóniky na dominantu. Tento návrat k A dur je dále posílen zavedením D dur v taktu 55.

Závěrečná část A (takty 61. až 100.) s přidanou krátkou codou (takty 91.-100) vrací hlavní a vedlejší téma ve stejné tónině A dur.

Střední věta *Andante* je napsaná v D dur. Přeladění basové struny E dolů na D dodává kytáře přidanou rezonanci v basech ke zpěvné melodické linii v horním hlasu. Použití paralelní

mollové tóniny a změna noty Cis na C a H na B zjemňuje tonicko-dominantní hranatost předchozí věty. Struktura, AABA, je typická nejen pro sonátové střední věty, ale i pro operní sopránové árie.

Poslední větou Sonatiny je svižné *Allegro* s tanečním motivem a čtyřmi šestnáctinami následovanými osminovou notou v 3/8 metru. Rytmus má určitou podobnost s „Bulerías“ z *La virgen de mayo*, ale bez hemioly. Tenhle rytmický element: čtyři šestnáctinové noty v předtaktí, se pravidelně objevuje během celé věty, jak v hlavní tónině v refrénu tak i v dalších částech při modulaci.



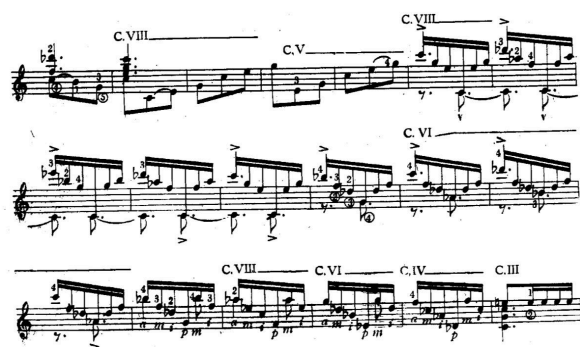
F.Moreno-Torroba.Sonatina.Allegro.Takty 1.-6.

*Allegro* je psáno ve formě ronda<sup>133</sup> : A-B-A-C-A-B-A-coda. Torroba využívá tuto formu k práci s motivickým rozvojem tématu a jeho modulaci pomocí bohaté harmonické palety. Hlavní téma refrénu začíná v tónině A dur. Skladatel využívá základní harmonické postupy v subdominantní D dur (10.-16. takty) a dominantní tónině E dur (od 17.taktu.). Ve 28.taktu se znovu ocitneme v A dur, avšak už ve 30. taktu rychle modulujeme přes akord postavený na sníženém druhém stupni (nota b) tzv. frýgické sekundě a od 34.taktu máme část v subdominantní tónině. V 50.taktu vidíme tak charakteristický pro flamenco sled paralelních akordů, hraných arpeggio. Torroba používá podobný sled akordů i v taktech 122.-134:



F.Moreno-Torroba.Sonatina.Allegro.Takty 49.-60.

<sup>133</sup> Jedná se o hudební formu, v níž se jeden díl několikrát (a to nejméně třikrát) opakuje a mezi jeho návraty jsou vkládány další kontrastní díly, krátká témata – malé rondo, delší celky – velké rondo.



F. Moreno-Torroba. Sonatina. Allegro. Takty 117.-135.

Po opakování prvního tématu v taktech 86. - 89. nacházíme modulaci do tóniny f moll, ze které se přes akord G7 v 102.-105. taktech dostaneme do tóniny C dur (106.takt). Tu máme čtyři šestnáctinové noty v předtaktí, které nám připomínají začátek věty.



F. Moreno-Torroba. Sonatina. Allegro. Takty 103.-116.

Po již zmíněnému sledu akordů v taktech 117.-134 se přes akordy C#7 a H7 na ostatním basu cis (takty 139.-143.) modulujeme do tóniny Fis dur (147. takt).



