

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2017

Evelyn Aguirre-Araya

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Violoncello

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**BECERRA A YAMAZAKI:**

**DVĚ CHILSKÉ SKLADBY PRO VIOLONCELLO**

Evelyn Aguirre-Araya

Vedoucí práce: odb. as. Michal Kaňka

Oponent práce: odb. as. Miroslav Petráš

Datum obhajoby: 6. Září 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Music Art

Violoncello

**MASTER'S THESIS**

**BECERRA AND YAMAZAKI:**

**TWO CHILEAN PIECES WRITTEN FOR VIOLONCELLO**

Evelyn Aguirre-Araya

Thesis advisor: odb. as. Michal Kaňka

Examiner: odb. as. Miroslav Petráš

Date of thesis defense: 6. Zář 2017

Academic title granted: MgA.

Praha, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Becerra a Yamazaki: dvě chilské skladby pro violoncello

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 26. 6. 2017

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **Poděkování**

Děkuji panu odb. as. Michalu Kaňkovi za připomínky k textu a struktuře práce, za jeho trpělivost a podporu.



## **Abstrakt**

Dva názory, které reprezentují chilskou identitu prostřednictvím hudebního díla zvaného "Partita č. 2" zkomponovaného chilským skladatelem Gustavem Becerrou-Schmidtem pro violoncello sólo a nově napsanou skladbou pro violoncello a klavír s názvem "Hudební cesta po Chile" vytvořenou japonskou hudebnicí Chiaki Yamazaki.

## **Klíčová slova**

Gustavo Becerra, Chiaki Yamazaki, violoncello, Partita, Jorge Román, Universidad de Chile, Violeta Parra, Chito Faró, Cueca, Chile.

## **Abstract**

Two perspectives that resemble the Chilean musical identity; one through the "Partita No.2" written for violoncello solo by the Chilean composer Gustavo Becerra-Schmidt, and the other, through a newly written piece for violoncello and piano titled "A Musical Trip around Chile" written by the Japanese musician Chiaki Yamazaki.

## **Keywords**

Gustavo Becerra, Chiaki Yamazaki, violoncello, Partita, Jorge Román, Universidad de Chile, Violeta Parra, Chito Faró, Cueca, Chile.



## Obsah

<b>Úvod</b> .....	13
<b>Introduction</b> .....	14
<b>1. Začátek hudebního umění na americkém kontinentu</b> .....	15
<b>2. Vývoj hudby v Chile</b> .....	21
2.1 Úvod.....	21
2.2 Hudba v předkolumbijských dobách.....	23
2.3 Příchod španělských dobyvatelů a náboženských misionářů.....	30
2.4 Vývoj hudby během koloniální doby.....	33
2.5 Vývoj hudby v nověrozeném Chile.....	35
2.6 Politické a ekonomické pozadí státního převratu v roce 1973.....	38
2.7 Vliv a skutečnosti o chilské diktatuře, hudebnících a exilu.....	42
<b>3. Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010)</b> .....	45
3.1 Životopis.....	45
3.2 Charakteristika kompozičního stylu Becerry obecně.....	51
3.3 Partita č. 2 pro sólové violoncello.....	53
3.4 Hudební analýza Partity č. 2.....	55
3.5 Setkání s violoncellistou Jorgem Románem v dubnu 2017.....	58
3.6 Životopis Jorgeho Romána (1930).....	60
<b>4. Chiaki Yamazaki (nar. 1973)</b> .....	61
4.1 Životopis.....	61
4.2 "Hudební cesta po Chile" pro violoncello a klavír.....	62
4.3 Životopis Violety Parra (1917-1967).....	63
4.4 Violeta Parra píseň: "Gracias a la Vida" (Děkuji životu).....	65
4.5 Životopis Chita Faróa (1915-1985).....	68
4.6 Chito Faró píseň: "Si Vas para Chile" (Pokud půjdeš do Chile).....	69
4.7 Cueca, chilský národní tanec.....	71
<b>Závěr</b> .....	72

**Seznam použité literatury..... 73**

**Příloha I..... 75**

## Úvod

Ve své diplomové práci bych chtěla představit chilského skladatele Gustava Becerra-Schmidta, který žil během období diktatury Augusta Pinocheta. Chci rozvést diskuzi o tom, jak se tato historická událost dotkla jeho země, života a tvorby. Zejména se zaměřím na jeho "Partitu č. 2" pro sólové violoncello, kterou budu analyzovat a následně tuto analýzu použiji pro pochopení dalších jeho děl ("Partita č. 1" a "Partita č. 3" také pro sólové violoncello). Partitu č. 2 bych ráda v budoucnu také provedla na některém z mých koncertů.

Zatímco styl skladatele Becerry je tradičně strukturovaný, neboli tzv. klasicky tradiční, chtěla bych také do své diplomové práce zahrnout analýzu nově napsané skladby Chiaki Yamazaki pro violoncello a klavír s názvem: "Hudební cesta po Chile". Tato skladba vychází z chilských lidových melodií a proto ji mohu použít k znázornění chilské tradiční hudby všem posluchačům, zatímco sama žiji a hraji v zahraničí.

Prostřednictvím své diplomové práce se snažím nabídnout dva různé úhly pohledu na představení tradiční chilské hudby; klasický styl skrze Becerra a světský styl v hudbě Chiaki Yamazaki.

Díky lepšímu porozumění historii o hudební kultuře země, odkud pocházím, mohu obohatit jak svého budoucího čtenáře, tak i sebe jako violoncellistku o nová hudební poznání. Věřím také, že díky tomuto bádání budu moci chilskou hudbu autentičtěji předávat svým budoucím posluchačům.

## Introduction

For my diploma work, I would like to base my research mainly on the Chilean composer Gustavo Becerra-Schmidt who lived during the political, economical and cultural distressful times of the dictatorship triggered by Pinochet. I would like to discuss how these historical events affected Becerra as a musician and the country in general. In particular, I will focus on the composer's "Partita No. 2", which he wrote for violoncello solo. I will analyze it and use it as a tool to better understand his other two partitas also written for violoncello solo, which I hope to perform as well in concert in the future.

While Becerra's style in composition is well structured and "classically traditional" one could say, I would also like to include in my diploma the analysis of a more recently written composition titled as: "Musical Trip around Chile". This composition was written by Chiaki Yamazaki for violoncello and piano with the intention to introduce a glimpse of the traditional Chilean music to the foreign community of listeners. Since this composition is based on Chilean folk tunes, it has served me as a music representation of my country while performing and living abroad.

Through this thesis research then, I intent to offer two different perspectives of music that resemble the Chilean identity of music; a classical style through Becerra and a more secular style through Yamazaki.

I think that by better understanding the history and music culture of the land where I come from, I will enrich myself as a Chilean violoncello concertist. I hope then, to be able to spread what I learn during this investigation with other curious musicians and audiences. As a result, I think I will get re-inspired and encouraged to represent and share more confidently the music identity that belongs to Chile during each performance I might give in the future.

## 1. Začátek hudebního umění na americkém kontinentu

Před uvedením hlavních představitelů mého výzkumu považuji za důležité popsat, jak se mohl žák posvátné hudby "*música docta*" zrodit na kontinentech Severní a Jižní Ameriky, konkrétně v Chile.

Říká se, že i když v těchto zemích hudba již existovala, nebyla známa notace ani disciplína, která by vyvolala její další vývoj a rozvoj. Vliv "starého kontinentu" hrál klíčovou roli při zakládání různých hudebních institucí, a ovlivnil tvorbu mnoha hudebníků, umělců a skladatelů, jímž se například později stal chilský hudební skladatel a analytik Gustavo Becerra-Schmidt a další.

Hudební umění je koncept, který byl všeobecně definován pod jedním názvem a to je tzv. "hudba". Může být posvátná (duchovní) nebo světská, určena pro vážné umělecké účely a je psána vyškolenými skladateli.<sup>1</sup> Toto pojetí hudby přišlo do Ameriky díky prvním misionářům, kteří s sebou přinesli hudbu evropské renesance.<sup>2</sup>

Ačkoli prvními misionáři byli františkáni, dominikáni a augustiniánci, působili zde také jezuité, kteří ovládali začlenění evropského umění a hudby do "*Nového světa*".

Španělské a Portugalské království dávají katolické církvi důležitou úlohu při budování evropské kultury v Americe, také známého jako "*Nový svět*". Asi šedesát let po objevu nového kontinentu Kryštofem Kolumbem v roce 1492 zasvětili misionáři do hudby domorodce žijící v Americe a poskytli jim základní informace v jednotlivých hudebních směrech.

---

<sup>1</sup> Introduction: Music. *Encyclopædia Britannica* [online]. Encyclopædia Britannica, 2016 [cit. 2017-02-04].

<sup>2</sup> *La Evangelización del Nuevo Mundo: América: Paraíso espiritual* [online]. 2014 [cit. 2017-01-20].

Kolem roku 1750 byla Amerika rozdělena do míst podle vítězství. Toto politické dělení uspořádalo španělské kolonie do následujících míst:<sup>3</sup>

- Vícekrálovství Nového Španělska, které se rozšířilo z Floridy a západního břehu řeky Mississippi až do oblasti dnešní Kostariky a ostrovů Karibiku.
- Vícekrálovství Nové Granady, která zahrnuje území dnešní Venezuely, Kolumbie, Panamy a Ekvádoru.
- Vícekrálovství Peru, které je podrobena menší skupině národů, jako byly Lima, Cusco a Chile. Tato skupina národů fungovala jako vyšší soud, kde byla vykonávána královská spravedlnost a řešení trestních případů.
- Vícekrálovství Río De La Plata, tvořené státy, co známe dnes jako Argentinu, Uruguay, Paraguay a část Bolívie.
- Kromě těchto španělských kolonií Portugalsko vytvořilo vícekrálovství Brazílie, které bylo rozděleno na územní správní jednotky.



S výstavbou prvních katedrál v hlavních městech se hudba stávala stále důležitější. Zpočátku byly praktikovány jen jednoduché náboženské zpěvy, které zpočátku přinesli misionáři. Později byly včleněny rozvinutější prvky jako např. polyfonie. Varhany se staly důležitým hudebním nástrojem, což vedlo k rostoucí potřebě pěveckých sborů a hudebníků. Nakonec ti, kteří pracovali v kostelech a katedrálách jako organisté a kapelní mistři, se stali vůdčími organizátory kulturní činnosti. Posvátná (duchovní) hudba pak začala prosperovat napříč celým kontinentem.

<sup>3</sup> History of Latin America: Spanish America in the age of the Bourbons. *Encyclopædia Britannica* [online]. Encyclopædia Britannica, 2016 [cit. 2017-02-04].

Hudební události pořádané v kostelech a katedrálách hrály hlavní roli v rozvoji a šíření hudby v Latinské Americe. Zajímavé je, že divadlo v tomto období zaujímal až druhotnou roli. Zpočátku 17. století se uskutečňovaly hudební hry v palácích královských vévodů. Později byly ve městech v jednoduchých prostorách prováděny hudební hry pro obyčejné lidi.<sup>4</sup>

První skladba složená a představená v Americe byla "La Púrpura de la Rosa" od Tomáše de Torrejón y Velasco. Byla premiérována v roce 1701 v paláci v Limě u příležitosti k oslavám osmnáctých narozenin krále Filipa V a u příležitosti prvního výročí jeho nástupu na španělský trůn. Jedná se o operu. Je jediným přežívajícím dílem tohoto skladatele, které je nám známé až dodnes. Příběh pojednával o lásce mezi Venuší a Adonidem podle Ovidovského námětu. Libreto sestavil slavný spisovatel tzv. "Zlatého věku" Pedro Calderón de la Barca, který byl španělského původu.<sup>5</sup>

Hudba nebyla omezena pouze na královský a aristokratický lid. Obyvatelé měst projevovali také rostoucí zájem o hudební aktivity. Následně se v polovině 18. století začala stavět první veřejná divadla. Zpočátku se jednalo o rustikální stavby a orchestry ne vždy zahrnovaly všechny hudební nástroje. Diváci si obvykle přinášeli vlastní židle a provizorní krabice k tomuto účelu, na kterých seděli, aby mohli sledovat představení. Často se pořádala španělská představení menšího rozsahu jako jsou např. *tonadillas escénicas* a *zarzuelas*, ve kterých se zpěv střídal v některých částech s mluveným slovem.<sup>6</sup>

Zhruba asi v této době se v salonech koloniálních domů začala provozovat také instrumentální a vokální hudba. Kromě toho byly pořádány hudební večírky neboli tzv. "soirée" podle evropské romantické tradice, kde píseň byla doprovázena klavírem, harfou, kytarou anebo houslemi. Právě píseň se stávala

---

<sup>4</sup> The History and Use of Music in Colonial Spanish America 1500-1750 [online]. IL, United States, 1948 [cit. 2017-02-16].

<sup>5</sup> La Púrpura de la Rosa: ("The Blood of the Rose"). Opera Today: Opera news, commentary, and reviews from around the world [online]. Omaha Nebraska, United States: Opera Today Inc, 2015 [cit. 2017-04-28].

<sup>6</sup> CLARO VALDÉS, Samuel a Jorge URRUTIA BLONDEL. Historia de la Música en Chile., s. 59.

stále oblíbenější formou. V důsledku rozvoje a oblíbenosti nových hudebních žánrů a nástrojů se začala objevovat nová uskupení podobná malým komorním orchestrům.

Na počátku 19 století, kdy se začaly objevovat myšlenky o svobodě a nezávislosti, pronikla do Ameriky italská opera. Zpočátku byly prováděny pouze části oper, jako jsou přehry, některé árie a sborová čísla. Později se opery začaly objevovat v celém rozsahu. Do roku 1830 již slyšela každá země na Americkém kontinentu alespoň jedno kompletní dílo Gioacchina Rossiniho.

S příchodem opery byla stará divadla nahrazena lepšími a rozvinutějšími operními domy, které byly pečlivě vyzdobeny. Stavba takových budov se často podobala architektonickému evropskému stylu, což je trend, který je dnes v některých z těchto budov ještě oceněn. Příkladem této inovace je "Teatro Colón" (Kolombus divadlo) v Buenos Aires v Argentině.

Divadlo nejdříve fungovalo v domě, ve kterém je dnes Národní banka. Nakonec se přestěhovalo do nové budovy, která se stavěla dvacet let a byla slavnostně otevřeno v roce 1908 operou Aida od Giuseppe Verdiho. Zajímavé je, že architektura a dekorace tohoto nového divadla jsou silně ovlivněny italským a francouzským stylem.<sup>7</sup>

Pár příkladů kulturních institucí, které byly v té době postaveny a stále fungují jako operní domy jsou: "Teatro de la Ciudad de Puebla" v Mexiku, postavené v roce 1862 a několikrát upravené tak, aby vyhovovaly požadavkům narůstajícího počtu publika<sup>8</sup>; dále "Theatro Nossa Senhora da Paz" (Divadlo Naší Paní Míru) v Brazílii v neoklasicistním stylu. Přestože jeho stavba začala v roce 1869 a skončila v roce 1874, bylo otevřeno veřejnosti téměř o deset let později

---

<sup>7</sup> CAAMAÑO, Roberto. La Historia del Teatro Colón: 1908-1968. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cinetea, 1969, Tomo I.

