
HANA DVOŘÁKOVÁ

Klavírní sonáta č.1 Alberta Ginastery
a její místo v latinskoamerické hudební kultuře

Závěrečná aspirantská písemná práce

Úvodem

Ještě v první polovině 20.století až do skončení druhé světové války byla hudební kultura Latinské Ameriky pro Evropany téměř neznámá oblast a víceméně jen okrajová, exotická záležitost. Něco málo bylo známo veřejnosti o původní hudbě Indiánů a černošských otroků, většinou z četby dostupných cestopisů a z naučných přednášek. O Jižní a Střední Americe, ale i Africe a Asii, psal poutavým způsobem česky Enrique Stanko Vráz (1860-1932) jako jeden z prvních našich cestovatelů, který rozšířil obzory českých lidí o mimoevropských zemích.

Zato o existenci vážné hudby Latinské Ameriky se vědělo pramálo, nebo byla tato hudba často co do kvality a významu evropskými hudebníky a kritiky velmi podceňována a přehlížena. Přesvědčí nás o tom citace z Pazdírkova hudebního slovníku naučného. V jeho I.dílu, Část věcná, vydaném roku 1929 v Brně, se píše v hesle Brazílie na str.36: "Brazílie je v hudebním životě odleskem novější evropské hudby německé a zvl. francouzské" atd. Snad není třeba dnes k tomu výroku něco dodávat. Je už zcela jasné, že šlo o dost unáhlený názor mnohých europocentricky zaujatých hudebníků, pramenící z neznalosti celé věci. Už samotná tvorba Heitora Villa-Lobose (v loňském roce se oslavovalo 100.výročí jeho narození) dokumentuje svou stálou životnost, originalitu výrazu a světový význam tohoto brazilského skladatele.

K hlubšímu pochopení vzniku a vývoje hudební kultury v Latinské Americe je samozřejmě třeba znát její specifické podmínky a všechny souvislosti, které nebyly pro plynulý vývoj hudby tak příznivé, jako tomu bylo např. v Evropě. Po neobyčejně vyspělé kultuře Aztéků, Mayů, Tolteků v Mexiku a Peruvánské říši Inků (cca v letech 1021-1525) byla příchodem Španělů valná část této kultury zničena a na jejích troskách se de facto vytvořila kultura téměř úplně jiná. Během necelých 500 let od objevení Ameriky se míšením různých ras, Indiánů (mesticů), černochoů (mulatů), bělochů (kreolů) většinou Španělů, ale i jiných Evropanů, také Číňanů a dalších národností rodí zcela nové kulturní . specifikum, odpovídající podmínkám jihoamerického životního prostředí. Není tedy divu, že leccos v tak krátkém vývoji ve srovnání s několikatisíciletou kulturou Evropy, Egypta nebo Číny bylo převzato a časem přetaveno z předcházejícího vývoje Evropy, Asie a Afriky. Nicméně i přes tyto zřejmé vlivy se podařilo vytvořit svébytnou a přitom atraktivní lidovou hudbu, která nese typické znaky jihoamerického charakteru. Na ni postupem času navázala i sféra umělé (vážné) hudby.

Latinská Amerika měla to štěstí, že v době vývoje její hudební kultury neměla nouzi o erudované hudebníky, kteří sem přicházeli už od 16.století z nejrůznějších pohnutek, včetně snahy pomoci vytvořit zde podmínky pro systematictější hudební život. Zpočátku tuto funkci plnili misionáři, jezuité, členové různých řádů, později učitelé hudby, sbormistři, kapelníci i skladatelé nejrůznějších národností, hlavně ovšem Španělé a Portugalci. Také italští hudebníci svým podílem významně přispěli k rozvoji opery a instrumentální i vokální hudby.

Přes 300 let dlouhá doba španělské koloniální nadvlády je začátkem 19.stol. definitivně ukončena. Jihoamerické státy sérií revolucí se osamostatňují a vznikají republiky. To mělo bezprostřední ohlas a vliv na vývoj hudby. Vytváří se pocit vlastenectví a v hudbě se zdůrazňuje národní a lidový charakter, na způsob národních skladatelských škol v době romantismu

v Evropě. Nelze popřít jisté počáteční vlivy evropských mistrů (Chopina, Schuberta, Wagnera aj.) na tvorbu jihoamerických skladatelů 19.stol. Přesto měla Latinská Amerika nakonec svébytné hudební představitele jako jsou např. Carlos Chavez (Mexiko), Heitor Villa-Lobos (Brazílie), Alejandro García Caturla (Kuba), Alberto Ginastera (Argentina) a další, kteří ve své tvorbě spojili vlastní národní cítění s novými hudebně výrazovými prostředky evropské avantgardy.