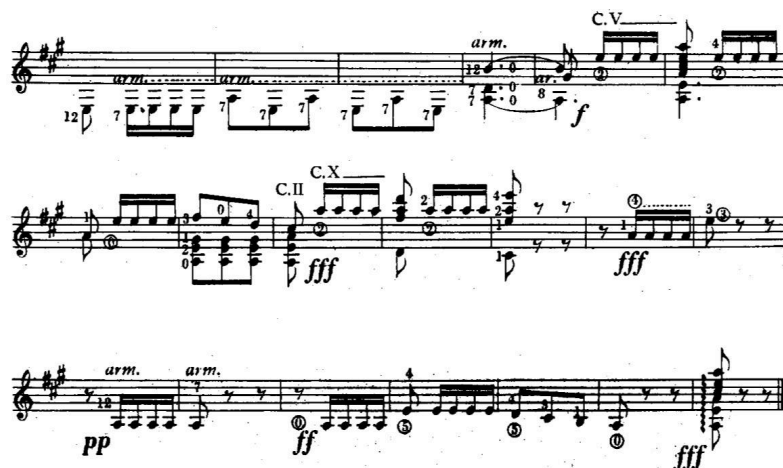
F. Moreno-Torroba. Sonatina. Allegro. Takty 136.-154.

V taktech 171.-172. vidíme krátkou dvoutaktovou reminiscence na 2. větu, po které následuje osmitaktová mezivěta v D dur a návrat hlavního tématu (takt 190.).



F. Moreno-Torroba. Sonatina. Allegro. Takty 162.-179.

V *codě* vidíme opakování charakteristického rytmického prvku (čtyři šestnáctinové noty v předtaktí). Pomoci pomlčk v takttech 263., 265. a 267. skladatel vytváří napětí, které završí sjednocením rytmu v taktu 268., sestupným pohybem v basech a rozloženým tonickým akordem A dur.



F. Moreno-Torroba. Sonatina. Allegro. Takty 253.-272.

*Sonatina A dur* je stále oblíbená mezi umělci a publikem po celém světě a zvážením jejího detailního zpracování v harmonii, formě, a melodii prohlubuje naše ocenění kompozičního umění Federico Moreno Torroby. .

### 4.3. Joaquín Rodrigo

Joaquín Rodrigo Vidre se narodil 22. listopadu 1901 ve městě Sagunto na pobřeží Středozemního moře ve Španělsku. V rodině městského úředníka a učitele hudby byl desátým a nejmladším dítětem. Ve třech letech prodělal těžkou formu záškrtu a zázračným způsobem přežil. Avšak tahle nemoc způsobila komplikaci v podobě postupné ztráty zraku a ve stáří byl skladatel zcela slepý. Když ho však osud připravil o zrak, jakoby na oplátku obdařil chlapce vzácným hudebním darem. Když byly Rodrigovi čtyři roky, jeho rodina se přestěhovala do Valencie, kde byl zařazen do školy pro nevidomé děti. Rodrigo projevil zvláštní zájem o literaturu a hudbu. Navštěvoval soukromé lekce harmonii a kompozice u Francisco Anticho na konzervatoři ve Valencii.



Obrázek č.8. <sup>134</sup>

Od dětství se hudba stala náplní jeho života, způsobem komunikace. Rodrigovi rodiče a jeho učitelé hudby byli ohromeni lehkostí, s jakou se naučil hrát na klavír a housle a zvládl základy kompozice. Když si rodina uvědomila, že nevidomý potřebuje asistenta doma i ve škole, najmula muže jménem Rafael Ibañez. Stal se pro Joaquína Rodriga nejen sekretářem, ale také blízkým přítelem.

Již na počátku 20. let byl Joaquín Rodrigo vynikajícím klavíristou a začínajícím skladatelem. Úplně první veřejné provedení Joaquínových děl – *Dos Esbozos* pro housle a klavír, *Suite Para Piano*, a *Canzonetta pro orchestr* – proslavily jeho jméno ve Valencii. Své první velké dílo pro orchestr „*Juglares*“<sup>135</sup> napsal v roce 1924 a obdržel čestný diplom na Národní hudební soutěži. To byl jeho první velký úspěch.<sup>136</sup>

V roce 1927 odjel do Paříže, kde studoval na *Ecole Normale de Musique* u Paula Dukase. Později navštěvoval kurzy na *Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de Paris* (Institut hispánských studií na univerzitě v Paříži); studoval také dějiny opery od Monteverdiho po Lullyho a Rameaua na *Národní konzervatoři* u profesora hudební historie Maurice Emmanuela a také navštěvoval kurzy hudební historie se zaměřením na hudbu Orlanda de