<sup>8</sup> PÉREZ QUITT, Ricardo. Historia del teatro en Puebla: (siglos XVI a XX). Puebla, Mexico: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial, 1999.



premiérou dramatu od Adolphe Philippe d'Ennery nazvané Dva sirotci (Los dos huérfanos).<sup>9</sup>

S příchodem opery byl zaznamenán velký vliv na hudební rozvoj v Latinské Americe. Většina hudebníků, kteří sem přijeli jako členové italských operních společností, se na americkém kontinentě usadili s tím, že zde získají své trvalé bydliště. Mnoho z nich se stalo učiteli nové generace národních skladatelů.

Výsledky prací prvních latinskoamerických skladatelů dokazují, že používali zcela evropskou techniku a styl. Druhá generace skladatelů studovala z větší části na konzervatořích po Evropě. Po návratu do svých rodných zemí čerpali mnozí inspiraci pro svou tvorbu, projevující se především hudbou domorodných Američanů a jejich předků, v melodiích, rytmech a tématech. Začalo tedy docházet k propojování místní autentické hudební kultury s technikou používanou v Evropě.

V důsledku toho se na americkém kontinentu na počátku 20. století zrodil nový hudební trend, známý jako *nacionalismus*. Nicméně, s častou výměnou skladatelů a hudebníků mezi Evropou a Amerikou byly nové evropské styly rychle včleněny do hudebního života americkými skladateli. V 50. letech - po *impresionismu* - byl nejvýznamnější změnou v hudebním stylu příchod nových technik, estetiky a ideologií. Výsledkem bylo začlenění mnoha inovativních kompozičních technik, včetně *serialní hudby*, *aleatorní hudby*, *punktuální hudby*, *dodekafonismu*, *počítačové hudby* a různých elektronických zařízení, které byly používány v moderních kompozicích.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> SETTE CÂMARA, Rafael. Teatro da Paz, em Belém: música e história [online]. 2015 [cit. 2017-04-30].

<sup>10</sup> CLARO VALDÉS, Samuel a Jorge URRUTIA BLONDEL. Historia de la Música en Chile., s. 19.

Závěrem je důležité si uvědomit, že hudba v Latinské Americe byla jako výsledek kultivačního procesu ovlivněna řadou prvků. Některé z těchto prvků zahrnují:

- Kmeny sofistikovaných civilizací Azteků a Inků známými jako *americko-indická hudba*, v období předkolumbijském.
- Folklorní hudby z Evropy, zvláště z Iberijského poloostrova, což zahrnuje španělské a portugalské tradice, které přišly do "Nového světa" během 16. století.
- Prvky, které pocházejí z Afriky prostřednictvím dovážených otroků během 17. a 18. století, stejně tak jako usazení se nových obyvatel, kteří pocházeli z německých, britských a dalších evropských skupin po nezávislosti španělských kolonií koncem 18. a 19. století.
- V neposlední řadě bychom měli zvážit i některé další ovlivňující prvky, které pochází z Asie a Islámského světa, protože řada Evropanů byla již dříve ovlivněna těmito kulturami před příchodem do Latinské Ameriky.

## 2. Vývoj hudby v Chile

### 2.1 Úvod

Jak již bylo zmíněno v diplomové práci, na americkém kontinentě existovala forma hudby již před příchodem španělských dobyvatelů. Hudba Aztéků, Mayů a Inků byla velmi málo rozvinutá ve srovnání s hudbou evropskou. Abych popsala začátek vývoje hudby v Chile, myslím si, že je pro tento výzkum je nutné, zaměřit se především na civilizaci Inků. Důležité je to proto, že zatímco Aztekové a Mayové se nacházeli na severním a centrálním území amerického kontinentu, civilizace Inků se převážně rozvíjela v jižních zemích, které zahrnují také území dnešního Chile.

Kultura Inků byla největší a nejrozvinutější z dob předkolumbijských civilizací. Civilizace Inků vznikla z vysočiny v Peru někdy na počátku 13. století a existovala až do roku 1572, kdy byla říše vyvrácena španělskými dobyvateli. Administrativní, politické a vojenské centrum této říše se nacházelo v Cusku, které se dnes rozkládá na území Peru v Andách.

Od roku 1438 do roku 1533 obsadili Inkové velkou část západních území Jižní Ameriky včetně dnešních států jako jsou: Peru, Ekvádor, Bolívie, Kolumbie, Argentina a Chile. Na těchto územích existovaly různé etnické kmeny, které obývaly tyto země. Ačkoli se tyto skupiny lišily v řadě prvků, jako je jazyk, dovednosti a tradice, všichni byli řízeni Inckou říší. Zatímco každá etnická skupina měla svůj vlastní dialekt, oficiálním jazykem byl *Quechua*, založený Inky.<sup>11</sup>

V Chile existovala velká řada etnických skupin. Jednou z těchto skupin tvořili *Aymaraové*, kteří žili v severních oblastech Andských hor, dále pak *Atacameňové*, kteří se nacházeli kolem pouště Atacama, *Diaguitasové*, kteří většinou obývali údolí severního Chile, *Pascuenseové*, kteří obývali Velikonoční ostrov a mnoho jiných etnických skupin, které se nacházely na jihu země: *Mapuchesové*, *Chilotasové*, *Tehuelchesové*, *Onasové*, *Yaganesové* a mnoho dalších.

---

<sup>11</sup> TORRES-SANTOS, Raymond. Music Education in the Caribbean and Latin America: A Comprehensive Guide., s. 224.

Zajímavé je, že některé z těchto kmenů byly natolik silné, že odolaly nadvládě španělských dobyvatelů během 16. století. Mnoho kmenů jako byly právě *Atacameňové*, *Aymarové* a *Mapuchesové* mělo poměrně rozvinutou kulturu, tradice a jazyk. Do dnešní doby je lze nalézt i dnes na izolovaných územích v Chile. Mnoho z nich si zachovává některé kulturní tradice a jazyk až do dnešních dob.<sup>12</sup>

Jak již bylo zmíněno, mnohé z těchto etnických skupin se lišily jazykem a určitými tradicemi a kulturou, i když všichni byli řízeni říší Inků. Incké vedení říše sehrálo velmi významnou roli v uctívání bohů, z nichž nejvýznamnějším z nich byl bůh slunce zvaný *Inti*. A protože Inkové měli velmi blízký vztah k slunci, uctívali i svého krále pod jménem *Sapa*, což znamená syn slunce.

S kulturou Inků je spjata i mnoho aktivit a rituálů, které zahrnovaly uctívání slunce. Příkladem je festival, který pořádali každý rok a doufali tím v dobrou sklizeň. Tento festival, který se přizpůsobil slunečnímu cyklu, byl věnován slunci. Festival začal východem slunce a jak slunce stoupalo, mužští šlechtici, kteří se shromáždili na festivalu, zpívali a poklepávali si na své dolní končetiny. Zpívali až do západu slunce a struktura písně se lišila v závislosti na intenzitě slunce. Hlasy se obvykle zvyšovaly až do poledne, když slunce stoupalo, a pak se hlasy začaly snižovat, když začalo slunce klesat. Kvůli těmto zvláštním vztahům k slunci jsou Inkové mnohými historiky označováni jako děti slunce.<sup>13</sup>

Podle historiků byla Incká civilizace bohatá a dobře organizovaná. Impérium fungovalo v celém federálním systému a obecně se dá říci, že kmeny mezi sebou jednaly slušně a hromadně se přizpůsobily vedení incké říše. Je zajímavé podotknout, že španělům trvalo pouhých osm let, aby se jim podařilo zničit nejbohatší kulturu v Americe a nahradit ji mnohem agresivnějším a méně spravedlivým systémem.

---

<sup>12</sup> CLARO VALDÉS, Samuel a Jorge URRUTIA BLONDEL. *Historia de la Música en Chile.*, s. 16.

<sup>13</sup> The History and Use of Music in Colonial Spanish America 1500-1750 [online]. IL, United States, 1948 [cit. 2017-02-18].

Podle některých zpráv napsaných prvními španělskými dobyvateli, kteří přišli na americký kontinent, byla incká říše jedinečná, protože nevlastnila tolik zajímavých kulturních tradic, které byly v evropské kultuře běžné. Inkům určitě chybělo evropské rozvynutější myšlení. Chybělo zde např. použití kolových vozidel, nevyužití zvířat, která by mohla být použita v různých situacích, znalosti o železo a ocel a především nedostatky v systému psaní. Navzdory těmto veškerým omezením však Inkové dokázali rozvinout jeden z největších imperiálních států v lidských dějinách.

## 2.2 Hudba v předkolumbijských dobách

Již v předkolumbijských dobách můžeme najít jednoduchý teoretický hudební systém, který obsahoval melodické formy skládající se převážně z půltónů, stupnic o pěti až osmi tónech a chromatiky. Nicméně vědecké studie říkají, že Inká civilizace patří vůbec mezi první, které vyvinuly určitý systém a zasloužila se o rozvoj hudební výchovy jako vědní disciplíny na americkém kontinentu.

Je důležité si uvědomit, že kmeny využívaly imaginativní formy umění, které byly často spojovány se zvířaty, rostlinami a dalšími přírodními prvky. Již v předkolumbijských dobách používali tyto formy domordí indiáni ve svých malbách, sochách a v hudbě. Jak důležité bylo pro tuto lidskou kulturu umění a hudba, je patrné již z archeologických nálezů. Našli bychom zde mnoho obrazů s motivy hudebních nástrojů. To nám poslouží jako důkaz, jakou roli hrála v jejich každodenním životě.

Předkolumbijská hudba měla mnoho podob. Byl to způsob, jak se učit a zapamatovat si historii, uctívat bohy a spojit vše s celkovou zábavou. Hudba tedy nebyla prostředkem k předvádění technických a uměleckých dovedností, ale byla použita třeba k vyjádření víry. Byla různorodá a indiáni se často inspirovali svým okolím. Jako zdroj sloužila Inkům příroda v okolí dnešních And.<sup>14</sup>

Například i zvířata byla použita jako určitý pramen inspirace k tvorbě písní. Nejproslulejším zvířetem byla lama. Inkové nejen o nich zpívali, ale zajímali se i o to jak vypadají a snažili se zachytit a napodobovat jejich zvuk. To vyžadovalo začlenění nových slabik jako jsou "y" a "yn" do zpěvu.<sup>15</sup>

Další zajímavým poznatkem v hudební kultuře Inků je vynález inkoustu, pro nějž byl používán pouze jediný termín tzv. *taki*, jehož význam se skládá ze dvou různých slov, písňe a tance. Obě dvě slova určitě stojí za zmínku, protože

---

<sup>14</sup> The History and Use of Music in Colonial Spanish America 1500-1750 [online]. IL, United States, 1948 [cit. 2017-02-16].

<sup>15</sup> TORRES-SANTOS, Raymond. Music Education in the Caribbean and Latin America: A Comprehensive Guide., s. 223.

dokazují vztah mezi hudbou a tancem. Nedošlo tedy k rozlišování mezi těmito dvěma výrazy. Byly stejně důležité a byly prováděny současně.<sup>16</sup>

Objev starobylých obrazů a soch, které zobrazují hudebníky a tanečníky i objevy různých nástrojů z této doby, sloužily pro vědce jako důkaz, aby lépe pochopili, co hudba znamenala pro starověké civilizace a jak se vůbec postupně vyvíjela.

Tyto hudební nástroje zahrnují různé dechové nástroje, jako jsou např. *zampoñas* (také známý jako *siku*), *antaras*, *rondador*, *quena*, *ocarina*, *pututu* a *pinkillo*. Našli bychom zde i několik bicích nástrojů jako *bombo*, *wancara*, *tynya* a *chajchas* (také známý jako *chullus*). Stručný popis těchto starožitných hudebních nástrojů je popsán následujícím způsobem:<sup>17</sup>

- Je známo, že *zampoñas* nebo *siku* pocházejí z pohoří And, poblíž jezera Titicaca. Trubky byly většinou vyrobeny z lehkého rákosu nazývaného *songo*, který roste v okolí jezera. *Zampoña* má dvě samostatné řádky (tzv. potrubí). Každá z těchto trubek je na jednom konci otevřená a na opačném konci je uzavřena. V jedné řadě je šest trubek, které jsou uspořádány horizontálně s otevřeným koncem v horní části. Jsou drženy společně řetězem, který se pohybuje mezi trubkami a kolem nich. Rozlišují se různé velikosti *zampoñů*. *Malta* je nejmenší, *ika* je o něco větší než *malta*, *siku* je středně velká, *sanka* je trochu větší než *siku*, *semitoyo* je velká a *toyo* je největší velikost všech *zampoñů*.



---

<sup>16</sup> TORRES-SANTOS, Raymond. Music Education in the Caribbean and Latin America: A Comprehensive Guide., s. 223.

<sup>17</sup> MEAD, Charles-Williams. The musical instruments of the Incas: A Guide Leaflet to the Collection on Exhibition in the American Museum of Natural History (Classic Reprint). NY, United States: American Museum of Natural History, 1924.

- Dalším zajímavým hudebním nástrojem je *antara*. Nejstarší *antary* byly nalezeny v hrobech kolem archeologických nálezů v Nazca (Peru). Tento starožitný hudební nástroj se skládá z jedné řady trubek, které jsou uspořádány podle velikosti tvořícího trojúhelníka. Válcový tvar trubek byl vyroben z hlíny a držel dohromady za pomoci vláken z bavlny nebo vlny. *Antary* se dodnes vyrábějí, ale díky zvýšení jejich trvanlivosti byl materiál nahrazen bambusem.



- Dalším hudebním nástrojem je *rondador*, který je podobný *antaře* a je vyroben z jedné řady trubek, které jsou uspořádány v pentatonické stupnici. Má se za to, že *rondador* pocházel původem ze severních území Incké říše, která by byla dnes severní oblastí dnešního Peru a Ekvádoru.



- Dále jmenujme nástroj *quenu*, který je nejstarším dechovým hudebním nástrojem na celém americkém kontinentu. Původně byl vyroben z hlíny, kamene nebo kostí. Dnes však jsou *queny* vyráběny z dřeva a bambusu. *Quena* je flétna otevřená na obou koncích se šesti otvory v přední části a s jedním otvorem vzadu. Tento hudební nástroj je obzvláště specifický pro svou rozmanitost tónových barev, které jsou rozpoznatelné při hraní.