Po vítězné revoluci na Kubě v r.1959 a později i v Nikaragui v r.1979 svržením Somozovy diktatury a nastolením demokratického režimu se navázané kulturní styky s Latinskou Amerikou stále prohlubují. A tak hudební kultura jihoamerického kontinentu není už dávno zcela neznámým pojmem jako tomu bylo dřív. I když je nutno dodat, že ještě uniká pozornosti leccos, co by mohlo obohatit repertoár evropských interpretů a orchestrů.

1. Argentina - stručná charakteristika jejího hudebního života

Z Latinské Ameriky zaujímá Argentina vedle Brazílie, Mexika a Kuby jedno z předních míst v hudbě, jak v počtu dobrých hudebníků i skladatelů, tak v poměrně dlouhé tradici dobře organizovaného hudebního života. Už v průběhu 18.století se Buenos Aires, jako hlavní město Argentiny, stávalo také středem hudebního života země a leckdy dávalo podněty i směr v hudebním životě ostatním latinskoamerickým národům.

Bylo tomu tak zejména v oblasti operní a instrumentální hudby. Původní divadlo Teatro de la Ranchería z r.1778 později sice vyhořelo, ale bylo vybudováno brzy nové Coliseo Grande, pojmenované od r.1908 jako Teatro Colón, které vyniklo ve světě šíří svého repertoáru a dokonalým provedením oper. V něm se také občas pořádaly a dodnes pořádají koncerty. Už od r. 1821 existuje v Argentině Filharmonická společnost a první institucí hudebního vzdělávání byla Škola hudby a zpěvu (Es-

cuella de música y canto), založená v Buenos Aires v r.1822. Hudební konzervatoř (nazývaná obvykle Konzervatoř Williams, podle jejího zakladatele) byla v Buenos Aires otevřena v r.1893. Později vznikaly konzervatoře také v ostatních provinciích, stejně jako další hudební společnosti a instituce.

Oproti bohaté indiánské tradici Mexika je lidová hudba Argentiny převážně kreolského (španělského) původu; někdejší indiánská hudba Araukánů, Aymarů a Kečuánců příliš neovlivnila pozdější vývoj argentinské hudby. Skladatelé se inspirovali a více vycházeli z nápěvů a rytmů argentinského venkova, tj. z tradice hudby pastevců dobytka, zvaných gaučové. Ti vytvořili různé charakteristické tance a písně, obvykle za doprovodu španělské kytary, sami také veršovali a vytvořili osobitou poezii argentinských pamp. Nejvíce pod vlivem tohoto argentinského folklóru tvořili skladatelé Alberto Williams (1862-1952) a Arturo Berrutti (1862-1938). Také generace 80. let minulého století, např. Lopez Buchardo (1881-1948) a Floro Ugarte (1884) pokračují v této národní hudební tradici. Poněkud jinou pozici zaujímají argentinští skladatelé, narození na začátku 20.století. Tehdy se sdružuje několik mladých skladatelů v tzv. Grupo Renovación (Skupina obnovy), která v třicátých letech zpočátku sice navazuje na hudební odkaz intonací argentinského venkova, ale dospívá současně k novějším skladebným technikám, které se tehdy nově objevily v Evropě a USA. Zejména se využívá dvanáctitónová technika a neoklasicismus, později i další směry. Členy této skupiny byli: José Castro (1895), Juan Carlos Paz (1897), Carlos Guastavino (1914) a Alberto Ginastera (1916).

Tato skupina svým podnětným životním dílem i pedagogickými schopnostmi přispěla nemálo k tomu, že argentinská hudba se vymanila z někdejšího výrazového konzervatismu a v současné době je dobře obeznámena s evropským i celosvětovým hudebním děním. Dokonce někteří soudobí skladatelé Argentiny získali i ve světovém hudebním měřítku významnou pozici. Jako např. Mario Davidowsky (1935), Mauricio Kagel (1931), nebo

žáci Alberta Ginastery: Luis Arias (1940), Armando Krieger (1940), Alcides Lanza (1929), Antonio Tauriello (1931) a další.