<sup>134</sup> <http://www.allmusic.com/artist/joaquín-rodrigo-mn0000254674>,  
<https://ru.wikipedia.org/w/index.php?curid=6476526>

<sup>135</sup> Juglares - potulní zpěváci ze španělského hrdinského eposu

<sup>136</sup> Pla, Vicente Vayá. Joaquín Rodrigo: su vida y su obra. Madrid: Real Musical, 1977. s.27

Lassus, u André Pirro v *Sorbonně*.<sup>137</sup> Až do konce španělské občanské války v roce 1939 Rodrigo žil a pracoval ve Francii a Německu.<sup>138</sup>

Rodrigo se během své první návštěvy Paříže v roce 1927 spřátelil s katalánským kytaristou a skladatelem Emiliem Pujolem (1886-1980).<sup>139</sup> Pujol a Rodrigo spolupracovali v roce 1936 během konference, na které byla představena Rodrigova práce „*a Vihuela y los Vihuelistas en el Siglo XVI*“.<sup>140</sup> Pujol provedl skladby Luíse de Miláno a dalších skladatelů pro vihuelu jako hudební ukázky k Rodrigovu textu. Emilio Pujol přepisoval a aranžoval díla, která byla publikována v *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne*.<sup>141</sup> Mezi přepsané skladby patří *Canarios* a *Españoleta* Gaspara Sanze, které byly obě citovány a orchestrovány v Rodrigově *Fantasia para un Gentilhombre*.

V létě 1928 se Joaquín Rodrigo poprvé potkal se svou budoucí manželkou, tureckou klavíristkou Victorií Kamhi. Zamilovaný pár se hodně procházel v zahradách královské letní rezidenci ve městě Aranjuez, které je vzdálené od Madridu 47 kilometrů a sídlí na břehu řeky Tajo. V roce 1933 se Joaquín Rodrigo oženil a Victoria opustila vlastní kariéru a zasvětila svůj život svému manželovi. Byla to vysoce vzdělaná osoba, znala několik evropských jazyků, což z ní činilo vynikající asistentku talentovaného hudebníka. O mnoho let později Victoria vydala knihu „*Hand in Hand with Joaquín Rodrigo: My Life at the Maestro's Side*“ ve které popsala své dětství a rodinný život. Zde si můžeme přečíst i historii vzniku slavného koncertu „Aranjuez“.

Koncert vznikl v roce 1939. Manželský pár touhle dobou žil v Paříži. Ve Španělsku právě skončila občanská válka a hudebník přemýšlel o své utrápené rodné zemi, o vytouženém návratu ( který se uskutečnil o rok později). Zároveň došlo k rodinné tragédii: nečekané vážné onemocnění mladé manželky skončilo předčasným porodem mrtvého dítěte. Těžké zkušenosti vystřídá dlouho očekávané uzdravení a nové naděje (v roce 1941 se jim narodila dcera Cecilia).<sup>142</sup>

V roce 1940 se konala premiéra „*Concierto de Aranjuez*“ pro kytaru a orchestr, která přinesla skladateli velkou slávu. Hudební kritici začali mluvit o něm, jako o jednom z největších hudebníků ve Španělsku. V následujících letech skladatel hodně komponoval, byl aktivní i jako hudební kritik, spolupracoval s hudebními novinami a časopisy, pracoval v rádiu a ve Španělské národní organizaci nevidomých. V roce 1947 byl jmenován předsedou katedry hudby na Universidad Complutense de Madrid a o tři roky později byl zvolen na Akademii výtvarných

---

<sup>137</sup> Sorbonna (francouzsky La Sorbonne) je monumentální komplex v Pařížské latinské čtvrti. Je součástí Pařížské univerzity, nejstarší francouzské univerzity, jež vznikla nejspíše někdy kolem roku 1160.

<sup>138</sup> Pla, Vicente Vayá. Joaquín Rodrigo: su vida y su obra. Madrid: Real Musical, 1977. s. 37

<sup>139</sup> Pla, Vicente Vayá. Joaquín Rodrigo: su vida y su obra. Madrid: Real Musical, 1977. s.36

<sup>140</sup> Vihuela a vihuelisté šestnáctého století. Článek se zaměřoval na význam vihuela da mano a vihuelistických skladatelů v 16. století.