- Dalším hudebním nástrojem je *ocarina*, která je uzavřeným typem flétny, což znamená, že nemá žádné otevřené konce. Původně byla vyrobena z hlíny nebo kostí. Obvykle má čtyři až dvanáct prstových otvorů, ale jsou zde i jiné *ocariny*, které mají v horní části osm prstů a dva v dolní části.





- Dále jmenujme nástroj *pututu*. Jedná se o trubku vyrobenou z velkých mušlí nebo dutého kravského rohu. Tento hudební nástroj byl využíván spíš při zvláštních situacích, jako je oznamování příchodu někoho důležitého anebo se používala během náboženských obřadů.



- *Pinkillo*, byl to nástroj nalezený v horách v Andách. Nástroj byl vyroben z třtiny, bambusu, kostí a větví stromů. *Pinkillo* může měřit až 1 metr a 20 centimetrů a má od dvou do šesti otvorů. Hraje se na něj pouze jednou rukou, což umožňuje druhé ruce hrát jiný nástroj, obvykle buben.



- Z bicích nástrojů jmenujme *bombo*. Byl to velký dřevěný buben, který byl vyroben z dutého stromu kmene. Byl pokryt kůží z nějakého zvířete, obvykle z lamy nebo ovčí pro horní část bubnu a kůže z krávy pro spodní část. Tyto bubny byly vyrobeny v různých velikostech, které skytovaly různé tóny.



- Dalším bicím hudebním nástrojem je *wancara*. Jednalo se o perkusní nástroj podobný bombu, ale v mnohem větší velikosti. Byl to velký kulatý buben pokrytý zvířecí kůží. Měl charakteristický basový hluboký zvuk.



- Dalším typem je *tynya*, což je menší buben než *wancara*. Věří se, že na něj hrály ženy během Incké říše.



- *Chajchas*, nebo také známý jako *Chullus*, byl dalším perkusním nástrojem, charakteristickým jeho chvějícím se zvukem řady rychle se opakujících klepů. Chrastítka pro tyto úderky byla vyrobena ze sušených kozích kopyt, které byly vázány do pásky, nebo byly také vyrobeny z mušlí, semen, tvrdého dřeva, kamenů a korálků. Zvuk *chajchy* připomínal zvuk podobající se větru a dešti.



Mnoho z těchto indických hudebních nástrojů bylo použito k různým příležitostem jako byly pohřby, svatby, karnevaly, ale nástroje se využívaly i např. při oznámení příchodů a odchodů nějakého důležitého panovníka, dále oznamovaly vstup do válečného konfliktu, anebo doprovázely nejrůznější rituály. Každá skladba dostala konkrétní jméno v závislosti na druhu aktivity. Toto vše vedlo k rozlišování různých druhů písní a položilo základ pro rozvoj hudební výchovy jako takové.<sup>18</sup>

Obvykle se hudba vyučovala ústně a měla důležitou roli ve vzdělávacím a společenském životě. Ranné incké náboženství mělo ve zvyku uctívání předků a tak bylo velmi důležité vědět a znát jak zpívat. Mnoho z písní bylo použito při vyprávění příběhů o předcích, kteří se zasloužili o úspěchy v bitvách a jiných významných událostech. Hudba se stala pro Inky skutečně velmi účinným nástrojem vzdělání jak sjednotit celou svoji kulturu.

Je až neskutečné, do jaké míry byla Incká říše schopna ovládat tolik národnostních kmenů, které se od sebe nějakým způsobem lišily. Hudba v tomto ohledu sehrála velmi významnou roli. To dokládá slavný příběh inckého císaře Huayna Capaca, který využil právě hudbu jako nástroj ke sjednocení a využíval hudební myšlení k řízení všech kmenů.

Příběh říká, že když císař začal vládnout, chtěl nejprve zkontrolovat všechno fungování své říše. Cestoval do všech částí země a v každém šlechtickém domě požádal sluhy, aby zpívali dějiny svých pánů, aby se mohl dozvědět více o minulých skutcích. Velmi pozorně jim naslouchal a to pomohlo Huaynovi pochopit, jak odměňovat každého spravedlivého člověka a jak s ním udržovat dobré vztahy. Tímto způsobem se císař prostřednictvím písně dozvídal o svých současných pánech a institucích ve své říši.<sup>19</sup>

Písně Inků byly známé jako *haillikuna*. I když to byly hymny, které byly obvykle psány anonymně, existovala i řada dalších, které psali sami císaři. Zvláště byla používána posvátná poezie jako podklad pro tyto hymny a jejich témata závisela na událostech při kterých byla píseň hrána. *Haillykuny* byly hymny, které byly zpívány během náboženských obřadů. Často zde byla používána technika

---

<sup>18</sup> The History and Use of Music in Colonial Spanish America 1500-1750 [online]. IL, United States, 1948 [cit. 2017-02-16].

<sup>19</sup> CLARO VALDÉS, Samuel a Jorge URRUTIA BLONDEL. Historia de la Música en Chile.

instrumentálního doprovodu a text se opíral o prosbu k bohům, aby byli lidé v říši šťastni. Existovaly také zemědělské *haillikuny*, které byly zpívány rolníky a zemědělci během jejich náročného pracovního dne. Zpívání těchto hymnů často pomohlo lidem udržet krok při práci a také schopnost pracovat na věcech společně.<sup>20</sup>

Je důležité zmínit, že říše Inků vládla nad různými etnickými skupinami, které měly vlastní kulturu a tradice. Nicméně všichni měli společné to, že museli vzdávat úctu ústřední postavě panovníka v říši. Zatímco v regionech existovaly jasné rozdíly v písních a jiných hudebních žánrech, v celé říši existoval jeden oficiální kulturní rámec společný všem kmenům a tím byl jeden oficiální jazyk tzv. *Quechuiština*.

Jazyk *Quechua* neboli quechuiština byl používán při všech důležitých příležitostech. Nicméně lidé používali také záznamový systém zvaný *quipa*, který nebyl přímo psaným jazykem, ale místo toho byl využíván k zápisu mimořádných historických událostí.<sup>21</sup> Díky této formě řeči bylo možné sledovat a zachycovat sled událostí a předávat je tak dalším generacím.

I když na začátku bylo řečeno, že Inkové neměli vlastní písemný nebo zaznamenaný jazyk, některé vědecké studie poukazují na to, že nejsme schopni plně porozumět *quipu*. Nicméně Inkům silně záleželo na této formě řeči kvůli ústnímu přenosu jako prostředku k zachování jejich kultury. Jejich vzdělávací systém byl rozdělen do dvou odlišných částí: na odborné vzdělání, které bylo zaměřeno na obyčejné Inky a vysoce kvalifikované školení pro šlechtu.<sup>22</sup>

V 16. století se Incká říše rozšířila po celém západním pobřeží Jižní Ameriky a dalších územích, kde se dnes nachází Kolumbie, Argentina. Nicméně, když španělští průzkumníci vedeni Franciscem Pizarrem připluli na pobřeží Peru v roce 1532, začaly válečné konflikty proti indijánským kmenům. Mnoho zemí se tak dostalo pod jejich nadvládu, začal proces kolonizace a říše Inků se zmenšovala.

---

<sup>20</sup> TORRES-SANTOS, Raymond. Music Education in the Caribbean and Latin America: A Comprehensive Guide., s. 224.

<sup>21</sup> TORRES-SANTOS, Raymond., s. 224.

<sup>22</sup> TORRES-SANTOS, Raymond., s. 224.

## 2.3 Příchod španělských dobyvatelů a náboženských misionářů

Indiáni byli často zotročováni, mučeni a využiti k tomu, aby poskytli španělským dobyvatelům zlato. Navíc, mnoho z nich bylo infikováno novými nemocemi, jako je tuberkulóza a neštovice. V důsledku toho byla říše Inků oslabena a velice brzy začal její rozpad. V roce 1533 byl posledním císařem Sapa Inca Atahualpa, který byl obviněn z velezrady proti Pizarrovi a v důsledku toho také popraven. Tato událost je označována jako konec Incké říše.

Podle historických zpráv je známo, že Atahualpa ve chvíli jeho popravy odsouhlasil přeměnu veškerého náboženství na katolické. Byl vyděšený, protože Inkové nevěřili, že jeho duše bude schopna nadále pokračovat v posmrtném životě, pokud by bylo jeho tělo spáleno. Na slavnostním křtu se mu dostalo jména Francisco Atahualpa na počest Francisca Pizarra a podle jeho posledního přání byl oběšen - místo toho, aby byl upálen.

Vedle procesu kolonizace španělskými dobyvateli začal proces evangelizace indiánů. To bylo provedeno mnoha misionáři, kteří přišli do Chile během koloniálních dob mezi léty 1601 až 1810. Proces evangelizace zapříčinil změny v kultuře a vzdělávání indiánů.<sup>23</sup>

Koncem 16. století bylo Santiago de Chile chudou vesnicí s nejvýše tisíci obyvateli španělského původu. Bylo tam jen několik ulic a asi deset skromných budov. Život v té době byl velmi strohý a obavy z neustálých bitev a válek neumožnily žádné myšlenky na luxus a výzdobu domů. Také kvůli omezeným podmínkám přepravy bylo velmi obtížné přinést nějaký nábytek nebo předměty, které byly příliš velké. V důsledku toho se konstatuje, že se Chile během 16. století nevyvíjela hudebně a kulturně stejně jako ostatní země Latinské Ameriky, například Mexiko.<sup>24</sup> Bez ohledu na tento pomalejší vývoj byly náboženské aktivity během procesu evangelizace hlavním přínosem pro rozvoj hudby v Chile.

Podle některých historických zpráv o Chile - v roce 1593 otec Luis de Valdivia a otec Hernando de Aguilera propagovali na ulicích v blízkosti náměstí Santiaga svá učení. Dalším historickým záznamem je italská mise, která trvala dva měsíce v

---

<sup>23</sup> *La Evangelización del Nuevo Mundo: América: Paraíso espiritual* [online]. 2014 [cit. 2017-01-25].

<sup>24</sup> CLARO VALDÉS, Samuel a Jorge URRUTIA BLONDEL. *Historia de la Música en Chile*.

Araucu v roce 1610. Během výuky byl využit tzv. katechismus, který vzdělával více než dvě stě lidí najednou a bylo v něm dosaženo, že i nevěřící se konečně naučili modlitby a zpívali písně z doktríny ve svém mateřském jazyce. Takže katechismus sehrál důležitou roli v evangelizaci indiánských kmenů, což mělo významný dopad na rozvoj hudby, zejména ve zpěvu.

Obvykle se indiáni učili své písně již od útlého věku, ukazovali skvělé dovednosti v hudební paměti, dobrou intonaci a smysl pro rytmus. Následně tyto dovednosti misionáři využívali jako nástroj k jejich učení o náboženství. Jezuitští misionáři udělali pozoruhodnou práci, že se naučili rodnou řeč Indiánů a přeložili mnoho náboženských textů do jejich řeči. Toto je dědictví, které dnes ještě existuje v mnoha dochovaných textech, přeložených do mapudungunštiny, jazyka, kterým mluví Mapuchové, což je kmen, který se dnes nachází na jižním území Chile.<sup>25</sup>

Je třeba podotknout, že jezuitští hudebníci, kteří přišli jako misionáři, sehráli důležitou roli při vytváření hudební struktury v Chile. Nejen že poskytli svůj talent a své hudební zkušenosti, ale také přesvědčili společnost o vlivu hudby na utváření osobnosti. Poskytli také informace o tom, jak hrát na různé hudební nástroje, které si sebou přivezli z Evropy, a také instrukce, jak vyrábět nové hudební nástroje s využitím místních surovin.

Některé z nástrojů, které byly v této době importovány jezuitů z Evropy byly například flétny, klarinety, trubky, lapy, sity, housle a *viola da gamba*. Pokud jde o výstavbu nových hudebních nástrojů v Chile, je třeba uvést jméno Jorgeho Krazera, který se proslavil jako varhaník a konstruktér tohoto nástroje. Ačkoli se jeho díla již nehrají, barokní varhany, který Krazer sám postavil v roce 1714, se dodnes nacházejí v zachovalém stavu v katedrále v Santiagu v Chile.<sup>26</sup>

Tuto kapitolu mohu uzavřít jednou pěknou hudební příhodou, kterou zažil španělský flétnista Alférez Pedro de Miranda. Při cestě do Peru, kam ho poslal na misi guvernér Pedro de Valdivia, ho zajali Indiáni. Během svého zajetí, našel flétnu, na kterou začal hrát. Indiáni, překvapeni jeho hudebními dovednostmi, ho

---

<sup>25</sup> TORRES-SANTOS, Raymond. Music Education in the Caribbean and Latin America., s. 186.

<sup>26</sup> TORRES-SANTOS, Raymond. Music Education in the Caribbean and Latin America., s. 187.

požádali, aby je naučil, jak hrát na flétnu jako on. On je to naučil a Indiáni ho nechali naživu.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> CLARO VALDÉS, Samuel a Jorge URRUTIA BLONDEL. Historia de la Música en Chile., s. 38.

## 2.4 Vývoj hudby během koloniální doby

Ke konci Araukánské války, Chile konečně vstoupilo do období míru a rychlého rozvoje. Lidé se začali hojně stěhovat z vesnic do měst. Díky lodím připlouvajícím s Evropy mohli Chileané číst knihy a obdivovat umělecké předměty ze Starého kontinentu. Spolu s těmito produkty začaly revoluční myšlenky, které původně pocházely z Evropy, ovlivňovat kulturu Chile.

Zpočátku se v Chile hrála hudba pouze od španělských skladatelů, jako jsou Sebastián Durón, Juan Hidalgo, Carlos Patiño, Antonio Ripa a Joseph de Torres. Je zajímavé si uvědomit, že jiní slavní evropští skladatelé jako Händel, Lully nebo Bach byli v Chile zcela neznámí.

Koloniální společenský život v Chile byl založen na náboženských, oficiálních, civilních a vojenských ceremoniích. K náboženským obřadům patřily oslavy křtů, sňatků, pohřbů. Vánoce a podobné svátky byly speciálně slavné události, které přinesly tradici nových zpěvů, často interpretovanou umělci, kteří přišli z Evropy.

S těmito zpěvy začal v Chile vznik sborů a malých instrumentálních souborů. Okolo roku 1730 již katedrála v Santiagu měla sbor, který byl obvykle doprovázel orchestr a při zvláštních příležitostech také dětský sbor. Důsledkem toho, že se tyto ceremonie konaly velmi často, přispěly významně k vývoji hudební kultury v Chile.

Také náboženské oslavy se stávaly stále oblíbenějšími. To dokládá také velký zájem o přípravy na tyto události. Tyto přípravy se staly konkurenčními a náboženské sbory chtěly ukázat jak skvěle vypadají, jak se oblékají a jakou mají výzdobu.