2. Alberto Ginastera - jeho život a dílo - soupis děl

Narodil se v argentinské metropoli Buenos Aires 11. dubna 1916. Hudební nadání projevoval Alberto již v útlém věku. Od sedmi let hrál na klavír a ve dvanácti byl mimořádně přijat na Konzervatoř Williams. První skladatelské pokusy spadají do 14 let jeho věku, ale později tyto prvotiny autokriticky zničil. Své hudební znalosti si doplnil studiem na Národní konzervatoři (1936-1938), kde byl žákem Athose Palmy v harmonii a José Andrého v kompozici. Téměř na začátku své skladatelské dráhy se pustil rovnou do psaní baletu Panambí (dokončen r. 1936) a první úspěch se zanedlouho dostavil. V Teatro Colón v listopadu 1936 byl balet proveden ve formě orchestrální suity a tamtéž v r. 1940 v jevištní podobě. Za hudbu tohoto baletu mladý Ginastera obdržel několik cen a jeho jméno se rázem stalo známým. Už následujícího roku byl požádán o kompozici dalšího baletu s argentinským námětem pro soubor American Ballet Caravan. Nazval jej Estancia (Státek) a balet námětem i hudbou vychází z tradic argentinského venkova. Po koncertním uvedení tanců z tohoto baletu 12. května 1943 byl balet proveden celý v Teatro Colón 19. srpna 1952 a udržel se nadlouho v repertoáru divadla.

Bohužel skladateli Ginasterovi začínají také první větší životní problémy. I když už v r. 1941 dostal místo profesora skladby na Národní konzervatoři a později i místo na Lyceu vojenské akademie, po r. 1945, v době Peronova nástupu k moci, byl odvolán ze svých funkcí. Nakonec je nucen v prosinci 1945 se svou rodinou emigrovat do USA. Tam navštěvuje kurs moderní skladby u Aarona Coplanda a pořádají se koncerty jeho skladeb. V r. 1947 se vrací do Buenos Aires a pokračuje zde ve své hudební činnosti. Zakládá Ligu argentinských skladatelů jako

sekcí ISCM a stává se v r.1948 ředitelem konzervatoře provincie B.Aires v La Plata. V té době se na mnoha hudebních festivalech v západní Evropě i v Americe provádějí jeho skladby. V r.1952 je však znovu z politických důvodů zbaven svého místa v La Plata. teprve v září 1955 po svržení vlády Peróna může Ginastera opět nerušeně pracovat dál. V r.1958 se mu dostává konečně odpovědnějšího místa děkana fakulty hudebního umění a věd Argentinské katolické university. Má současně možnost přímého pokrokového vlivu na organizaci hudebního života v B. Aires i ostatních provinciích země. Jeho hudební autorita stále roste i ve světě, zejména po úspěšném provedení II.smyčcového kvartetu v dubnu 1958 a skladby Cantata para América mágica v r.1961 na prvním a druhém Meziamerickém hudebním festivalu ve Washingtonu. Na objednávku města B.Aires r.1962 začal psát svou první operu Don Rodrigo. Roku 1963 se stává ředitelem nově vytvořené významné instituce - Latinskoamerického střediska vyšších hudebních studií při Institutu Tercuato di Tella v B.Aires. Každoročně tu spolu s přizvanými zahraničními odborníky školil celou řadu stipendistů, argentinských i ostatních jihoamerických mladých nadaných skladatelů; byla tu také k dispozici laboratoř ke komponování elektronické hudby. I v této záslužné pedagogické činnosti spočívá význam Ginastery: přispěl svým dílem k rozšíření hudebních obzorů mladé skladatelské generace Argentiny i ostatní Latinské Ameriky.

Mezitím premiéra oper Don Rodrigo v Teatre Colón v r. 1964 a Bomarze v r.1972 představily Ginasteru jako úspěšného skladatele velké opery. To už Ginastera opět nežije v Argentíně, kde se střídají vojenské diktatury, ale pobývá od r.1968 v USA a v r.1969 odchází do Evropy. Za dva roky nato se podruhé oženil a se svou ženou, argentinskou violoncellistkou Aurorou Natolou se usadil v Ženevě.

Jeho třetí a poslední opera Beatrix Cenci je v r.1971 provedena v Kennedyho středisku pro umění ve Washingtonu. Pak se věnoval již výlučně instrumentálním skladbám; např. sem patří klavírní koncert č.2 a koncert pro violoncello a orchestr

č.2, který hrála jako sólistka jeho žena Aurora. Zvláštní je skutečnost, že mezi poslední Ginasterova díla patří skladby určené pro klavír: druhá (op.53) a třetí klavírní sonáta (op. 54), která je jednovětá. Zanedlouho po jejím dokončení koncem r.1982 skončila Ginasterova životní pouť. Zemřel 25.června 1983.