<sup>141</sup> Přepisy a úpravy byly publikovány v Paříži v roce 1927, Max Eschig Publications; Thomas F. Heck s Ronem Purcellem, „Emilio Pujol“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians II*, edited by Stanley Sadie (Londýn: Macmillan, 2001), xx, 594-5.

<sup>142</sup> Kamhi de Rodrigo, Victoria. *Hand in Hand with Joaquín Rodrigo: My life at the Maestro's side*. Translated by Ellen Wilkerson, Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1992.

umění v San Fernando. Skladatel cestoval po celém Španělsku, Evropě, Americe a Japonsku, pořádal mistrovské kurzy, koncerty a festivaly vlastní hudby.

Joaquín Rodrigo je držitelem Velkého kříže Alphonse X (1953), Čestné legie (1963), doktorátů na univerzitách v Salamance, Jižní Kalifornii, Valencii a Madridu, členem Belgické akademie věd. V roce 1991 dostal od krále Juana Carlose I. titul markýze ze zahrad Aranjuez. V roce 1996 mu byla udělena cena prince z Asturie.

Ve druhé polovině 20. století Rodrigo sehrál důležitou roli v hudebním životě Španělska. Mezi skladatelovými 170 díly je 11 koncertů, čtná orchestrální a sborová díla, písně a romance, díla pro klavír a kytaru, hudba k filmům a divadelním inscenacím. Sbíрка kritických děl Joaquina Rodriga, vydaná v roce 1999, dokládá jeho hluboké znalosti v oboru hudebního umění.

Joaquin Rodrigo zemřel 6. července 1999 v Madridu. Skladatelův popel spolu s popelem jeho věrné společnice, manželky Victorií, byly pohřbeny ve stejných královských zahradách Aranjuez. Je zde také pomník Joaquina Rodriga, jeho jméno je vytesáno ve španělštině i v Braillově písmu.



### 4.3.1. Fantasía para un Gentilhombre

Roky po premiéře *Concierto de Aranjuez* skladatel netoužil psát další kytarový koncert<sup>143</sup>, avšak složil koncerty pro jiné nástroje, například „*Concierto Heroico pro klavír a orchestr*“ (1942), „*Concierto de Estío pro housle a orchestr*“ (1943), „*Concierto in Modo Elegante pro violoncello a orchestr*“ (1949) a další. Nicméně v roce 1951, po krátkém setkání s kytaristou Andrésem Segoviou, Rodrigo začal uvažovat o vytvoření dalšího kytarového koncertu. Během léta roku 1951 se Rodrigo a Segovia setkali v Rodrigově letní velle v Torrelodones, aby si „vyměnili nápady“<sup>144</sup>. To byl zrod „*Fantasía para un Gentilhombre*.“

*Fantasía* měla premiéru 5. března 1958 v podání *San Francisco Symphony* ve *War Memorial Opera House* pod taktovkou Enrique Jordá, na kytaru hrál - Andrés Segovia. Měla obrovský úspěch a o pár týdnů později byla nahrána v New Yorku na gramofonovou desku.

„*Fantasía para un Gentilhombre*“ se skládá ze čtyř vět, vytvořených na základě šesti hudebních děl Gaspara Sanze<sup>145</sup>, převzatých z jeho třísvazkového „*Instrucción de música sobre la guitarra Española*“: *Villanos*, *Fuga 1<sup>a</sup> por primer tono al ayre Español*, *Españoleta*, *La Cavallería de Nápoles con dos Clarines*, *Danza de las Hachas a Canarias*. Joaquín Rodrigo kombinuje *Villanos a Fugu* („*Ricercare*“) a *Españoletu a La Cavallería de Nápoles* („*Fanfare de la Caballería de Nápoles*“) dohromady jako jednu větu, po níž následuje *Danza de las Hachas a* končí *Canarios*.