S nárůstem množství hudebních aktivit té doby vzniklo v Santiagu nové divadlo "Teatro Municipal de Chile", které bylo slavnostně otevřeno v roce 1857 operou Ernani. Společnost, která operu uvedla byla pro tuto událost speciálně najata. Divadlo se stalo později kulturním a společenským centrem aristokracie města Santiaga, což přineslo významný ekonomický přínos pro vývoj kultury a především oper. Oheň, k němuž došlo v roce 1870, zničil celou budovu. Situace vyžadovala ihned její okamžitou rekonstrukci.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> TORRES-SANTOS, Raymond. Music Education in the Caribbean and Latin America., s. 87.

Další zavedenou tradicí, která se během koloniálního období stávala čím dál více populární, byly *tertulia* a *chingana*. Zatímco *tertulia* znamenalo shromáždění v okruhu rodin a přátel, kde se mluvilo o hudbě a poslouchaly se interpretace různých hudebních děl, *chingana* bylo méně formální hudební setkání, které se obvykle odehrávalo na veřejných místech a zahrnovalo mnohem spontánnější a okázalejší hudbu.

Kromě hudebních aktivit prováděných pro náboženské a společensko-zábavné účely se na druhé straně rozvíjela i hudba vojenská. To dokládají různé hymny a pochody věnované těmto účelům. Typickými nástroji v tomto odvětví byly trumpet a buben.

Tyto vojenské hymny a pochody začaly plnit městské ulice melodiemi a silným zvukem, který přitahoval mnoho dětí. Ty se snažily napodobovat kroky vojáků při pochodování. Na začátku 19. století již Chile mělo svou "národní hymnu", roku 1819 byla napsána Marcosem Roblesem. Často se uváděla při oficiálních událostech společně s vojenskými pochody, včetně například rozloučení s Ambrosiem O'Higinsem v roce 1976.<sup>29</sup>

Během koloniálních časů v Chile nebylo hudební umění oficiálně vyučováno na školách. Vyučovala se pouze okrajově, protože v té době neexistoval žádný oficiální program, jak hudbu učit. Ve skutečnosti hudba hrála jen "okrasnou" roli.

---

<sup>29</sup> TORRES-SANTOS, Raymond. Music Education in the Caribbean and Latin America., s. 85.



## 2.5 Vývoj hudby v novězrozeném Chile

Po dni vyhlášení nezávislosti v Chile v roce 1810, se stal nedostatek hudební výchovy ve školách znepokojivým problémem. Lidé byli přesvědčeni, že vzdělání je způsob, jak vytvořit nové občany země, která se právě zrodila a hudba byla považována za jeho velmi důležitou součást. Dvě hlavní osobnosti, které se zasloužili o to, aby se ve školách v Chile objevilo i hudební vzdělání, byli Jose Zapiola a Salvador Sanfuentes.

Jose Zapiola byl hudební skladatel, který se aktivně sdílel revoluční myšlenky nezávislosti. Často hovořil jménem mnoha současných intelektuálů a kladl zvláštní důraz na myšlenku, že hudba může mít zásadní vliv ve vzdělání nové země. Na druhé straně stál Salvador Sanfuentes, hudebník a básník, který se zasloužil o zařazení hudby do vzdělávacího programu základních škol.<sup>30</sup>

V roce 1940 byl zdejší univerzitou "Universidad de Chile" založen institut "Instituto de Extensión Musical" se záměrem rozvíjet hudební a umělecké aktivity v Chile. Obvykle se jednalo o koncerty a semináře, ve kterých byly především díla chilských skladatelů provedena a následně diskutována.

V následujícím roce byl založen orchestr "Orquesta Sinfónica de Chile". Národní konzervatoř v Santiagu prošla významnými reformami týkající se hudební výchovy. Výsledkem bylo výrazné zlepšení úrovně hudební kultury v Chile. Období mezi léty 1948 a 1973 bývá označováno jako "época de oro" (zlatý věk) chilské hudby. Během této doby se objevili mnozí z nejznámějších chilských skladatelů a umělců, jako např. Gustava Becerra a klavírista Claudio Arrau (1903-1991).

Přestože počáteční ideje očekávání rozvoje hudebního vzdělání v Chile byly poměrně vysoké, nebyly úspěšné dlouhodobě. Největším důvodem pro jejich selhání bylo to, že hudba byla spíše využívána účelně pro občanské a náboženské slavnosti, mnohem méně však pro samotnou edukaci. Ve školních vzdělávacích programech se vyskytla velká absence hudby, protože vláda se o hudbu v tomto smyslu nezajímala. V roce 1874 se dokonce objevil článek v novinách *El Santa Lucía*, který odhalil selhávající systém, se kterým se potýkala hudební výchova.

---

<sup>30</sup> TORRES-SANTOS, Raymond. Music Education in the Caribbean and Latin America., s. 188.

Kolem roku 1965 se v Chile uskutečnil intenzivní reformační proces vzdělávání, který přinesl významné změny v různých aspektech školského systému. Například základní školní docházka byla rozšířena ze šesti na osm let. Vzdělávání na středních školách bylo naopak omezeno ze šesti na čtyři roky, došlo k převzetí středoškolského systému ze Spojených států. Tento systém prospěl také výběru studentů, kteří se hlásí na univerzitu.

Předchozí proces výběru pro vysokoškolské vzdělání - známý jako "bachillerato" byl poté nahrazen státní zkouškou "Prueba de Aptitudes Académicas" (PAA, Academic Aptitude Test). Tato zkouška hodnotila spíše schopnosti a dovednosti studentů, než-li schopnost si zapamatovat velké množství faktů a definic. Tento nový výběrový proces přispěl k větší motivaci studentů, aniž by museli mít předchozí specializované znalosti v oboru. Závěrem lze usuzovat, že po absolvování přijímacího řízení získal student titul z dovednostních zkoušek, ale nemusel mít zase tolik vědních znalostí.<sup>31</sup>

Tyto změny ve vzdělávání měly významný sociální, kulturní a ekonomický dopad na celou zemi. Byly vybudovány nové školy a profesori byli často vysíláni do zahraničí, aby získali odborné znalosti. Pokud jde o výuku hudby, byly zakoupeny inovativní didaktické materiály v zahraničí, aby přispěly k realizaci různých studijních programů. Některé z nich obsahovaly hudební učební metody, jako jsou metody Suzuki, Dalcroze, Martenot, Orff a Kodály.

Abychom porozuměli účelu a významu takových metod, uvádíme stručný popis některých z nich:

- Metoda Dalcroze byla založena na základních rysech, melodii a harmonii. Jednalo se o prostorový přístup k učení hudby. Dalcroze používal prvky jako jsou eurythmica, solfegace a improvizace, aby vysvětlil své výukové techniky. Euritmika zastávala funkci rytmu a dynamiky, tzv. solfege se zaměřil zase na trénink ucha, očí a hlasu v hlavní melodii a harmonii. Všechny tyto prvky byly sestaveny na bázi improvizace, kdy student tyto pojmy využíval podle vlastních potřeb.
- Metoda Orff, známá také jako Orffův přístup, byla vyvinuta německým skladatelem Carlem Orffem (1895-1982) v průběhu dvacátých let 20.

---

<sup>31</sup> TORRES-SANTOS, Raymond. Music Education in the Caribbean and Latin America., s. 26.

století. Tato metoda je určena pro výuku studentů prostřednictvím přirozeného a pohodlného prostředí, které kombinuje hudbu, pohyb, drama a řeč. Proces učení je spojen s prostorem, který se podobá dětskému světu hry. Carl Orff pracoval až do konce svého života na tomto projektu, aby prosadil své metody výuky.

- Metoda Kodályho byla vyvinuta maďarským skladatelem Zoltánem Kodályem v polovině 20. století v Maďarsku. Používal lidové písně, ruční značky, obrázky, rytmické symboly a pohyblivé tóny jako výukových prvků pro hudební výchovu zaměřené na malé děti.

Spolu s těmito zdokonaleními v hudební výchově byl v roce 1873 znovu zahájen provoz městského divadla v Santiagu, které utrpělo vážné škody. Nejprve bylo poškozeno zemětřesením v roce 1906 a poté malým požárem v roce 1924. Městské divadlo bylo uvedeno zpět k životu a modernizováno v průběhu padesátých let 20. století, ve stejnou dobu, kdy se k divadlu zapojilo i několik dalších významných institucí včetně symfonického orchestru v roce 1955, kulturní společnosti města Santiaga v roce 1957, baletu moderního umění v roce 1959 a filharmonického sboru v roce 1962.

## 2.6 Politické a ekonomické pozadí státního převratu v roce 1973

Svržení demokratické vlády, ke kterému došlo v Chile dne 11. září roku 1973, je vnímáno jako velmi násilná událost. Je důležité zmínit, že se tento převrat dal očekávat. Jednalo se doslova o vyvrcholení sociálního chaosu, který přetrvával mnoho let mezi obyvateli žijícími v Chile.

Bylo překvapivé, že v zemi, která měla více než 30 let demokratickou tradici, byl legálně zvolen socialistický prezident, což znepokojovalo také amerického prezidenta. Richard Nixon se obával, že jakmile země upadne pod komunistickou nadvládu, sousední státy ji budou následovat a celý region se dostane pod sovětskou kontrolu. Protože Latinská Amerika byla nyní ohraničena komunistickou Kubou a komunistickým Chile, byla situace vnímána jako nepřijatelné riziko pro Spojené státy.

Mezi lety 1950 a 1970 použily Spojené státy široké spektrum strategií a nástrojů, aby zabránili zvolení levicového kandidáta Salvadora Allende prezidentem Chile. Během voleb v roce 1964, kdy Allende patřil k nejvýznamnějším kandidátům, CIA investovala tři miliony dolarů, aby přesvědčila voliče v neprospěch Allendeho. Aby místo toho hlasovali pro jeho soupeře Eduarda Freiů Montalvu, což se nakonec ukázalo jako velmi úspěšná taktika.

Během prezidentství Montalvy bylo vynaloženo mnoho úsilí o reformu a zlepšení sociální a ekonomické situace v Chile. V důsledku toho se zlepšil vzdělávací systém a byla využita i rozsáhlá reforma v zemědělství. Vzhledem k nárůstu platů se chudoba snížila a více lidí získalo přístup ke vzdělání. V roce 1970 dosáhla docházka dětí na základních školách 95%. Také situace ve zdravotnictví a životní podmínky byly obecně vylepšeny. Byly vybudovány nové nemocnice, kliniky, školy a obytné domy.

Chile bylo pevně ekonomicky nezávislé na Spojených státech. Ovšem po první světové válce s úpadkem Velké Británie - jako velké mocnosti, byla většina ekonomických aktivit ve světě ovládána USA. Množství chilských nerostných zdrojů, včetně mědi, bylo také pod kontrolou USA. V důsledku toho do roku 1970 americká společnost kontrolovala a uváděla na trh až 20% hrubého domácího produktu země, což vedlo k ekonomickým bojům.

Navíc, protože prezident Montalva zastával názor pro minimální regulaci hospodářských procesů ze strany státu, chilská ekonomika se stala ještě více závislou na Spojených státech. Lze říci, že americké výrobky zcela zaplavily celý chilský trh. V důsledku toho pracující obyvatelstvo trpělo rostoucí mírou inflace. Ceny potravin a plynu rapidně vzrostly.

Lidé pak začali požadovat zlepšení jejich životní úrovně a žádali vyšší platy. Tím se začalo mezi dělnickou třídou zvyšovat hnutí na podporu levicové vlády vedené Salvadorem Allendem.

Když byl konečně z v roce 1970 zvolen Salvador Allende, lidé měli za to, že se v Chile vytvoří socialistický stát, což bude mít za následek ztrátu vlivu, kterou USA vložily do chilské ekonomiky a politiky. Tyto obavy vedly prezidenta Richarda Nixona k tomu, aby nařídil svržení chilského prezidenta Salvadora Allendeho v roce 1970. Toto nařízení bylo velmi překvapivé z důvodu, že prezident Spojených států vůbec může učinit takovéto drastické kroky proti demokraticky zvolenému prezidentovi cizí země.<sup>32</sup>

Pro odstranění Allendeho z jeho prezidentské moci zvažovaly Spojené státy různé strategie. Jednou z nich bylo jednat v rámci ústavních zákonů tak, že chilský národní kongres s pomocí odstupujícího prezidenta Montalvyho odmítne potvrzení jmenování Allendeho jako prezidenta z důvodu, že jak Allendemu, tak ani Alessandrimu se během prezidentských voleb v roce 1970 nepodařilo získat nadpoloviční většinu hlasů. Tato situace umožňuje kongresu, rozhodnout se pro jakéhokoliv z kandidátů. Dalo se očekávat, že kongres bude, stejně jako ve všech třech obdobných případech, k nimž došlo v minulosti, chtít potvrdit kandidáta s vyšším počtem hlasů.

V důsledku toho CIA zahájila rozsáhlou, ale neúspěšnou propagandistickou kampaň, která vyvolala obavy ohledně případné chilské budoucnosti pod vedením Allendeho. První přípravy týkající se převratu svrhnutí Allendeho z jeho prezidentské moci, byly kongresem skutečně potvrzeny. Allende byl bez pochyb

---

<sup>32</sup> FAÚNDEZ, Julio. *Marxism and democracy in Chile: From 1932 to the fall of Allende*. New Haven, United States: Yale University Press, 1988.

považován za vysoce podezřelou postavu kvůli svým silným marxistickým názorům.

Velmi uznávaný velitel armády generál René Schneider byl proslulý tím, že byl striktně proti jakémukoliv převratu a proto byl také považován za vážnou hrozbu. Pevně věřil, že jedinou povinností jeho armády je ochrana suverenity země - spíše než zasahování do politických záležitostí. Z těchto důvodů se uskutečnily, za pomoci skupiny výtržníků tři pokusy o jeho únos, které byly podporovány CIA prostřednictvím peněz a zbraní.

První dva pokusy úplně selhaly kvůli falešné zprávě o místě, kde se nachází. Třetí pokus - provedený v roce 1970 však skončil tím, že generál byl smrtelně zraněn. O tři dny později zemřel v důsledku poranění ve vojenské nemocnici.<sup>33</sup>

Zprávy o atentátu spáchaném na generála Schneidera vedly k celostátnímu rozhořčení a celkové podpoře Allendeho ze strany občanů a armády. Ten byl zvolen prezidentem. Jakmile se Allende ujal úřadu kanceláře prezidenta, začaly Spojené státy realizovat svůj plán na podkopání jeho socialistické vlády. Spojené státy byly navíc rozhodnuty ukončit vedoucí pozici Allendeho poté, co kubánský premiér Fidel Castro vystoupil v Chile na čtyřtýdenní státní návštěvě v roce 1971.