Ve svém skladebném vývoji prošel v podstatě třemi obdobími, jak se o tom sám jednou vyjádřil: jeho objektivní nacionalismus jako první skladebné období je charakterizován příklonem k tradičním melodickým a rytmickým elementům lidové hudby Argentiny. V raných dílech tu byl i nesporný vliv Fally, Bartóka a Stravinského. Druhé období, subjektivní nacionalismus, začíná smyčcovým kvartetem č.1, op.20 (1948), kdy sám jako autor vnitřně cítí hudební výraz a náladu argentinské pampy, ale posluchači může tento záměr autora zůstat utajený, skladba nemusí tak na něj při poslechu působit. Poslední, třetí období neoexpresionismu začíná smyčcovým kvartetem č.2, op.26 (1958) a je určeno přísnou skladebnou konstrukcí v kombinaci se subjektivním cítěním skladatele. Vystřídává přitom různé další techniky: 12tónovou řadu, používání čtvrttónů, polytonalitu, aleatoriku, rozšíření vokálních a instrumentálních prostředků. Nicméně Ginastera respektuje některé tradiční formy (sonátovou, variační apod.), usiluje o to, aby je kompozičním přístupem oživil, nikoliv odstranil.

Mezi poctami, kterých se Albertu Ginasterovi za jeho života dostalo, je členství v mnoha významných kulturních institucích Jižní a Severní Ameriky. Známa americká univerzita Yale mu v r.1968 udělila čestný doktorát a ve své vlasti obdržel v r.1971 Velkou národní cenu za umění, kterou převzal od argentinského ministra umění a výchovy. Není proto přehnané tvrzení, že se svým celoživotním dílem stal skladatelem, jehož význam přerostl hranice Argentiny a je trvalým přínosem i pro evropskou a světovou hudbu.

Soupis děl (chronologicky)

- Piezas infantiles (1934), pro klavír
Impresiones se la Puna (1934), pro flétnu a smyčcové kvarteto
První argentinský koncert (1935), pro klavír a malý orchestr
Panambí, op.1 (1935-1937), jednoaktový balet
Danzas Argentinas (Argentinské tance), op.2 (1937), pro klavír
Dos Canciones (Dvě písně), op.3 /1938), pro klavír a zpěv
Milonga (1938), tanec pro klavír
Cantos del Tucumán, op.4 (1938) pro zpěv, flétnu, housle, harfu a 2 indiánské bubínky
Žalm, op.5 (1938) pro smíš. sbor, dětský sbor a orch.
Tři kusy (Tres Piezas), op.6 (1940) pro klavír
Malambo, op. 7 (1940), tanec pro klavír
Estancia (Statek), op.8 (1941), jednoaktový balet
I.symfonie (Porteña, 1942) pro symf. orch. (později stažena)
Obertura para el Fausto Criollo, op.9 (1943), předehra pro symf.orch.
Pět lidových písní argentinských, op.10 (1943)
Las horas de una estancia, op.11 (1943) pro zpěv a klavír
Dvanáct amerických preludií, op.12 (1944) pro klavír
II.symfonie (Elegická, 1944) pro symf. orch. (později stažena)
Duo, op.13 (1944) pro flétnu a hoboj
Hieremiae prophetae lamentationes, op.14 (1946) pro smíš. sbor a cappella
Suita kreolských tanců, op.15 (1946) pro klavír
Pampeana č.1, op.16 (1947) pro housle a klavír
Ollantay, op.17 (1947), tři symf. skizy pro velký orch.
Toccatá, Villancico a Fuga, op.18 (1947) pro varhany
Rondo na dětské argentinské motivy, op.19 (1947)
Smyčcový kvartet č.1, op.20 (1948)
Pampeana č.2, op.21 (1950) pro violoncello a klavír
Klavírní sonáta č.1, op.22 (1952)
Koncertantní variace, op.23 (1953) pro komorní orchestr
Pampeana č.3, op.24 (1954), pastorale pro symf. orchestr
Koncert pro harfu a orchestr, op. 25 (1956,revize 1965)