<u>Rodrigo's <i>Fantasía para un Gentilhombre</i></u>	<u>Sanz's works for guitar</u>
“Villano” - 1 <sup>st</sup> movement	<i>Villanos</i> , Book 2, page 6
“Ricercare” - 1 <sup>st</sup>	<i>Fuga 1<sup>a</sup> por primer tono al ayre Española</i> , Bk. 1, p. 16
“Españoleta” - 2 <sup>nd</sup> movement	<i>Españoleta</i> - Bk. 2, p. 5
“Fanfare de la Cavallería de Nápoles” - 2 <sup>nd</sup>	<i>La Cavallería de Nápoles con dos Clarines</i> , Bk. 2, p. 12
“Danza de las Hachas” - 3 <sup>rd</sup> movement	<i>Danza de las Hachas</i> , Bk. 2, p. 3
“Canario” - 4 <sup>th</sup> movement	<i>Canarios</i> , Bk. 1, p. 8

Přesto, že Joaquín Rodrigo začlenil do „*Fantasíí*“ své vlastní kompoziční nápady, zachoval také soulad mezi svým koncertem a Sanzovými skladbami. Podle faksimilií, chráněných autorským právem Harmonia-Uitgave z roku 1966, je moderní notace přepsána ve stejných tóninách, které skladatel použil ve svém koncertu. James Tyler poznamenal, že Sanzovo preferované ladění kytary bylo: a/a-d'/d'-g/g-b/b-e<sup>146</sup>. Pokud toto ladění aplikujeme na tance, vybrané Rodrigem, pak tóniny každého tance odpovídají tóninám, ve kterých je Rodrigo složil: „*Villano*“ - A dur, „*Ricercare*“ - a moll, „*Españoleta*“ - a moll, „*Fanfare de la Cavallería de*

<sup>143</sup> Kamhi de Rodrigo, Victoria. *Hand in Hand with Joaquín Rodrigo: My life at the Maestro's side*. Translated by Ellen Wilkerson, Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1992. s.174

<sup>144</sup> Kamhi de Rodrigo, Victoria. *Hand in Hand with Joaquín Rodrigo: My life at the Maestro's side*. Translated by Ellen Wilkerson, Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1992. s.173-174.

<sup>145</sup> Gaspar Sanz (1640, Calanda – 1710, Madrid) byl skladatel, kytarista, varhaník a kněz.

<sup>146</sup> James Tyler, “Guitar, 4: The five course guitar,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians II*, edited by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), x, 557.

Nápoles“- D dur, „Danza de las Hachas“ - d moll a „Canario“ - D dur. Joaquín Rodrigo zůstal věrný i harmonickým postupům, které tance naznačují. Tance jsou obvykle charakterizovány svým tempem nebo harmonickým průběhem. „Villano“ a „Canario“ se vyznačují společným harmonickým postupem: I-IV-I-(IV-)V-I. Tento postup slouží jako jádro obou tanců.<sup>147</sup>

### Fantasia para un gentilhombre

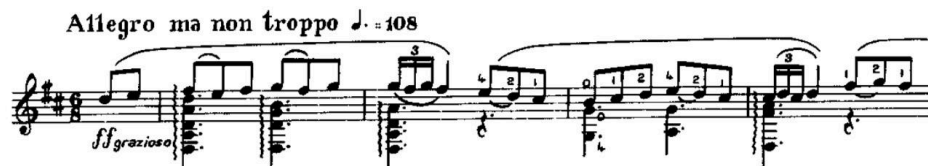
by Andrés Segovia

Joaquín Rodrigo



Rodrigo, Fantasia para un Gentilhombre, „Villano“, takty 1.-5.

### Canario



Rodrigo, Fantasia para un Gentilhombre, „Canario“, takty 1.-5.

Není známo, jakou transkripci nebo faksimili Sanzovy tabulatury použil skladatel. Je však pravděpodobné, že Rodrigo použil přepisy Emilia Pujola, protože Pujol úzce spolupracoval s díly Gaspara Sanze a dalších dřívějších skladatelů pro kytaru a vihuelu ve dvacátých letech 20. století<sup>148</sup>. Pujol a Rodrigo se stali blízkými spolupracovníky v Paříži v roce 1927 a úzce spolupracoval, tlumočili, upravovali a provozovali Rodrigova kytarová díla, jako je *Zarabanda Lejana* (1926), a později přepisovali Rodrigovo *Fandango del Ventorrillo* (1938, 1965) pro kytaru, která byla původně napsána pro klavír.