Ekonomický tlak způsobený Spojenými státy devalvoval chilskou měnu. Inflace dosáhla 200%. V roce 1972 byly všem sníženy mzdy o 25 procent. Tato zoufalá situace vedla k rostoucímu počtu lidí, kteří museli nakupovat na černém trhu. Jako přímý důsledek klesající ekonomiky země došlo k 24-hodinové stávce, jejíž cílem bylo zrušit zvolenou vládu, což ještě více poškodilo ekonomiku celé země.<sup>34</sup>

Nejvyšší soud veřejně přiznal neschopnost vlády v srpnu 1973, kdy Chile dosáhlo bodu ústavní krize. Poslanecká sněmovna vyzvala armádu k vymáhání ústavního

---

<sup>33</sup> A History of Chile, 1808-1994. COLLIER, Simon a William F. SATER. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 1996, Tome 82 Cambridge Latin American Studies.

<sup>34</sup> MORAN, Theodore H. Multinational corporation and the politics of dependence: copper in Chile. New Jersey, United States: Princeton University Press, 1974.

pořádku dne 22. srpna 1973 a obvinila kancelář prezidenta Allendeho z provádění protiústavních úkonů.

Dále byl prezident Allende obviněn i ze snahy o absolutní moc v zemi. Allende ve své obhajobě uvedl, že jeho kancelář vždy jednala správně v rámci chilských ústavních zákonů a že kongres, který již oslabil stát, se ho nyní snažil zničit ještě více tím, že vyzval armádu, aby svrhl demokraticky zvolenou vládu.

Když se generál Augusto Pinochet, velitel armády, neochotně připojil ke skupině jen několik dní před provedením puče, byly všechny hlavní složky chilské armády připraveny sesadit Allendeho. Dne 11. září 1973 chilské ozbrojené síly ovládly Chile a ukončily přes 40 let demokracie.

## 2.7 Vliv a skutečnosti o chilské diktatuře, hudebnících a exilu

Chilskou historií brutálně otrásl státní převrat v roce 1973, který odstartoval pravicový režim vojenské rady "junty". Ten se dostal k moci a vládl tzv.

"ocelovou pěstí" po celých 17 let. Chilská demokracie náhle skončila poté, co byl prezident Salvador Allende svržen a zabit armádou v prezidentském paláci La Moneda. Chilská vládní rada později tvrdila, že sesazený prezident spáchal sebevraždu sám, a své tvrzení podpořila prohlášeními očitých svědků a fakty z pitevních zpráv. Nebyly potvrzeny ani jiné důkazy o osobách, které by se mohly podílet na smrti prezidenta Allendeho, poté co byla nakázána nová pitva, kterou prováděli mezinárodní experti v roce 2011. Ve stejném roce však forenzní experti v přísně tajné vojenské zprávě o jeho smrti odhalili a potvrdili, že Allende ve skutečnosti musel být zavražděn.

Krátce po státním převratu spadla nejvyšší moc v Chile do klína generálovi Augustu Pinochetovi, veliteli armády zesnulého prezidenta Allendeho. Velitel armády Pinocheta byl předtím jedním ze čtyř hlavních lídrů vojenské rady, kteří převrat iniciovali. Ostatními třemi hlavními figuranty byli generál letectva Gustavo Leigh Guzmán, admirál loďstva José Toribio Merino Castro a šéf Národní policie a generální ředitel César Mendoza Durán. Vojenská rada se snažila svou moc ospravedlňovat tím, že převrat byl nutný k tomu, aby se prezidentovi Allendemu zabránilo zahájit uchvácení nejvyšší moci. Tato tvrzení však byla později oficiálně odmítnuta ihned poté, co byla demokracie v Chile znovu obnovena.<sup>35</sup>

Nástrojem k regulaci nového politického a vojenského systému vlády byla krev, požár a teror. Byly zničeny vzdělávací instituce a pošlapány tradice a hodnoty, které byly po celou dobu součástí chilské kultury. Každá nová ideologie, politická strana nebo prvky, které by mohli nějakým způsobem systém ohrožovat, byly brutálně potlačeny a potrestány.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> FAÚNDEZ, Julio. *Marxism and democracy in Chile: From 1932 to the fall of Allende*. New Haven, United States: Yale University Press, 1988.

<sup>36</sup> DINGES, John. *The Condor Years: How Pinochet And His Allies Brought Terrorism To Three Continents*. New York, United States: The New Press, 2005.



Sociální ekonomika země se drasticky změnila poté, co se začal klást důraz na neomezený zisk zvaný "afán de lucro" a vše, co se týkalo veřejného a národního dědictví, bylo zneváženo a zničeno.

Jako první byly vojenským diktátorským režimem zasaženy kultura a vzdělání, které byly silně spjaty s demokratickými a humanistickými ideologiemi obecné chilské populace. Univerzity se poté raději uchýlovaly k tomu, že jakýkoliv projev humanistického nebo kritického myšlení musel být odmítnut. Rozsah vzdělání se později změnil spíše na prosazování vyššího soukromého vzdělávání a vytváření zisku, což vedlo k upuštění od státního vzdělávacího systému, který platil do té doby.

Co se hudby a hudebníků v Chile týče, byly stejně jako v každé jiné národní a kulturní oblasti diktátorským režimem krutě postihnuti. Už po 35 dnech po převratu byli bez vysvětlení nebo varování zatčeni osobnosti jako např. Victor Jara a Jorge Peña Hen, renomovaní umělci chilské lidové hudby, skladatelé, autoři a univerzitní profesori. Později vyšlo najevo, že během zatčení byly Victorovi Jarovi zlomeny obě ruce, aby již nikdy nemohl hrát na kytaru.

Victor Jara a Jorge Peña Hen byli umělci národního i mezinárodního rozměru, kteří se zasadili o rozvoj humánnější a spravedlivější společnosti. Jejich cílem bylo, aby byla hudba dostupná všem sociálním oblastem. Násilná smrt, nucené odloučení od příbuzných a přátel, přerušené studie a práce, nucený odchod ze země, nejisté přežívání ve vzdálených krajích, život ponořený do utrpení a teroru byly v té době běžnou skutečností v životě téměř každé rodiny v Chile.

Těmto bolestivým zážitkům čelilo tisíce Chilanů. Investigativní komise rozhodla o 27.255 potvrzených případech nezákonného zadržení, mezi nimiž bylo mnoho profesionálů, intelektuálů, hudebníků, skladatelů, muzikologů, hudebních skupin a studentů hudby. Někteří z nich se mohli vrátit, ale mnoho ostatních se muselo přestěhovat do jiné země, která se nakonec stala jejich druhým domovem. V roce 1973 uprchlo ze země na 500.000 chilských občanů, z nichž více než 25.000 do Švédska a více než 23.400 do Austrálie. Mnoho dalších odešlo do Argentiny, Venezuely, Spojených států a další do evropských zemí.

Ti, kteří mohli uprchnout, museli najít způsob jak se v nové zemi integrovat. Mnoho chilských hudebníků v exilu se muselo přizpůsobit místní hudbě, tradici a kultuře v nové zemi. Mnoho z těch, kteří se po konci diktátorského režimu do Chile vrátili, si s sebou přinesli nové hodnoty, což vedlo ke zlepšení již ohroženého vzdělávání a kultury, které po sobě diktátorský režim po třiceti letech své vlády zanechal.

### 3. Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010)

#### 3.1 Životopis<sup>37</sup>

Gustavo Becerra-Schmidt byl chilský skladatel, který se narodil v městě Temuco v roce 1925. Začal se studiem hudby v sedmi letech na místní konzervatoři v Temuco. Jeho první učitelé byli Victoria Silva a Leonor Davison. Když mu bylo deset let, přestěhovala se jeho rodina do hlavního města, kde pokračoval v hudebním studiu na Národní konzervatoři hudby v Santiagu. Tato hudební instituce byla založena v roce 1850 jako jedna z uměleckých fakult univerzity "Universidad de Chile".



Gustavo Becerra studoval kompozici s Pedro Humberto Allende; který se proslavil pro své práce jako skladatel, profesor a výzkumný pracovník. Kromě toho se Pedro Humberto Allende stal prvním chilským hudebníkem, který získal v roce 1945 cenu "Premio Nacional de Arte" (Národní Umělecká Cena). Becerra patřil k jeho nejúctyhodnějším studentům, a to dokazuje, že i on sám později získal stejnou cenu v roce 1971. Kromě studia skladby studoval také hru na housle u Ernesta Ledermanna, hru na klavír u Alberta Spikina a dirigování u Armanda Carvajala.

Když profesor P. H. Allende v roce 1942 odešel z konzervatoře, Becerra pokračoval ve studiu kompozice s Domingou Santa Cruz. Aktivně spolupracoval na konzervatoři jako školitel pro mladší studenty a nakonec se stal asistentem svého profesora. Později jen několik měsíců před absolvováním v oborech skladatele a muzikologa mu bylo nabídnuto, že se stane členem sboru ve vyučování kompozice na hudební fakultě. Od roku 1950 Becerra udržoval aktivní pracovní rutinu jako skladatel, profesor a výzkumný pracovník, podobající se trajektorii, kterou používal jeho bývalí profesor P. H. Allende.

Některé z nejpozoruhodnějších skladeb napsaných Becerrou během této doby zahrnují: Sonátu pro housle a klavír č.1 (1948), Sonátu pro violoncello a klavír č.

---

<sup>37</sup> GARCÍA, Fernando a Rodrigo TORRES. Gustavo Becerra-Schmidt: Compositor, pedagogo y musicólogo [online]. Temuco, Chile, 1925 [cit. 2016-11-20].

Dostupné z: <http://www.gbecerra.scd.cl/bio.htm>

1 (1950), Smyčcový Kvartet č.1 (1950), Koncert pro housle a orchestr (1950), Sonátu č.1 pro klavír (1950), Duet pro dvě hously (1952), "Trio Sonatina" napsane pro flétnu, housle a violu (1952), a Sonatinu pro sólovou flétnu (1953).

V roce 1954, když Gustavo Becerra cestoval po Evropě, soustředil se na studium tzv. "didaktiky hudební kompozice" a v té samé době působil také jako hostující profesor na různých konzervatořích v Itálii, Rakousku, Německu, Francii a Španělsku, kde nabízel hudební semináře.

V době, kdy působil v Evropě napsal mnoho skladeb, které byly pozitivně ohodnoceny. Jako příklad bych uvedla jeho první symfonii č. 1 (1955), která měla premiéru v červnu roku 1956 na mezinárodním hudebním festivalu současné hudby ve švýcarském Curychu. Ostatní jeho úspěšná díla, která byla uvedena v Evropě zahrnují: Smyčcový kvartet č. 2 (1954) a č. 3 (1955), známý pod názvem "Del Viejo Mundo" (Ze starého světa), který byl věnován určité skupině lidí, a především jeho studentovi Robertu Fallabellovi. Tento kvartet byl často uváděn na koncertech nejen v Chile ale také v zahraničí. Za jeho dobu působení v Evropě vyšla i řada jeho dalších zajímavých skladeb: "Divertimento pro orchestr" (1955), Sonáta pro kontrabas a klavír č. 1 (1956), a Partity č. 1 a č. 2 pro sólové violoncello (1957). Obě dvě tyto partity byly věnovány chilskému violoncellistovi Jorgemu Romanovi a byly oceněny institucí "Instituto de Extensión Musical" (IEM) a poté prezentovány na hudebním festivalu "Festival de Música Chilena" (FMCH).

Je třeba podotknout, že když Gustavo Becerra působil v zahraničí, začal se zúčastňovat mezinárodních soutěží a hudebních festivalů pořádaných v Chile. Podle časopisu "Revista Musical Chilena" (Chilský hudební magazín) byl jedním z mála hudebních skladatelů s nejvyšším počtem skladeb napsaných pro události pořádané FMCH a IEM. Přinejmenším 19 z těchto děl bylo významně oceněno.

Skladatelé byli nejdříve požádáni, aby předložili své práce hudebnímu festivalu FMCH, kde byla tato díla ohodnocena odbornou porotou. Díla, která zvítězila, byla předvedena ještě ten samý rok v rámci koncertů, pořádaných IEM. Díky velkému množství skladeb, které Becerra poslal do soutěže, se stal držitelem ocenění několik let za sebou. V následující tabulce jmenuji některé z jeho nejvýznamnějších:

<b>Rok, festival</b>	<b>Cena</b>	<b>Za skladbu</b>
----------------------	-------------	-------------------

1950, II. ročník FMCH	druhá cena	"Canciones Corales a Tres Voces" pro sbor a tři sólové hlasy
1952, III. ročník FMCH	druhá cena	Koncert pro housle a orchestr (1950); a Duet pro dvoje housle (1952).
1954, IV. ročník FMCH	druhá cena	Trio pro flétnu, housle a klavír (1954)
1958, VI. ročník FMCH	první cena	Koncert pro flétnu a smyčcový orchestr (1957); dále obdržel zvláštní cenu za Symfonii č. 2, známou pod názvem <i>De Profundis</i> (1957)
1962, VIII. ročník FMCH	první cena	Smyčcový kvartet č. 5 (1958-9); a Partitu pro sólové violoncello č. 1 (1957)
1964, IX. ročník FMCH	první cena	Koncert pro kytaru a orchestr č. 1 (1963-4); Smyčcový kvartet č. 6 (1960); zvláštní cena za Klavírní kvintet (1962)
1966, X. ročník FMCH	cena za nejlepší hudební skladbu	Partita pro sólové violoncello č. 2 (1957)

Kromě toho, že byl velmi plodným skladatelem, napsal Becerra také rozsáhlou teoretickou knihu nazvanou: "Krise ve vzdělávání skladby na západě" (Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente). Tato práce byla publikována jako série svazků v národním časopise "Revista Musical Chilena" mezi roky 1958 a 1959 (svazky č. 58 až č. 65). Mnoho z těchto ideálů a myšlenek diskutovaných v těchto článcích bylo předáno mladým generacím, které reprezentuje Becerra během jeho působení na Národní konzervatoři hudby v Santiagu. Díky jeho úsilí byla jeho teorie prezentována i v jiných vzdělávacích institucích v podobě výchovných seminářů.

Mimo těchto činností, zaměřených na znalosti o studium v oboru "didaktika hudební kompozice", zahájil Becerra - v roce 1961, kdy bydlel v Evropě - řadu seminářů, které byly později známé pod názvem "Taller 44" (Workshop 44). Tyto semináře se uskutečnily na přírodovědecké fakultě a fakultě hudebního umění na univerzitě "Universidad de Chile", kde byli jeho studenti vyzýváni, aby mysleli intelektuálně a vyměňovali si své myšlenky s dalšími rozvíjejícími se studentskými společenstvími. "Workshop 44", je považován za počátek vzniku nové generace velkých skladatelů a hudebníků v Chile. Mezi studenty Becerry, kteří se podrobili jeho výuce během více než dvaceti let, byli např. Luis Advis, Carlos Botto, Gabriel Brncic, Roberto Falabella, Fernando García, Melikof Karaian, Sergio Ortega, Hernán Ramírez, David Serendero, Edmundo Vásquez, Cirilo Vila, a muzikologové Raquel Bustos a Luis Merino.<sup>38</sup>

Mezi lety 1958 až 1961 pracoval Becerra jako ředitel institutu "Extensión Musical" na univerzitě "Universidad de Chile". Jeho cílem bylo propagovat a šířit koncerty a vystoupení. Gustavo Becerra v tomto ohledu vykonal velký kus práce tím, že se soustředil na rozšíření chilské hudby po celé zemi a propagaci hudební výchovy mezi diváky, kteří se těchto akcí účastnili.