Smyčcový kvartet č.2, op.26 (1958, revize 1968)
 Cantata para América Mágica, op.27 (1960), kantáta pro soprán
 a orchestr bicích nástrojů na předkolumbovské texty
 Koncert pro klavír a orchestr č.1, op.28 (1961)
 Kvintet, op.29 (1963) pro klavír a smyčcové kvarteto
 Koncert pro housle a orchestr, op.30 (1963)
 Don Rodrigo, op.31 (1964), opera o třech dějstvích
 Kantáta Bomarzo, op.32 (1964) pro vypravěče, baryton a ko-
 morní orch.
 Concerto per corde, op.33 (1965) pro smyčcový orchestr
 Bomarzo, op.34 (1966-1967), opera o dvou dějstvích
 Symfonické studie, op.35 (1967), šest studií pro orchestr
 Koncert pro violoncello a orchestr č.1, op.36 (1968, revize
 1971-1972)
 Milena, op.37 (1977), kantáta pro soprán a orchestr
 Beatrix Cenci, op.38 (1971), opera o dvou dějstvích
 Koncert pro klavír a orchestr č.2, op.39 (1972)
 Smyčcový kvartet č.3, op.40 (1973) pro soprán a smyčcové kvar-
 teto
 Puneňa č.1, op.41 (1973), skladba pro sólovou flétnu
 Serenáda, op.42 (1973) pro violoncello, baryton a komorní
 soubor
 Toccata (1973) pro klavír podle varhanní skladby D.Zipoliho
 Turbae ad Passionem Gregorianam, op.43 (1974) pro tři zpěváky,
 dětský smíšený sbor a orchestr
 Puneňa č.2 Hommage a Paul Sacher, op.45 (1976) pro violoncello
 sólo
 Glosses sobre temas de Pablo Casals, op.46 (1976) pro smyčcový
 orchestr a smyčcové kvinteto
 Sonáta pro kytaru, op.47 (1976)
 Glosses sobre temas de Pau Casals, op.48 (1977) pro velký
 orchestr
 Sonáta pro violoncello a klavír, op.49 (1979)
 Koncert pro violoncello a orchestr č.2, op.50 (1980)
 Iubilum, op.51 (1979-1980), "Symfonická oslava" pro orchestr
 Variace a toccata na téma "Aurora lucis rutilat", op.52
 (1980) pro varhany a sólo

Klavírní sonáta č.2, op.53 (1981)

Klavírní sonáta č.3, op.54 (1982), jednovětá

3. Klavír v kontextu hudebního dění Latinské Ameriky

Dříve než zaměříme svoji pozornost na ukázkou z tvorby Alberta Ginastery, klavírní sonátu č.1, je třeba říci pár slov o tomto evropském hudebním nástroji ve spojitosti s vývojem hudby jihoamerického kontinentu.

Ještě v první polovině 16.stol. převažovaly na tomto kontinentě hudební nástroje autentické, tj. domorodého (indiánského) původu (hlavně různé druhy indiánských fléten, bubínky, chřestidla), anebo afrického původu, dovezené do Nového světa černošskými otroky z různých území Afriky (např. marimba, rituální bubny z Konga, Dahomeye, atd.). Brzy však nastal obrat. Osídlení Ameriky španělskými a portugalskými kolonizátory, zanedlouho po jejím objevení r.1492 Kryštofem Kolumbem (Christobal Colon), mělo své kladné i stinné stránky. Ohněm i mečem konquiskadory prosazované křesťanství a katolická víra mezi pohanskými Indiány měly za následek časté ničení mnoha výtvorů indiánské kultury, včetně spálení velkého počtu indiánských hudebních nástrojů. Španělští dobyvatelé současně s sebou přivážejí, vedle své lidové hudební tradice a zvyků, také první evropské hudební nástroje. Vlivem misiónářů a jezuitů se Indiáni naučili postupem času nejen přejímat evropské hudební myšlení a formy duchovní i světské, ale i ručně vyrábět některé dovezené evropské hudební nástroje. Z Evropy se přivážely hlavně španělské kytary, housle, mandoliny, harfy a pak i předchůdci pozdějšího klavíru: klavichord, cembalo a spinet. Takové nástroje se obvykle vyskytovaly v rodinách tehdejší vládnoucí třídy Španělů a kreolů. Např. první klavír, výrobek ze španělské Sevilly, byl dovezen do Chile v r.1792.

V Argentině přispěl k rozšíření klavíru Juan E. Amelong (1814-1906), klavírista německého původu z Hamburku. Usadil se v Buenos Aires v r.1838 a působil zde jako úspěšný dovozce pian z Německa do Argentiny. Klavír se tak časem stával tradičním hudebním nástrojem také v Latinské Americe.