Závěrem lze říci, že šest tanců, které Rodrigo vybral pro svůj koncert, se v mnoha ohledech doplňují. Melodicky a harmonicky zůstává Rodrigo věrný Sanzovým originálům a přidává k nim své harmonické zbarvení a melodické variace dvacátého století. Joaquín Rodrigo říkal : „*Mým nejvyšším a maximálním uspokojením by nakonec bylo pomyslet si, že kdyby Gaspar Sanz viděl tuto partituru, prohlásil by: ,To není moje hudba, ale já v tom poznávám svou práci!*“<sup>149</sup> Z mnoha skladatelů, které si Joaquín Rodrigo mohl vybrat, si náležitě vybral jednoho z lepších

<sup>147</sup> Richard Hudson and Meredith Ellis Little, “Canary,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians II*, edited by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), iv, 921-2; Gaspar Sanz, *Instrucción de música española*, transcribed by Rodrigo de Zayas (Madrid: Alpuerto, 1985).

<sup>148</sup> V roce 1927 v Paříži Emilio Pujol publikuje *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne*. Jeho publikace obsahuje mnoho transkripcí Sanzových děl, včetně *Canario* a *Españoleta*.

<sup>149</sup> Iglesias, Antonio. *Escritos de Joaquín Rodrigo: recopilación y comentarios*. Madrid: Editorial Alpuerto, S. A., 1999. str. 200. “Mi última y máxima satisfacción, en fin, será pensar que, si Gaspar Sanz se mirará en esta partitura, pudiera exclamar: ,No soy yo, pero me reconozco!“

španělských skladatelů – Gaspara Sanze. Sanzova hudba pro nově vynalezenou pětisborovou kytaru ve Španělsku byla inovativní a vlivná. Při výběru reprezentativního skladatele a jeho skladeb Rodrigo prohlásil, že si Gaspara Sanze maximálně váží, protože představuje zlatý věk Španělska, ve kterém se spojuje estetika a rozum.<sup>150</sup>

První věta je *Villano y ricercar*. Smyčcová sekce orchestru začíná poklidnou majestátní melodií, která pokračuje kytarou a je následovaná flétnou. Tento „přenos“ probíhá hladce a organicky. Orchester kytaru nedoprovází, ale tvoří s ní nerozlučný celek. Kytara obohacuje paletu symfonického orchestru, odstiňuje a kontrastuje tóny fléten a smyčců.

Při tvorbě *Fantasí* Joaquín Rodrigo se snažil vytvořit rovnováhu mezi orchestrem a kytarou. V tomto díle je skladatel inovátorem v oblasti barev. Díky kombinaci kytary a dechových nástrojů vznikají jedinečné krásné a dříve neznámé zvuky.

Po "Villano" přichází zasněný "Ricerca". Skladatel v ní využívá polyfonních schopností kytary a klade důraz na originalitu kontrapunkčních hlasů.

Druhá věta „*Espanoleta y Fanfare de la Caballería de Nápoles*“ se skládá ze dvou částí. První část je založena na „*Espanoletě*“ Gaspara Sanze. Je to krásná melodie a s každým jejím opakováním se objevují nové zbarvení. Hloubkou tónu a délkou zvuku se zde kantiléna kytary blíží kantiléně smyčcového nástroje.

Ve „*Fanfaře*“ odhaluje skladatel úžasné schopnosti kytarového tembra, schopnost vytvořit zvuk žesťových nástrojů s dusítkem. V tomto případě se používá technika *sul ponticello*:



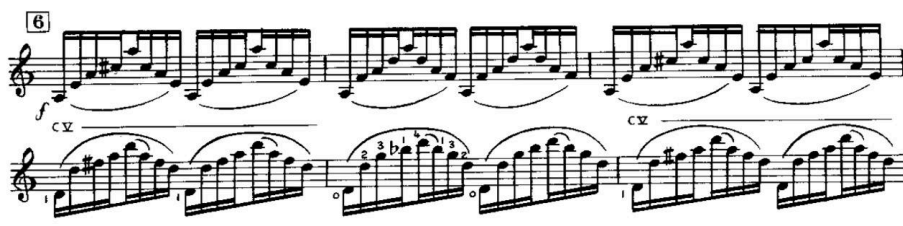
Rodrigo, *Fantasia para un Gentilhombre*, „*Fanfare de la Caballería de Nápoles*“ takty. 1.-4.