V roce 1968 se Becerra stal na dva roky docentem na fakultě vědy a hudebního umění "Ciencias y Artes Musicales" a na univerzitě "Universidad de Chile". Během tohoto období měl velkou zásluhu na zlepšení situace ve vzdělávání, když se účastnil procesu pod názvem tzv. "Reforma univerzity".

Po roce působení na místní fakultě se Becerra stal pracovníkem další fakulty na akademii "Academia de Bellas Artes" v Chile, kde přednesl nezapomenutelnou přednášku o "mýtu o hudebním talentu" při příležitosti jeho slavnostního přijetí. Když mu byla nabídnuta práce na chilském velvyslanectví v německém Bonnu, rozhodl se opustit tyto funkce. Tato pozice je v Chile známá jako "kulturní atašé" (Agregado Cultural), kde jsou diplomatické záležitosti zahrnující hudební a kulturní akce prováděny pod dohledem místního velvyslance.

11. září r. 1973 se stala historická událost známá jako "Chilský státní převrat" (golpe de estado / coup d'état). Politická, ekonomická a sociální situace země se drasticky změnila. Salvador Allende, prezident vykonávající své funkční období, byl v této době svrhnut ozbrojenými silami pod dohledem státní policie. Poté zde nastoupil do nejvyšší funkce Augusto Pinochet, který zde zavedl diktaturu, která

---

<sup>38</sup> TORRES-SANTOS, Raymond. Music Education in the Caribbean and Latin America., s. 93.

pokračovala až do roku 1990. Mezitím byl Becerra nucen ukončit svou diplomatickou pozici na velvyslanectví v Bonnu a zažádat o politický azyl v Německu.

Před chilským převratem napsal Becerra řadu pozoruhodných skladeb včetně: opery "*La muerte de don Rodrigo*" (Smrt Dona Rodriga) (1958) a "*Historia de una Provocación*" (Příběh a Provokace) (1972); dále také, dvě symfonie (1955 a 1957); smyčcové kvartety č.3, č.4, č.5, č.6 a č.7 (1955, 1957, 1958-9, 1960 a 1961); dále pak dva koncerty pro kytaru (1963-4 a 1968), oratoria: "*Canciones de Altacopa*" (Altacopské Písně) (1962), "*La Araucana*" (1965), "*Macchu Picchu*" (1966), "*Lord Cochrane de Chile*" (1967), a "*Elegía a la Muerte de Lenin*" (Elegie o smrti Leninově) (1969); řadu sonát pro různé hudební nástroje a mnoho písní pro sólový hlas nebo sbor.

Během působení v Německu a jen pár měsíců po státním převratu byl Becerra vyhoštěn a přijat jako profesor na univerzitě v Oldenburgu. Zde vyučoval hudební teorii, skladbu a analýzu hudební kompozice. I když bydlel v zahraničí, byl si stále vědom špatné situace a nepořádku, který se děje v Chile a pokračoval v psaní nových děl. Z tohoto období jmenujme např. kantátu "*Corvalán*" (1974), která vyžadovala elektrický doprovod a byla premiérována na *Biennale di Venezia* v Itálii; dále pak levicově politicky orientovanou skladbu s názvem "*Kantáta Chile 1973*" (1974) pro zpěv a komorní orchestr. (1973–1974); a kompozici nazvanou "*Estructura Cuadridimensional*" (1974), která byla jedinečná tím, že byla vykonávána digitálně-analogickou hudební partiturou, kde nebyl uveden žádný seznam nástrojů. Ve skutečnosti k provedení tohoto díla byl přivítán jakýkoliv zdroj zvuku.

Do roku 1990 napsal Becerra během jeho pobytu v Evropě více než padesát hudebních skladeb. Byl velice aktivním člověkem. Účastnil se různých hudebních festivalů a soutěží. Pořádal také několik seminářů a přednášek, kde byly představeny a sdíleny jeho myšlenky společně s jeho názory na hudební výchovu, muzikologii a hudební kompozici.

Becerra byl skutečně jedním z nejproduktivnějších chilských skladatelů té doby. Jeho četné transcendentální postupy se zaměřením na kreativitu, vzdělání a výzkum v hudbě ho přivedly k tomu, že se stal v roce 1971 držitelem prestižní národní umělecké ceny "*Premio Nacional de Arte*". Stal se doposud zatím nejmladším hudebníkem, kterému se kdy dostalo tohoto ocenění.





### 3.2 Charakteristika kompozičního stylu Becerry obecně

Becerra ovlivnil mnoho skladatelů při psaní současné umělecké hudby v druhé polovině 20. století. Byl charakterizován jako "neobvyklý nápaditý řemeslník", který používal sériové metody v kombinaci s tradičními klasickými pojmy.

Na počátku své kariéry se Becerra věnoval neoklasicistnímu stylu. Později však začal používat i jiné techniky, které byly mnohem více moderní. Některé příklady těchto moderních technik zahrnují: hudbu punktuální, aleatorní, dodekafonní a experimentální divadlo.

Technika Becerrový punktuální hudby byla charakterizována používáním romantického konceptu známého jako tzv. Klangfarbenmelodie (zvukomalba) v kombinaci s něčím, co sám nazval jako tzv. "komplementární polychordový systém". Jako příklad jeho punktuální hudby nám poslouží často oceňovaná symfonie č. 2 (1957), nazvaná "De Profundis" s věnováním jeho rodičům. Kromě standardní skupiny orchestrálních nástrojů Becerra také využívá elektronického oscilátoru. V této technice byl spíše využit potenciál mechanismu než živého hudebníka.

Punktualismus v této symfonii se vyznačuje opakovaným používáním vzestupné nony. Tento interval se pravidelně opakuje a hraje různými způsoby za použití a střídání různých nástrojů v průběhu třech vět této kompozice. Tento vzestupný interval se zvláště dobře rozpozná ve třetí větě této symfonie, kdy je proveden dvakrát elektronickým oscilátorem, čímž se přidá jedinečná barva a textura zvuku této skladby.

Použití aleatorních technik Becerrou je do značné míry patrné v mnoha jeho dílech napsaných po roce 1955. Jako příklad tohoto směru nám poslouží oratorium s názvem Macchu Picchu (1966). Text k tomuto dílu napsal renomovaný chilský básník Pablo Neruda (1904-1973), je pro sopránistku, dva vypravěče, sbor, elektronický oscilátor a orchestr. Použití aleatorních technik v tomto díle představují hudebníci, kteří experimentují na hudební nástroje a tím nacházejí zcela nové zvuky za použití nejrůznějších způsobů vibrát. I u zpěváků zde nalezneme většinou netradiční experimentální techniky jako jsou např. "šeptání, mumlání, blábolení a vrkočení". Toto zvláštní využití aleatorních technik

s těmito efekty proslavilo Becerrovu hudbu, která byla považována za inovativní a geniální.

Becerra napsal také řadu kompozic, které byly jedinečné tím, že se zde objevovaly "experimentální divadelní techniky, v nichž hudebníci museli reagovat s různými předměty, které nebyly vždy tradičními hudebními nástroji. Pokyny o tom, jak a kdy použít tyto předměty, byly vždy uvedeny v partituře skladatelem. Mezi hudební díla, kde Becerra používal techniky experimentálního divadla, řadíme: Don Juan (1961); Mucho Ruido y Pocas Nueces (Všichni mluví a žádná akce) (1963); Juegos (Hry) (1966); El Rey se Muere (Král umírá) (1969); a operu "Parsifae" (1972).

Již zmíněná práce "Juegos" je obzvláště inovativní díky zvláštním "nástrojům" (nejen nutně hudebních). Tato skladba byla napsána pro klavír, dvanáct pingpongových míčků (Ping-Pong balls), magnetickou pásku a jeden kus cihly. Stejně jako u elektronického oscilátoru, i u těchto nástrojů bylo využíváno spíše technického potenciálu a nebylo nezbytně nutné obsluhovat nástroje hudebníky. Použití experimentálních divadelních technik se vyvinulo až do zvláštního typu jevištního představení, které nebylo pouze auditivní, ale také vizuální. Takže kromě hudby, kterou hráli umělci a hudebníci, vznikl také speciální choreografický vizuální efekt, zatímco skladba byla prováděna na jevišti.

Becerra se také snažil zahrnout do svých skladeb jednodušší a přístupnější hudební prvky jako jsou lidové národní melodie Chile a javanská hudba, která je původem z Asie. V těchto kompozicích preferoval využívání moderních zařízení, která byla často elektronická. Jednalo se o hudební nástroje jako jsou například tzv. elektronický oscilátor a magnetická páska.

### 3.3 Partita č. 2 pro sólové violoncello

Becerra rozdělil tuto sonátu do tři části. I když jsou všechny zajímavé, rozhodla jsem se soustředit na analýzu druhé části <sup>39</sup>zejména proto, že mě zajímá nejvíce a na základě mé osobní zkušenosti z Chile zde mohu popsat více důležitých faktorů.

Poprvé jsem se o této partitě dozvěděla jako mladá studentka violoncella, když jsem se zúčastnila celostátní violoncellové soutěže v Chile v Talcu. První část partity nazvaná *Allegro* byla určena jako jedna z povinných děl v prvním kole této soutěže. Soutěžícím byla dodána jen pár dní před začátkem soutěže, kvůli dodržení stejných podmínek při přípravě této skladby.

Každému účastníkovi soutěže byly dodány poznámky k tomuto dílu k lepšímu pochopení a provádění skladby. Soutěžící si ale brzy stěžovali, protože se jednalo o rukopis, který někteří z violoncellistů mohli jen těžko přečíst a dešifrovat. Ačkoli byla hrána pouze první věta této partity, bylo již možné v obdržené skladbě vysledovat i pár řádků druhé věty a zdálo se být jasné, že skladba bude velmi rychle dokončena. Osobně si vzpomínám, že jsem se cítila nadšená po shlédnutí těchto prvních řádků ve větě zvané *Andante*. Chtěla jsem se dozvědět ihned více nejen o této partitě ale i o skladateli Gustavu Becerrovi.

Při návštěvě hudební fakulty na univerzitě "Universidad de Chile", kde učil sám Becerra, jsem požádala o seznam chilských kompozic, které byly napsány pro violoncello. Od předchozích profesorů a kolegů z oblasti hudby jsem již věděla, že v knihovně místní univerzity je uložen katalog hudebních skladeb napsaných různými chilskými skladateli, včetně Gustavem Becerrou. Pravděpodobně to byl katalog, který zahrnoval nejen hudební materiály ale také celé množství digitálních nahrávek, které byly nahrány pro národní rádio.

To bylo opravdu téma, které mě zajímalo, protože jsem tušila, že bych se pravděpodobně mohla dopátrat i ke zbytku hudebních poznámek, které mi chyběly, stejně tak jako najít další dvě partity, o kterých jsem věděla, že existují. Vůbec jsem ale nevěděla, jestli byly také nahrány a byla jsem zvědavá, jaké další chilské práce byly napsány pro violoncello.

---

<sup>39</sup> Notový materiál viz. Příloha

Přestože jsem na obrazovce počítače mohla vidět podrobný seznam hudebních skladeb a nahrávek, které byly uloženy v knihovně univerzity, neměla jsem k žádnému z těchto materiálů přístup, protože jsem nebyla současným studentem takovéto instituce. Podle aktuálního vzdělávacího systému v Chile jsem neměla žádnou jinou možnost, jak si vypůjčit materiál z knihovny. Materiál je určen pouze místním studentům řádně zapsaným na místní instituci.

Po četných a opakovaných naléháních mi bylo navrženo požadovat a vypůjčovat si tyto práce prostřednictvím tzv. partnerství, které by bylo možné vytvořit mezi univerzitami. Uskutečnění takového procesu ve spolupráci s nějakou zahraniční institucí, jako je například Akademie múzických umění v Praze, by možná trvalo i několik let. Proto mi nakonec pomáhal jeden z mých bratrů, který v té době studoval v Chile a mohl požádat o vypůjčení těchto materiálů. I když tento byrokratický proces trval ještě několik měsíců, nakonec jsem přístupu k hudebním materiálům dosáhla.

S objevením zbytku druhé části partity č. 2, napsané skladatelem Gustavem Becerrou, se mi podařilo najít i jeho ostatní dvě partity. Navíc, při svém výzkumu v Chile jsem měla dokonce možnost setkat se s violoncellistou, kterému byly tyto první dvě skladby věnovány. Proto, bez ohledu na to, jak dlouho a kolik úsilí bylo zapotřebí při pátrání a hledání chilských skladeb, bylo konečně možné provést celkovou analýzu těchto skladeb, zatímco jsem v magisterském studiu na Akademii múzických umění v Praze v mistrovské třídě váženého pana profesora Michal Kaňky.

### 3.4 Hudební analýza Partity č. 2

Toto dílo bylo napsáno v roce 1957 a věnováno chilskému violoncellistovi Jorgemu Románovi. V roce 1966 získala tato skladba cenu za nejlepší hudební kompozici na festivalu "Festival Musica Chilena" (FMCH). Tato partita je rozdělena do třech částí: Allegro, Andante a Vivace.

V knize s názvem: "Hudba Johanna Sebastiana Bacha" bychom již mohli nalézt význam slova partita. Robert Marschall popisuje výraz tohoto slova a uvádí, že pochází z italského "parthie" nebo německé podoby "partie". Tyto termíny odkazují na řadu variant, což znamená, že slovo partita je ve skutečnosti jakýsi kus složený z mnoha částí.

V případě Becerry je partita dobře organizovanou, hudebně strukturovanou kompozicí. Zatímco se všechny tři věty od sebe liší, každá z nich má logickou hudební podobu, která se shoduje s významem výrazu partita. Dále je zajímavé sledovat využívání kontrastní dynamiky, kterou Becerra pečlivě vysvětluje v úvodu hudebního materiálu. Často píše dvě i tři dynamické změny během jednoho taktu, které poskytují zvukové kontrasty a dociluje tím dramatického výrazu.

První věta této kompozice Allegro je napsána v 4/4 taktu a otevírá se půlovou notou "h3" s tečkou, která roste od *piano* až k *fortissimo*. Zajímavé je, že tato věta také končí notou "H", nicméně je místo toho hrána a slyšena jako harmonický dozvuk ve vyšší oktávě na "h4".