Přispělo k tomu rovněž poměrně bohaté a živé hudební zázemí. V Jižní Americe včetně Argentiny koncertovali často různí vynikající virtuózy z Evropy a USA. Např. severoamerický pianista Luis Moreau Gottschalk (1829-1969), který často účinkoval v Buenos Aires. Podobně známý virtuóz francouzského původu Alfonso Thibaud (1861-1937), který se dokonce v r.1885 trvale usídlil v Buenos Aires a v r.1904 zde založil s E.Piazzinim hudební konzervatoř, nesoucí jeho jméno. Zde vyučoval léta své žáky klavírní hře.

Z dalších nadšených propagátorů klavíru je možno jmenovat: pedagoga polského původu Jorge de Lalewicze (1875-1951), který vychoval celou řadu argentinských pianistů, Ritu Kurzmann-Leuchterovou (1900-1942), klavíristku z Vídně, žákyni Emila Sauera. V r.1936 se usadila v Argentině, kde koncertovala, současně učila klavírní hře a napsala několik klavírních škol, např. El primer paso del pianista argentino (První krok argentinského klavíristy), Enseñanza elemental del Piano (Základy vyučování klavírní hře). Také klavírní umění Ignace Paderewského (1860-1941) a Artura Rubinsteina (1887-1982) s jeho početnými uměleckými turné po Severní a Jižní Americe, bylo mocným impulsem pro další rozvoj klavírní hry v Argentině i ostatních jihoamerických státech. Svědčí o tom četná jména klavíristů, kteří se zde už narodili a řada z nich brzy získala velké uznání také v Evropě. Např. rodák z Buenos Aires Ernesto Drangosch (1882-1925), který spoluúčinkoval s proslulým Ferruccio Busonim (1886-1924) a v r.1906 provedl mimo jiné v Buenos Aires souborně všech 32 Beethovenových sonát. Přes další jména, jako jsou argentínští pianisté Hugo del Carril (1884-1957), Héctor Ruiz Díaz (1901-1970), Raúl Spivak (1909), Sylvia Eisenstein (1917) a Inéz Gómez Carrillo (1918), dospíváme až k současným jménům virtuosů Latinské Ameriky, proslulým svým klavírním uměním i v Evropě: Claudio Arrau (1903) z Chile, Marta Argerichová (1941), Jorge Zulueta (1934) a Bruno Leonardo Gelber (1941) z Argentiny patří bezesporu ke špičce světových klavíristů naší současnosti.

Není tedy divu, že mnozí jihoameričtí skladatelé, včetně Alberta Ginastery, se inspirovali touto skutečností a obohacovali klavírní literaturu také svými pozoruhodnými díly.

4. Klavírní sonáta č.1, op.22 Alberta Ginastery

(Formální rozbor, interpretační poznámky, můj osobní vztah ke skladbě, reakce publika a hudební kritiky u nás)

Alberto Ginastera napsal svoji Sonátu č.1 v roce 1952. Premiéra se uskutečnila 29.listopadu 1952 v Carnegie Music Hall v Pittsburghu a první interpretkou byla pianistka Johana Harrisová, které je také dílo věnováno. Velký úspěch mělo uvedení sonáty na 27.mezinárodním festivalu soudobé hudby v Oslo roku 1953. Sonáta postupně získala mezi pianisty velkou oblibu, a ta trvá především v zemích západní Evropy a v Americe dodnes. Tuto skladbu má v repertoáru celá řada pianistů, a to jak studentů a adeptů koncertního pódia, tak i renomovaných umělců (např. John Ogdon, Bruno Leonardo Gelber, Gerhard Oppitz, Claude Maillolsová). Francouzský muzikolog Daniel Magne řadí tuto Ginasterovu sonátu spolu se sonátami Samuela Barbera a Pierra Bouleze do trojice nejvýznamnějších klavírních sonát vzniklých po 2.světové válce. Klavírní sonáta č.1 je vůbec nejčastěji uváděnou autorovu skladbou. Notový materiál sonáty vydalo nakladatelství Boosey and Hawkes - u nás bohužel není dostupný ani v hudebních knihovnách.

Sonáta je psána na tradičním čtyřvětém půdorysu. 1.věta, Allegro marcato, má sonátovou formu.

