

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Obor Hispanistika



Diplomová práce

Kristýna Jenerálová

Cante jondo jako reflexe pocitu osamocení příslušníků flamencové kultury

Praha 2018

Vedoucí práce: Mgr. Dora Poláková, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 11. května 2018

.....

Klíčová slova (česky):

flamenco, kultura, zpěv, cante jondo, samota, palos, letras, styl

Key words (English):

flamenco, culture, singing, cante jondo, solitude, palos, letras, styles

Abstrakt (česky):

Cílem diplomové práce Cante jondo jako reflexe osamocení příslušníků flamencové komunity, je rozebrat fenomén flamencového cante jondo a zaměřit se především na jeho literární stránku. V rámci toho budou na následujících stránkách pojednány jednotlivé styly flamencového cante jondo, a rozebrány jejich sloky, kde důraz bude kladen na způsob, jakým *flamencos* reflektují různé druhy osamocení.

Abstract (English):

The thesis Cante jondo as a reflection of solitude of the flamenco community of Andalucía observes the letras, the lyrics of the songs of the flamenco phenomenon of the cante jondo, and the reflection and manifestation of different kinds of solitude within the lyrics of the song of the flamenco community of the southern spanish region of Andalucía.

OBSAH

1. Úvod	6
2. Metodologie	8
3. Stručný úvod do historie flamenca	9
4. Aspekty flamencové kultury	13
4.1 Compás	13
4.1.1 Výrazové prostředky flamenca	14
5. Struktura a kompozice flamencového zpěvu	14
5.1 Hlas a způsob zpěvu	15
5.2 Struktura flamencového zpěvu	15
5.3 Historický kontext a obsah flamencových písní	16
5.4 Metrika písní	18
6. Cante jondo	19
6.1 Texty	20
7. Palos cante jondo a jejich texty	21
7.1 Cabal	21
7.2 Caña	23
7.3 Carcelera	24
7.4 Cartagenera	25
7.5 Debla	26
7.6 Malagueña	28
7.7 Martinete	29
7.8 Minera	31
7.9 Petenera	32
7.10 Polo	33
7.11 Saeta	33
7.12 Seguiriya	35
7.13 Soleá	36
7.14 Taranta	39
7.15 Taranto	41
7.16 Tiento	42

8. XX. Století a současnost: Další rozvoj flamencového umění.....	44
9. Závěr	48
10. Použité zdroje a literatura	50

Cante jondo jako reflexe pocitu osamocení příslušníků flamencové kultury

„Y ser flamenco es una cosa; Es tener otra carne. Alma, pasiones, instintos y deseos. Es otro ver el mundo, con el sentido grande. El sino en la ciencia, la música en los nervios. Fuerza independiente, alegría con lágrimas. Y la pena, la vida y el amor sombreiendo. Odiar lo rutinario, el método que castra; Embebecer con el cante en el vino y los besos; Convertir en un arte sutil y de capricho. La libertad, la vida sin el hierro de la mediocridad. Poner todo a un envite; Saborearse, darse, sentirse, vivir! Eso.“¹

Tomás Borrás: Elegia del Cantaor

Úvod

Diplomová práce Cante jondo jako reflexe pocitu osamocení příslušníků flamencové kultury, si klade za cíl pojednat fenomén flamencového 'hlubokého zpěvu' jako reflexi a vyjádření opuštěnosti a každodenního utrpení a velmi tristní sociální situace romského obyvatelstva jižní části Pyrenejského poloostrova.

Téma lidského osamocení bylo mnoha různými uměleckými způsoby pojednáno již nesčetněkrát. Lidské samota je jedním z nejfundamentálnějších a nejelementárnějších pocitů. Je spojena se všemi obdobími lidského života, a jako taková v různých podobách provází jedince po celý jeho život. Nabízí se tedy samozřejmě velmi široká paleta nejrůznějších způsobů uměleckého zpracování tématu samoty. Pocit opuštění či osamocení, může nabývat nejrůznějších podob, a lze je dělit na různé způsoby osamocení, např. dle původce, či ve smyslu osamocení „od koho“.