Hlavní hudební struktura první věty obsahuje dvě melodické fráze, které lze chápat jako "otázku a odpověď". První melodická fráze používá dlouhé noty, které jsou obvykle doprovázeny dramatickými změnami v dynamice, včetně notoricky známého vzestupu mezi *pianem*, *fortissimem*, a dlouhým *fortissimem*, které by měl být drženo nejméně po tři doby. Dále se vyznačuje také dlouhými tóny se *sforzandy*, které klesají v dynamice, dokud nedosáhnou *piana*. Druhá melodická fráze obsahuje kratší rytmické motivy, měkčí dynamiku a hraje se v *pizzicatu*. Vše je zakončeno dvěma sestupnými intervaly velké septimy, které se hrají v *glissandu*.

Středová část této věty se skládá z mnohem klidnější melodie, kterou označuje Becerra slovy "piu tranquilo". Tato část obsahuje rytmické motivy, které se opakují v různých melodických variacích. Nejprve jsou tyto rytmické vzory pouze monofonní. Později se přidávají další akordy, čímž vzniká polyfonní verze, která by se mohla zdát technicky zajímavá pro mnohé instrumentalisty. Tipické je to, že i když je třeba průběžně držet určité tóny, je nutné současně hrát i další rytmicky rychlejší noty najednou. Tyto souběžně znějící noty jsou v některých sekcích proveditelné tak, že se hrají pizzicaty v levé ruce. V jiných částech je zase využíváno arco v chromatických postupech.

Věta je zakončena rekapitulací dvou hlavních melodických frází, které byly prezentovány na začátku kompozice. Vrací se zde opět kompoziční myšlenka "otázky a odpovědi". Je harmonicky bohatší a silnější ve zvuku. Becerra opakuje původní melodický motiv pomocí tzv. "dvojitých zastávek" a akordů složených ze čtyř not, které umožňují silnou hudební rezonanci nástroje.

Druhá část této Partity se jmenuje Andante a je psána v 3/4 taktu. Ve srovnání s první větou se jedná o krátký časový úsek o 42 taktech. Poté se zde objeví krátká část zvaná "Cadenza". V této části používá Becerra pouze jednu melodickou frázi pěti not, které se opakují v různých variantách. Jedna z používaných variačních technik se skládá z druhé přidané linie, která se hraje současně s levou rukou v pizzikatu. Jiné variační techniky používané Becerrou zahrnují dynamické kontrasty za použití tzv. "dvojitých zastávek" a akordů složených ze tří not. To vše se stává skvělým způsobem, jak zahrát melodii výrazněji a vyjádřit tak i lépe její charakter.

Expresivní, melodické téma použité v této druhé části zní celkem podobně jako v první větě zvané Allegro. Je to proto, že Becerra opakovaně používá zmenšené intervaly podobně jako je tomu i v první větě. Melodické téma na začátku věty začíná klidněji a postupuje po celou dobu jejího trvání. Nicméně je zde patrný rozdíl v hlasitosti zvuku, artikulaci a harmonii. Stojí za zmínku, že na konci melodických postupů Becerra píše nad noty poznámky jako "tenuto" a tím dodává další sílu těmto melodickým postupům. K tomu dochází v taktu 43, kde je dosažen vrchol melodického postupu a po něm nastupuje část zvaná "Cadenza".

Je zajímavé, že na rozdíl od ostatních částí, část zvaná "Cadenza" postrádá taktové čáry. Nicméně je dobře strukturovaná, protože je jasně rozdělena na tři úseky. Každý z nich spočívá hlavně v rytmických postupech s určitými intervalovými vzorci, které končí v tonalitě. V první části Cadenze Becerra chce, aby se hrála klidně a lyricky: "siempre lírico". Dynamika dosáhla vrcholu před nástupem Cadenze a postupně klesá v diminuendu, avšak za použití acceleranda, které je zaneseno do not.

Průběh rytmických motivů v první části Cadenze se skládá ze skupin tří not, které se liší v rytmické délce a artikulaci. Někdy je poslední nota z této trojice psána s tečkou nad notou, takže se hraje krátce a někdy s akcentem. Někdy také jako osmina a někdy jako šestnáctinová nota.

V druhé části Cadenze se objevuje celá řada nových rytmických motivů. Na rozdíl od předchozí části se zvyšuje počet not a jsou zde utvořeny skupiny skládající se ze čtyř not, které jsou na začátku každé kvartoly označeny akcentem. Tato část vyvrcholí dlouhým forte na tónu "d5", který je podpořen trilkem a je držen v diminuendu až do začátku nástupu třetí věty.

Poslední část této věty "Andante" odpovídá Codě a Becerra označuje návrat "Tempo I". I když je tato část je velmi krátká, obsahuje motivy hlavního melodického tématu, který byl slyšet na začátku věty. Objevují se zde také tzv. "dvojitě zastávky" za použití pizzicat v levé ruce. Dynamika je převážně v pianu je zachována po celou dobu Cody. Výsledkem všeho je zajímavý efekt klidné atmosféry této části a dává možnost nástupu další věty Partity za použití "attacca".

Třetí a poslední větou této kompozice je část zvaná *Vivace*, která začíná v dynamice *piano*. Je napsána ve 2/4 taktu, ale skladatel zde využívá hemiol po celou dobu této části. Rytmický vzor, který je neustále používán pro většinu této věty, se sestává z dvou triol - neboli tripletů, po nichž následuje jedna duola ve tvaru 3+3+2. Použitím tohoto rytmického vzoru je možno zpozorovat, že Becerra se zde snažil napodobit hudební formu národního tance zvaného "Cueca", který používá stejný rytmický vzor.

### 3.5 Setkání s violoncellistou Jorgem Románem v dubnu 2017

Vzhledem k tomu, že Gustavo Becerra již není naživu, rozhodla jsem se obohatit svou diplomovou práci tím, že jsem vyhledala violoncellistu, kterému Becerra věnoval své první dvě Partity pro violoncello sólo. Vše bylo velkým dobrodružstvím, protože hledat Jorge Romána bylo velice obtížné vzhledem k nemožnosti jej kontaktovat. Mnoho telefonních čísel, které mi byla předána již neexistovala, nebo byla příliš zastaralá. Někteří bývalí studenti, kteří u něho v minulosti studovali, už tento kontakt ztratili anebo se domnívali, že Jorge Román už není naživu.

Bylo pro mě velmi příjemným překvapením, když se mi ho podařilo konečně najít a oslovit. Jeden z daných telefonů náhodou fungoval. Odpověděla mi jeho žena María José. Jorge Román byl velmi milý a i přes velké váhání souhlasil s tím, že se se mnou osobně setká v jeho domě v Santiagu v Chile. Naše setkání bylo velmi zábavné, protože jsme si nejen povídali, ale také jsme strávili pár hodin hraním různých kompozic na violoncello. Byl skutečně velmi zajímavý člověk plný moudrosti a měl otevřené srdce. Cellista a zubní lékař, žijící v Santiagu sice již odešel do důchodu, ale v současných jeho 87 letech si dokázal naplno užívat života.

Pokud jde o Gustavo Becerra, Jorge Román ho pamatuje jako velmi pilného člověka s brilantní myslí. Popisuje Becerra jako organizovaného a zodpovědného s jedinečným humorem, který si uměl dovedně hrát se slovy. Také vysoce tvůrčího a kvalifikovaného začlenit nové myšlenky do své hudby. Veškerá tato charakteristika se projevuje v jeho hudbě. V rychlých pasážích, kontrastní dynamice a v inovativních technikách.

Jeden z mých nejoblíbenějších příběhů, který mi Jorge Román vyprávěl se týká jeho osobního setkání se Mstislavem Rostropovičem. V roce 1961 Rostropovič koncertoval v Chile a také zde pořádal "masterclass", kterého se Jorge Román a další studenti violoncella zúčastnili. Během masterclassu si Jorge Román všiml, jak Rostropovič opakovaně tiskl svými prsty horní ret. Protože je Jorge Román zároveň zubním lékařem, věděl, že Rostropovič pravděpodobně trpí nějakým zubním problémem. Jakmile skončilo vyučování, nabídl Rostropovičovi, že se mu na nemocný zub podívá. Rostropovič ho s radostí následoval na kliniku, kde ho



Jorge Román prohlédl. Vysvětlil mu, že je v Chile příliš krátce na to, aby mu mohl ošetřit kořenové kanálky, pouze mu mohl zub vyčistit a předepsal mu léky proti bolesti. Rostropovič byl velmi spokojený a po koncertě vše oslavil s Jorge Románem a dalšími hudebníky. Při večírku se vyfotografovali, Rostropovič foto podepsal a věnoval Jorge Románovi, který mi snímek hrdě ukazoval během našeho setkání.

### 3.6 Životopis Jorgeho Romána (1930)

Začal studium hry na violoncello ve věku třinácti let ve třídě profesora Adolfa Simeka-Vojika na Národní hudební konzervatoři v Santiagu v Chile. V roce 1952 se stal na této konzervatoři profesorem v oboru hry na violoncello a zasloužil se o rozvoj smyčcového kvarteta. Zúčastnil se mezinárodní violoncellové soutěže "Bernard Michelin", kde získal první cenu a později byl sponzorován francouzskou vládou na univerzitě "Universidad de Chile", aby pokračoval ve studiu hudby u profesora André Levya na škole "L'école Normale de Musique" v Paříži.

V Evropě žil ve Francii. Účastnil se hudebních letních festivalů v rakouském Salzburgu. V roce 1969 byl na semináři pořádaném světoznámým violoncellistou Pablem Casalsem, který se konal v Portoriku. Během své kariéry měl také příležitost být koncertním mistrem orchestru "Orquesta de las Américas".

Později, když se vrátil do Chile, začal studovat odontologii na univerzitě "Universidad de Chile". Souběžně s těmito studii si udržoval hudební aktivitu tím, že hrál a učil. Nakonec se stal členem fakulty a profesorem violoncella na institutu hudby "Universidad Católica de Chile" a současně koncertním mistrem v orchestru "Orquesta Filharmónica de Santiago". Zároveň pracoval pět let jako člen orchestru "Orquesta Sinfónica de Chile", kde vystupoval také jako sólista.

Od roku 2005 orchestr "Orquesta Sinfonica de Chile" ctí Jorge Romána a dalšího významného chilského hudebníka, hobojistu Enriqua Peňu, za to, že věnovali celý svůj život hudbě. Tato událost byla pojmenována pod názvem "Úcta a profesionální život hudebníka", při níž Jorge Román zahrál koncert C dur č. 1 Josepha Haydna společně s "Orquesta Sinfónica de Chile".

## 4. Chiaki Yamazaki (nar. 1973)

### 4.1 Životopis

Ve čtyřech letech se začala učit hrát na housle metodou školy Suzuki. Od devíti let pak studovala hru na housle na hudební škole přidružené ke střední a současně vysoké škole Tóhó Gakuen, kde pak pokračovala ve svých studiích. Její výuku ve hře na housle vedli profesori Šigeki Óšita, Angela Etó a Tošija Etó.



Po absolvování vysoké školy odjela v roce 1996 do německého Mannheimu, kde se učila u profesora V. Gradowa. V roce 1997 pokračovala ve studiích na pražské HAMU u prof. I. Štrause. V letech 1999 až 2001 hrála ve Španělsku v orchestru "Real Orquesta Sinfónica de Sevilla".

Po návratu do České republiky nastoupila do Západočeského symfonického orchestru v Mariánských Lázních, kde v roce 2004 získala pozici koncertního mistra. V letech 2005 až 2015 působila v Plzeňské filharmonii jako zástupkyně koncertního mistra. Hrála také v různých souborech komorní hudby, a koncertovala v Čechách, USA a Japonsku.

Skládá hudbu a vytváří hudební aranžmá zejména pro strunné nástroje jako jsou housle, viola a violoncello. Experimentuje s různými hudebními styly. Její skladby jsou prezentovány interprety z různých zemí světa.

Přeložila do japonštiny dokonce i učebnici hry na housle, která se jmenuje "Vibrato" od Z. Goly a v roce 2017 jí v Japonsku úspěšně vydala.

## 4.2 "Hudební cesta po Chile" pro violoncello a klavír

Měla jsem tu čest poznat Chiaki Yamazaki osobně, když jsme obě pracovaly v orchestru Plzeňské filharmonie. Zaujala mě její velká znalost španělštiny. Často jsme vedly dlouhé rozhovory o hudbě a o kultuře. Nakonec jsme se staly dobrými přítelkyněmi a rozhodly jsme se vytvořit hudební skladbu, kterou bych mohla použít k reprezentaci Chile, zatímco bydlím v zahraničí.

Měla jsem zájem použít některé z lidových motivů, které by byly snadno rozpoznatelné chilskému publiku. Proto jsem navrhla použít hlavní melodie ze dvou písní: "Gracias a la Vida" (Děkuji životu) Violety Parra a "Si Vas para Chile" (Pokud půjdeš do Chile) Chitoa Faró. Chtěla jsem také začlenit typickou rytmiku národního chilského tance Cueca.

Chiaki přijala mé návrhy a zkombinovala je s její myšlenkou vytvořit skladbu ve formě variací. Sama byla inspirována skladbou "Souvenir de Moscou" op. 6 pro housle a orchestr od Wieniawského.

Výsledkem byla skladba pro violoncello a klavír a rozhodly jsme se jí dát název "Hudební cesta po Chile" v češtině, "Musical Trip around Chile" v angličtině a "Un Viaje Musical por Chile" ve španělštině. Společně s klavíristkou Lenkou Pachnerovou jsme skladbu natočili na DVD, které připojuji jako přílohu na konci této diplomové práce.

### 4.3 Životopis Violety Parra (1917-1967)

Violeta Parra byla chilská skladatelka, lidová zpěvačka a také společenská aktivistka. Proslavila se jako jeden ze zakladatelů politického hnutí "Nueva Canción" (nová píseň).



Narodila se ve velmi chudé rodině v malém městě San Carlos v jižní provincii Ňuble. Její otec byl učitelem hudby a učil všechny své děti zpívat a hrát na různé nástroje, zejména kytaru. V devíti letech začala zpívat a sama se učít hrát na kytaru a brzy začala psát tradiční chilskou hudbu.

V roce 1952 jí její bratr básník Nicanorem Parrou dodal sebedůvěru, aby cestovala po celé zemi a dozvěděla se více o chilské lidové hudbě a kultuře. Její výzkum pak posloužil jako zdroj inspirace pro zahájení politického hnutí známého jako "Nueva Canción".

La Nueva Canción se stala symbolem sociálně, ekonomicky a politicky utlačovaných národů Latinské Ameriky a jejich boje za sociální spravedlnost. Hudba a umění Violety Parry bylo často kritizováno bohatou elitou Chilské společnosti, církví a lidmi z armády, která byla, podle jejího názoru vinná za kritickou sociální a ekonomickou situaci chudoby v Chile.