Hlavní téma

(not.př.č.1)

Vedlejší téma

(not.př.č.2)

Závěrečné téma

(not.př.č.3)

Provedení zpracovává nejprve druhou část hlavního tématu, po-

tom téma vedlejší a závěrečné. K repríze, přibližně stejně rozsáhlé jako expozice, se připojuje coda.

(not.př.č.4)

Autor používá v repríze akordicky hutnější znění, vybočuje do jiných tónin. Typické je užívání kvartvých akordů, které naznačují kytarové ladění e-a-d-g. Často se objevují pro latinskoamerickou hudbu rovněž typické dvě synkopy za sebou.

2.věta, Presto misterioso, je velké rondo (A B A¹ C A² B A³). Vychází z uměleckého ztvárnění argentinského tance malambo. Je to sólový mužský tanec pastevců (gaučů) v 6/8 taktu a rychlém tempu. Při ostinátním doprovodu tanečník improvizuje stále nové a nové figury. Jde o tanec bez zpěvu, používá se tzv. zapateado, což je druh stepu, kdy se tančí okovanými botami a rytmus se tak vlastně "vydupává". Věta je typickým příkladem autorova druhého tvůrčího období.

(not.př.č.5)

A¹ napodobuje opět prázdné kytarové struny kvartovými postupy (kytara je pro malambo typickým doprovodným nástrojem).

(not.př.č.6)

Závěrečný díl A³ vytváří v posluchači dojem, jako když tanečnickovi ubývá síly až nakonec padne vysílením. Tento děj je hudebně vystižen postupným krácením figurace v pravé ruce až k úplnému zastavení.

3.věta, Adagio molto appassionato, je malé rondo A B A¹ C A². Charakterem připomíná preludování na kytaru (např. v předposledním taktu je užito typického kvartového akordu).

(not.př.č.7)

4.věta, Ruvido ed ostinato, má formu velkého ronda A B C A¹ D A² B² s codou. Věta má výrazně toccatový ráz, připomínající finále Prokofjevovy 7.klavírní sonáty. Střídáním sudých a lichých taktů vytváří autor pocit neustálého napětí.

(not.př.č.8)

V celém průběhu se zahušťuje postupně akordická sazba až k dílu B², kdy je doprovod v levé ruce ještě obohacen seskupením:

tří sekund nad sebou.

(not.př.č.9)

Z pohledu interpreta je Ginasterova Sonáta č.1 dílo pianisticky velmi náročné. Vyžaduje nejen dobrou technickou výbavu, ale i značný fyzický fond. Klavírní stylizace skladby je velmi šťastná, autor měl velký smysl pro klavírní stylizaci a zvuk. Sonáta umožňuje pianistovi rozehrát nástroj do celé škály barev a v neposlední řadě přináší témata melodicky i harmonicky zajímavá. Má-li ovšem dílo zaznít v opravdu přesvědčivé podobě, musí podle mého názoru interpret mít "v pořádku" tři zásadní věci:

1. oporu ve velmi pregnantním rytmu - a zde je otázkou míry a osobního vkusu užívání všech agogických změn tak, aby se nikdy neztratil pocit základního tempa. Platí to zejména o místech se synkopami a se střídavými takty.

2. v práci se zvukem klavíru je třeba velmi citlivě sledovat dynamickou hladinu a vzájemný poměr obou rukou. Často velmi hustá sazba se může totiž snadno změnit v zahlcující příval zvuku.

3. odlišit výrazně charakter jednotlivých téma a vět:

- 1.věta - kontrast fanfárového hlavního tématu, pastorálního vedlejšího tématu a rytmického závěrečného tématu;
- 2.věta - kontrast misteriosního dílu A a cantabilního dílu B;
- 3.věta - v této části by měla poklesnout hladina dynamiky i celkového napětí před finále;
- 4.věta - je to vlastně jeden gradační proud v několika vlnách. Autor zde hned na začátku předepisuje forte, což podle mého názoru oslabuje celkové vyznění narůstání gradace. Proto jsem si dovolila tento skladatelům předpis změnit tak, že celou větu začínám piano a i v jejím průběhu až po codu se snažím mít stále určitou dynamickou rezervu. Myslím, že tento průběh je ve výsledném dojmu účinnější.