Další Rodrigovou vlastností je jeho schopnost vyvinout variaci na téma nebo motiv, což je patrné v „*Espanoleta*“ a „*Canario*“. V obou větách se hlavní téma mění použitím různých kytarových technik a modulací do úzce souvisejících tonin. Tyto techniky jsou běžně začleněny jako variace doprovodného vzoru. Používá buď pouze vzestupný vzor (obr. 5-24), vzestupně-sestupný vzor (obr. 5-25), díky kterému zní kytara jako harfa, sestupný vzor (obr. 5-26), nebo kombinace tří vzorů.

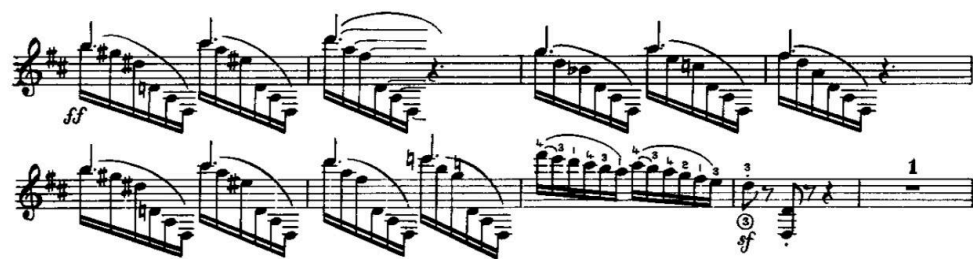
<sup>150</sup> Rodrigův komentář k *Fantasí*, publikovaný v koncertním programu koncertu, který se uskutečnil 24 října 1958. *Escritos de Joaquín Rodrigo: recopilación y comentarios*, edited by Antonio Iglesias (Madrid: Editorial Alpuerto, S. A.), 198-200, 216.



Rodrigo, Fantasía para un Gentilhombre, „Españoleta“, část č. 7.

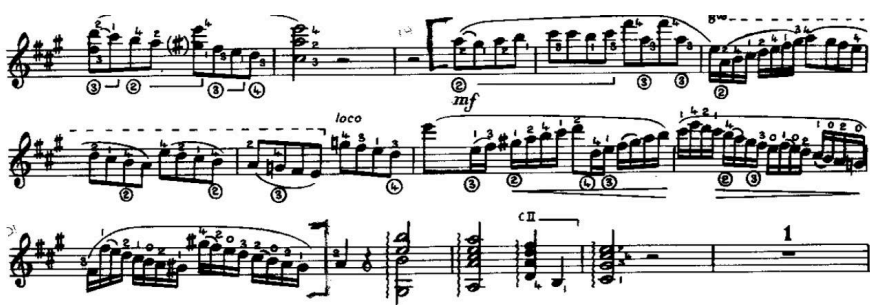


Rodrigo, Fantasía para un Gentilhombre, „Ritornello“, část č. 6.



Rodrigo, Fantasía para un Gentilhombre, „Canario“ takty 47.-55.

Spolu se vzestupně-sestupnými arpeggiovány vzory Rodrigo začleňuje do svých kompozic také dlouhé vzory aby ukázal variace. Ve „Villano“ je první výskyt dlouhého melodického variačního vzoru.



Rodrigo, Fantasía para un Gentilhombre, "Villano", takty 14.-27.

Rodrigo také přidal kadenci v poslední větě „Canario“, která se skládá hlavně ze dvou technik popsaných výše – vzestupných a sestupných melodických a arpeggiovanych variačních vzorů – a několik pasáží rasgueado.