Poté, co se v roce 1952 oženila s Luisem Cerecedou, začala Violeta Parra absolvovat turné po celém Chile, kladoucí důraz na přírodní kouzla své rodné země. Krása chilské krajiny je patrná v mnoha jejích písních.

V roce 1954 získala za svoji hudbu cenu tzv. "chilského oscara" v divadle "Teatro Caupolicán". Poté byla pozvána do Polska, aby hrála na mládežnickém festivalu. Během pobytu v Evropě popularizovala svoji hudbu. Téhož roku se rozhodla usadit ve Francii, kde začala nahrávat své vlastní poetické písně.

Když se v roce 1958 vrátila do Chile, zapojila se do uměleckých činností v oborech malířství, sochařství a psaní poezie, které dále rozšiřovaly její umělecký talent a dovednosti.

V roce 1957 se setkala s osobností Víctorem Jarou a inspirovala i takto mladého umělce, aby se připojil k hnutí La Nueva Canción. Oba dva silně podporovali myšlenky Salvadora Allende pro chilskou nadvládu a Parra udržovala i vztahy s členy chilských socialistických a komunistických stran.

V roce 1961 se vrátila do Evropy a pokračovala ve zpěvu, ale tentokrát spolu se svou dcerou Isabel Parrou a jejím synem Angelem Parrou. Jak dcera, tak syn pokračovali v zachování tradic písní své matky. Jedna z nejznámějších písní Violety Parry je "Gracias a la Vida" (Děkujeme životu), která byla mnohokrát propagována jako tzv. "hymna pro světový mír".

#### 4.4 Violeta Parra píseň: "Gracias a la Vida" (Děkuji životu)

Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me dio dos luceros, que cuando los abro,  
Perfecto distingo lo negro del blanco  
Y en el alto cielo su fondo estrellado  
Y en las multitudes el hombre que yo amo  
*Thanks be to Life that has given me so much  
It gave two bright stars that when opened  
perfectly I distinguish the black from the white  
and at the starry depths of the far off high sky  
and in the multitudes the man that I love.*

Děkuji životu, který mi tolik dal,  
dal mi dvě jasné hvězdy, které se mi otevřely.  
Dokonale rozliším černou od bílé,  
a ve hvězdných hlubinách vysokého nebe ode mně tak vzdáleného,  
a v zástupu člověka, kterého miluji.

Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado el oído que en todo su ancho  
Graba noche y día, grillos y canarios,  
Martillos, turbinas, ladridos, chubascos,  
Y la voz tan tierna de mi bien amado  
*Thanks be to Life that has given me so much  
It gave me an ear that within all its width  
records night and day crickets and canaries,  
hammers, turbines, barking, rainstorms,  
and the oh so tender voice of my dearly beloved.*

Děkuji životu, který mi tolik dal,  
dal mi možnost naslouchat jej v celé šíři,  
zaznamenávám noční a denní cvrčky i kanáry,  
kladiva, turbíny, štěkání i bouřky,  
a ohebný hlas mé drahé milované.

Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado el sonido y el abecedario;

Con él las palabras que pienso y declaro:  
Madre, amigo, hermano, y luz alumbrando  
La ruta del alma del que estoy amando  
*Thanks be to Life that has given me so much  
It has given me sound and the alphabet  
with it the words that I think and declare  
mother, friend, brother and shining light,  
the route to the soul of the one I am in love with.*

Děkuji životu, který mi tolik dal,  
dal mi zvuk i abecedu.

S tím spojená slova má, která prohlašuji,  
matko, přáteli, bratře a zářící mé světlo,  
cesta do duše jen toho, do kterého jsem zamilovaná.

Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado la marcha de mis pies cansados;  
Con ellos anduve ciudades y charcos,  
Playas y desiertos, montañas y llanos,  
Y la casa tuya, tu calle y tu patio  
*Thanks be to Life that has given me so much  
It has given me the march of my tired feet  
with them I walked through cities and puddles,  
beaches and deserts, mountains and plains,  
and your house, your street and your courtyard.*

Děkuji životu, který mi tolik dal,  
dává mi na zřetel unavenost mých nohou.

S nimi jsem prošel skrze městy a kaluže,  
pouště, hory a pláně i pláže ,  
Vaší ulici dvůr i váš jen dům.

Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me dio el corazón que agita su marco  
Cuando miro el fruto del cerebro humano,  
Cuando miro al bueno tan lejos del malo,  
Cuando miro al fondo de tus ojos claros  
*Thanks be to Life that has given me so much*



*It has given me a heart that speeds its beating  
when I look at the fruit of the human mind,  
when I look at the good which is so far from the evil,  
when I look into the depths of your clear eyes.*

Děkuji životu, který mi tolik dal,  
Dal mi srdce, které zaznamená jeho tep.  
když se podívám na ovoce lidské mysli,  
když se podívám na dobro, které je tak daleko od zla,  
když se podívám do hloubky vašich jasných očí.

Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto  
Asi yo distingo dicha de quebranto,  
Los dos materiales que forman mi canto,  
Y el canto de ustedes que es mi mismo canto,  
Y el canto de todos que es mi propio canto  
*Thanks be to Life that has given me so much  
It has given me laughter and it has given me sorrow  
in that way I can distinguish happiness from grief  
the two materials that form my song  
and your song which is the same song  
and the song of everyone which is my own song.*

Děkuji životu, který mi tolik dal,  
dal mi smích i smutek.  
Tak mohu rozlišovat štěstí od zármutku,  
Hodnoty , které tvoří píseň mou.  
A vaše píseň, která je tou mojí  
zůstane pro každého tou písni mou.

Gracias a la vida que me ha dado tanto  
*Thanks be to Life that has given me so much*  
Děkuji životu, který mi tolik dal

#### 4.5 Životopis Chita Faróa (1915-1985)

Chito Faró je proslulý tím, že napsal jednu z nejznámějších chilských lidových písní s názvem "Si vas para Chile". I přes velký úspěch této písně žil po většinu svého života v kruté chudobě.

Byl nejmladším z deseti dětí. Narodil se ve velmi chudé rodině v obci Cerro Alegre ve Valparaíso. Brzy odešel, aby mohl ekonomicky podporovat svou rodinu. Když mu bylo asi 14 let, začal zpívat a hrát na kytaru po místních barech a kavárnách, které byly na velmi frekventovaných ulicích v Santiagu. V jednom z těchto barů získal přezdívku "Chito Faró". Jeho skutečné a původní jméno bylo ale Enrique Motto. Brzy se stal tak populárním, že začal cestovat po Chile a dalších zemích Jižní Ameriky, kde se ale vždycky prezentoval jako Chito Faró.

Při jednom z jeho koncertních turné po Argentině se zde rozhodl usadit a žít dalších asi patnáct let. Během období, kdy pobýval v zahraničí, napsal své nejúspěšnější dílo: "Si Vas para Chile". Jednalo se o melancholickou vzpomínku na návštěvy malého domu v Las Condes, Santiago, který ho inspiroval k tomu, aby zkomponoval takovouto expresivní píseň. Tato skladba byla interpretována a uznávána dalšími renomovanými umělci jako např. *Sylvia Infantas y los Cóndores*, *Los Huasos Quincheros* a Pedro Messone.

Ačkoli získal řadu cen a stal se blízkým přítelem prezidenta Carlose Ibáñeze de Campo, brzy byl zapomenut. Utrpěl mrtvici, která mu zanechala postižení ve formě obrny, takže nemohl pohybovat polovinou těla. Chito Faró strávil poslední roky svého života v chudobě a zemřel ve věku 71 let v roce 1986.

#### 4.6 Chito Faró píseň: "Si Vas para Chile"(Pokud půjdeš do Chile)

Si vas para Chile

Te ruego que pases por donde vive mi amada

Es una casita muy linda y chiquita

Que está en las faldas de un cerro enclavada

*If you go to Chile*

*I ask you to go where my beloved lives*

*It is a little house, very cute and small*

*That it is in the skirts of a nailed hill*

Pokud půjdeš do Chile

Žádám tě, abys šel tam, kde žije můj milovaný.

Je to dům, velmi roztomilý a malý

Je na úpatí hory

La adornan las palmas y la cruza un estero

Al frente hay un sauce que llora que llora

Porque yo la quiero

Si vas para Chile te ruego viajero

Le digas a ella que de amor me muero

*It's adorned by palms and it's crossed by an estuary*

*In front there is a weeping willow that cries*

*Because I love her*

*If you go to Chile, I beg you to traveller*

*You tell her that of love I die*

Je zdober palmami ,

v přední části je vrba, která pláče,

a protože ji miluji,

tak když půjdeš do Chile,

řekni jí, že kvůli ní sám umřu jak ji miluji.

El pueblito se llama Las Condes

Y está junto a los cerros y al cielo

Y si miras de lo alto hacia el valle lo veras que lo baña un estero

Campesinos y gentes del pueblo te saldrán al encuentro viajero

Y verás como quieren en Chile al amigo cuando es forastero

*The village is called Las Condes*  
*And it is next to the hills and the sky*  
*And if you look up to the valley you will see that it is bathed by an estuary*  
*Peasants and people of the town will meet you traveller*  
*And you will see how in Chile they like the friend when he is a foreigner*  
Vesnice se jmenuje Las Condes  
A je vedle kopců s výhledem na oblohu.  
A pokud se podíváš do údolí, uvidíš.  
Sedláky a lidi z města potkáš,  
a uvidíš, jak se v Chile lidem líbí, že jsi cizincem.

El pueblito se llama Las Condes  
Y esta junto a los cerros y al cielo  
Y si miras de lo alto hacia el valle lo veras que lo baña un estero  
Campesinos y gentes del pueblo te saldrán al encuentro viajero  
Y verás como quieren en Chile al amigo cuando es forastero  
*The village is called Las Condes*  
*And it is next to the hills and the sky*  
*And if you look up to the valley you will see that it is bathed by an estuary*  
*Peasants and people of the town will meet you traveller*  
*And you will see how in Chile they like the friend when he is a foreigner*

Si vas para Chile.  
*If you go to Chile.*  
Pokud půjdeš do Chile.

#### **4.7 Cueca, chilský národní tanec**

Cueca je chilský národní tanec, který vznikl v druhé polovině 19.století. Tančí jej muž a žena, "huaso" a "huasa". Při tanci drží oba v rukou kapesník. Muž ženu svádí, zatímco tanečnice se koketně schovává za kapesník. Tanečník hlasitě dupe, oproti tomu tanečnice dupe velmi jemně. Muž se stává prototypem "macho", žena prototypem "kokety". Tančí se v tradičních chilských krojích.

## **Závěr**

Během diktatury v Chile muselo mnoho intelektuálů a profesionálních umělců před režimem emigrovat. To způsobilo úpadek kultury v Chile a zatím se nevrátil "zlatý věk" v této důležité oblasti. Věřím, že zkušenostmi a věděním, které jsem získala studiem v Evropě i v USA, mohu jednoho dne v budoucnu zlepšit úroveň kultury v Chile. Uvědomila jsem si, že ačkoli je tradice klasické hudby v Chile velmi krátká v porovnání s Evropou, zdejší lidé jsou si vědomi jejího významu. Chtěla jsem touto prací představit kulturu, historii a hudební vývoj své země.

## Seznam použité literatury

A History of Chile, 1808-1994. COLLIER, Simon a William F. SATER. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 1996, Tome 82 Cambridge Latin American Studies.

CLARO VALDÉS, Samuel a Jorge URRUTIA BLONDEL. Historia de la Música en Chile. Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1973.

DINGES, John. The Condor Years: How Pinochet And His Allies Brought Terrorism To Three Continents. New York, United States: The New Press, 2005.

FAÚNDEZ, Julio. Marxism and democracy in Chile: From 1932 to the fall of Allende. New Haven, United States: Yale University Press, 1988.

GARCÍA, Fernando a Rodrigo TORRES. Gustavo Becerra-Schmidt: Compositor, pedagogo y musicólogo [online]. Temuco, Chile, 1925 [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.gbecerra.scd.cl/bio.htm>

History of Latin America: Spanish America in the age of the Bourbons. *Encyclopædia Britannica* [online]. Encyclopædia Britannica, 2016 [cit. 2017-02-04]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/place/Latin-America>.

Introduction: Music. *Encyclopædia Britannica* [online]. Encyclopædia Britannica, 2016 [cit. 2017-02-04]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/music>.

*La Evangelización del Nuevo Mundo: América: Paraíso espiritual* [online]. 2014 [cit. 2017-01-20]. Dostupné z: <https://evanuevomundo.wordpress.com>.

La Púrpura de la Rosa: ("The Blood of the Rose"). Opera Today: Opera news, commentary, and reviews from around the world [online]. Omaha Nebraska, United States: Opera Today Inc, 2015 [cit. 2017-04-28]. Dostupné z: [http://www.operatoday.com/content/2015/08/la\\_purpura\\_de\\_l.php](http://www.operatoday.com/content/2015/08/la_purpura_de_l.php).

MEAD, Charles-Williams. The musical instruments of the Incas: A Guide Leaflet to the Collection on Exhibition in the American Museum of Natural History (Classic

Reprint). NY, United States: American Museum of Natural History, 1924. ISBN 9785877095762.

Missionary Work in the New World. THE SISTERS OF NOTRE DAME. Leading Events in the History of the Church [online]. London: Burns, Oates & Washbourne, 1907, Part IV: Early Modern Times - Age of Religious Rev [cit. 2017-04-25]. Dostupné z: <http://www.heritage-history.com/?c=read&author=sisters&book=leading4&story=new>.

MORAN, Theodore H. Multinational corporation and the politics of dependence: copper in Chile. New Jersey, United States: Princeton University Press, 1974.

PÉREZ QUITT, Ricardo. Historia del teatro en Puebla: (siglos XVI a XX). Puebla, Mexico: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial, 1999. ISBN 9688632694, 9789688632697.

SETTE CÂMARA, Rafael. Theatro da Paz, em Belém: música e história [online]. 2015 [cit. 2017-04-30]. Dostupné z: <http://www.360meridianos.com/2015/11/theatro-da-paz-belem.html>.

Teatro Colón: Historia [online]. Buenos Aires [cit. 2017-05-05]. Dostupné z: <http://www.teatrocolon.org.ar/es/historia>.

The History and Use of Music in Colonial Spanish America 1500-1750 [online]. IL, United States, 1948 [cit. 2017-02-16]. Dostupné z: [http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1810&context=luc\\_theses](http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1810&context=luc_theses).  
Magisterská práce. Loyola University Chicago.

TORRES-SANTOS, Raymond. Music Education in the Caribbean and Latin America: A Comprehensive Guide. Rowman & Littlefield. Lanham, United States: Rowman & Littlefield Education, 2017. ISBN 1475833199, 9781475833195.



## **Příloha**