Přijetí Ginasterovy Sonáty č.1 naším publikem a hudební

kritikou není zatím jednoznačné. Publikum podle mých zkušeností z patnácti provedení skladby na koncertních pódiiích reaguje velmi živě a přijímá dílo se zájmem. Ani určitá exotičnost latinskoamerické melodiky není na obtíž srozumitelnosti sonáty, která působí jako v dobrém slova smyslu pódiově efektní skladba a obohacení tradičního klavírního repertoáru. Ostatně právě velký ohlas u publika po provedení tohoto díla v rámci mistrovských kurzů prof. Františka Raucha v Praze v roce 1977 mě přivedl na myšlenku zařadit skladbu do svého repertoáru.

Na straně druhé stojí reakce hudebních kritiků, a jsou to reakce značně rozdílné. Jedni skladbu uvítali jako dramaturgický přínos a možnost seznámit se s dílem významného, i když u nás málo známého skladatele. Druzí naproti tomu pochybují o základních kvalitách této kompozice, dokonce označili samotné její zařazení do programu festivalu "Mladé pódium 1987" za dramaturgicky pochybený čin a samo dílo za sice rutinnou, ale jinak povrchní práci. Osobně se domnívám, že je omyl zpochybňovat takto zásadně, a navíc bez patřičných informací o tvorbě a významu autora, dílo, které zní na řadě i velmi významných světových pódii už více než třicet let. Pro mě jsou pozitivní ohlasy publika a části hudební kritiky dostatečnou motivací pro další zařazování této skladby do recitalových programů.

Bibliografie

- ACEVEDO, Mario García: La Música Argentina Contemporánea (Současná argentinská hudba), vyd. Ediciones Culturales Argentinas Buenos Aires, 1963)
- ARIZAGA, Rodolfo: Enciclopedia de la Música Argentina (heslo A.Ginastera, str.164-167) vyd. Fondo Nacional de las Artes, B.Aires, 1971
- MARIZ, Vasco: Alberto Ginastera, Rosario, Argentina, 1954

- NATOLA-GINASTERA, Aurora: Alberto Ginastera
A Complete Catalogue of his Published Works,
Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd., London, 1986
(revised Edition)
- SADIE, Stanley a kol.: The New Dictionary of Music and Musicians, svazek 7, heslo A.Ginastera, str.387-389
Macmillan Publishers, London, 1980
- SLONIMSKY, Nicolas: Music of Latin America, Da Capo Press,
New York, 1972
- SPANGEMACHER, Fridrich: Alberto Ginastera (Musik der Zeit.
Dokumentationen und Studien)
Boosey und Hawkes Musikverlag, Bonn, 1984
- STORNI, Eduardo: Ginastera, vyd.Espasa-Calpe, Madrid, 1983
- SUAREZ URTUBEY, P.: Alberto Ginastera, Buenos Aires, 1967

Notové příklady

1

Allegro marcato $\text{♩} = 288 (\text{♩} = 144 - \text{♩} = 96)$

PIANO

2

a Tempo

p dolce e pastorale

3

molto marcato

4

poco stringendo

Musical notation for measures 4-5, featuring a piano introduction with *poco stringendo* and *rinforzando* markings.

Musical notation for measures 6-8, featuring a piano introduction with *a Tempo* and *fff* markings.

5

Presto misterioso J. 160

Musical notation for measures 9-14, featuring a piano introduction with *pp e molto legatissimo* and *col due ped.* markings, and various fingering numbers.

6

Musical notation for measures 15-18, featuring a piano introduction with *legatissimo* marking.

Ruvido ed ostinato J. 72 (J. 144-J. 216)

7

Musical notation for measures 7-8. The piece is in 3/4 time. Measure 7 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 8 continues this pattern. There are two 'A' markings under the left hand in measure 8.

Musical notation for measures 9-10. The right hand continues with eighth notes, and the left hand continues with eighth notes. The dynamics are not explicitly marked in this section.

8

Musical notation for measures 11-12. The right hand has a melodic line with a crescendo. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp sonoro* and *p*. The instruction *lasciar vibrare col ped.* is written below the left hand.

Musical notation for measures 13-14. The right hand has a melodic line with a crescendo. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. The instruction *poco accel.* is written above the right hand. There are markings *m.d.* and *m.d.* above the right hand in measure 13, and *m.s.* below the left hand in measure 13. There are also markings *2* and *2* above the right hand in measure 13, and *b* and *b* above the right hand in measure 14.

9

Musical notation for measures 15-16. The right hand has a melodic line with a crescendo. The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic *fff passibile* is written above the right hand.

Musical notation for measures 17-18. The right hand has a melodic line with a crescendo. The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamics are not explicitly marked in this section.