Je zřejmé, že Rodrigova kytarová hudba, zejména jeho kytarové koncerty, jsou představiteli neoclassicismu. Skladatel byl nepochybně ovlivněn španělskou hudební kulturou. Studoval bohatou minulost své země a začlenil její prvky do svých kytarových skladeb. Kromě toho, když si vybral kytaru, jako nástroj, pro který bude skládat své skladby, upevnil svou víru v to, že kytara je tradiční španělský nástroj. Jeho publikum, zejména jeho španělské publikum, si bylo vědomo prvků používaných v jeho hudbě. Ztotožnili se s hudbou, rozpoznali minulé hudební charakteristické rysy a přivlastnili si Rodrigovu hudbu jako skutečně španělskou hudbu. Rodrigo uznával i hlavní náboženské kultury, které historicky ovlivnily španělskou kulturu: muslimskou, židovskou a katolickou. Začleněním prvků flamenca ctil muslimskou tradici ve Španělsku; tím, že používal sefardské texty a stupnice, vážil si židovské tradice; uvedením variací založených na Vánocích koledách, obdivoval katolickou tradici. Rodrigo rozuměl historii hudby ve Španělsku a ve své kytarové tvorbě tuto historii zřetelně ctil.

## Závěr

Hlavním cílem mé diplomové práce bylo vytvořit text, který by sloužil jako zdroj informací nejen pro odbornou veřejnost, ale i pro zájemci o kytarovou tvorbu španělských skladatelů 20. století. Tito skladatelé prosazovali hudební a uměleckou identitu Španělska skladbami pro jeviště, orchestr, komorní soubory a pro kytaru. Využití kytary představovalo novou formu prezentaci kulturního dědictví Španělska, založenou na národním nástroji jejích zemí. Renesance kytarové hudby byla v plném proudu v době zmatků, které zahrnovaly španělskou občanskou válku a první světovou válku. Nárůst skladeb pro kytaru odrážel nový směr ve španělské hudbě.

Skladby, zmíněné v práci jsou dodnes stálicemi kytarového repertoáru, nahráli je slavní kytaristé jako Julian Bream, John Williams, David Russell nebo Ana Vidovic. Odkaz španělských kytarových skladatelů 20. století a jejich nacionalistický styl způsobily revoluci v moderním stylu psaní skladatelů pro kytaru po celém světě. Tito skladatelé vytvořili pro Španělsko národní hudební identitu, která chyběla v globální sféře klasické hudby, ale byla vždy přítomná v životech a kultuře původních obyvatel zemí.

## Seznam použitých zdrojů

### Literatura

Alberto López Poveda, Andrés Segovia: vida y obra , 2 vols. (Jaén: Universidad de Jaén, 2009), ii, 1037. ISBN 978-84-8439-484-6

Andrés Segovia, An Autobiography of the Early Years 1893–1920 , trans. W. F. O'Brien (New York: Macmillan, 1976), ISBN 978-0026090803

Benavente, Jose M. Aproximacin a lenguaje musical de J. Turina. Madrid: Editorial Alpuerto; S.A., 1983. ISBN: 978-84-381-0050-9

Collet H. Albeniz et Granados. Bleu Nuit, 2021. ISBN 978-2358841092

Criville i Bargall, Josep. Historia de la musica española : el folklore musical, Vol. 7. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1983. ISBN 978-8420685076

Clark, Walter Aaron. The New Grove Dictionary of Music and Musicians II.. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001. 19. ISBN 978-0195170672

Clark, Walter Aaron. Isaac Albéniz: A Guide to Research, Garland Publishing Inc. New York & London, 1998. ISBN 978-0815320951

Enrique Sanchez Pedrote, Turina y Sevilla (Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982). ISBN 9788450078947

Chase, Gilbert. The music of Spain. NY: Dover Publications Inc., 1959. ISBN 9780486205496

Iglesias, Antonio, ed. Escritos de Joaquín Turina. Madrid: Editorial Alpuerto, 1982. ISBN: 84-381-0041-4

I.Martynov.Hudba Španělska.Sovětský skladatel. (pův.) И. Мартынов.Музыка Испании."Советский композитор", 1977. ISBN 5070755090000

Manuel de Falla. On music and Musicians. Marion Boyars Publishers Ltd,1972 ISBN 978-0714526003

Mitchell, Ray. Anthology of Flamenco Falsetas. Bold Strummer. 1990. ISBN 0933224397

Preciado D. Folklore español. Música, danza y ballet. Madrid, 1969

Schindler K. Folk music and poetry of Spain and Portugal. New York, 1941, ISBN 3487066866

Starkie, Walter. Spain: A Musician's Journey Through Time and Space, Vol 2. Geneva: Edisli, 1958.

Trend J.B. Manuel de Falla and Spanish Music.Native American Books Distributor 2007. ISBN 0403017068