Osamocení se člověk může cítit od společnosti, která ho zároveň obklopuje, a to i ve smyslu pocit samoty uvnitř společnosti; dalším typem osamocení, které může jedinec cítit či prožívat, je např. osamocení od Boha, které bude také v průběhu práce podrobněji rozebráno. V případě pocitu osamocení od Boha, není podmínkou pro takový pocit pouze jedinec sám, typickým příkladem

¹ A být *flamenco* je jedna věc. Je to být z jiného masa. Duše, vášně, instinkty a touhy. Je to jinak vidět svět, s velkým citěním. Nýbrž vědy, hudba v nervech. Nezávislá síla, radost se slzami. A zastíněná strast, život a láska. Nenávidět rutinu, techniku co kastruje. Opít se zpěvem do vína a polibků; Stát se jemným a rozmarným uměním. Svoboda, život bez okovů průměrnosti. Dát v sázku vše; Vychutnávat, dát se, cítit se, žít! Tohle.

může být i pronásledovaný věřící lid, příklad čehož snad na území Pyrenejského poloostrova ani není nutné zmiňovat. V případě romského obyvatelstva Jižního Španělska, lze mluvit nejen o pocitu vykořenění, nýbrž i o pocitu osamocení ve smyslu izolace od majoritní společnosti, jelikož romské obyvatelstvo nikdy majoritní společností, nikde na světě, plně přijato a integrováno nebylo. Na tomto místě si, pochopitelně, lze položit otázku zda o plné přijetí a integraci mělo kdy vůbec nomádské cikánské obyvatelstvo úplný zájem. Lze snad konstatovat, že v průběhu dějin se tyto snahy několikrát a v různých podobách vyskytly, a v různých podobách s nimi bylo pracováno a zacházeno. Tímto tématem se však na těchto stránkách v rámci dodržení rozsahu práce zabývat nebudeme.

Stejně tak jako i jiné abstraktní pocity, pocit lidské osamělosti vedl nevyhnutelně umělce v průběhu historie ke snaze o uchopení a zobrazení, znázornění pocitů, a tímto ke snaze o uměleckou manifestaci této niterné záležitosti. Pocity osamělosti a především jeho umělecké manifestace, jsou známy již od modernismu, kdy romantičtí hrdinové pocit samoty, a jisté rozervanosti, dokonce sami vyhledávali. Známy jsou z období devatenáctého století především romantické obrazy Caspara Davida Friedricha či Johna Martina. V této době to ovšem bylo osamocení člověka v kontrastu s nespoutanou a divokou krajinou. Literární umělci dokonce osamocení vyhledávali, jelikož v určitém druhu osamocení se poprvé objevuje kreativita jako kontrast k dříve uznávanému uměleckému prostředku imitace; Umělci přestávají imitovat vzory, které společnost považuje za určující a správné, tím pádem se objevují poprvé umělecké manifestace osobité, umělec dokonce začíná prosazovat vlastní fantasi a invenci, a naopak odsuzuje jakoukoliv napodobeninu.

Ostatně flamenco jako takové začalo vcházet ve známost veřejnosti poprvé právě v průběhu devatenáctého století, tedy především od jeho druhé poloviny; právě z této doby jsou známy první zmínky o flamencu. Koneckonců i to, že flamenco pracuje s pocity a emocemi, a také to, že je to, především v taneční formě (avšak i ve formě zpěvu), až na různé výjimky a modifikace, projev sólový, který vyjadřuje pocity jednotlivce, to vše, když se pozorně podíváme a srovnáme, se dá považovat za uměleckou manifestaci romantismu (když vezmeme v úvahu zhruba dobu trvání romantismu ve Španělsku od roku 1800 do roku 1860). Tyto umělecké manifestace přetrvávají či se později vracejí v moderním umění, tedy konkrétně především v malbě. Patrné je to např. u cordobského malíře druhé poloviny devatenáctého století, Julia Romera Torrese. Postupně, od doby prvních, soukromých flamencových fiest, odehrávajících se za zdmi cikánských patí, se flamenco jako samostatný umělecký manifest, zformovalo v průběhu let až do podoby, kterou známe dnes. Ovšem to, co si dnes představí člověk pod pojmem flamenco, je už též poněkud vzdáleno původní

podobě, jelikož v dnešní době již existuje velká spousta nejrůznějších variací a fúzí (např. flamenco ve spojení s tangem, ve spojení s operou, flamenco pohádky...) Kostra flamencového umění či kultury jako takové, zůstává stále stejná a neměnná.

Metodologie

Svoji závěrečnou magisterskou práci jsem se rozhodla psát o jednom z nejdůležitějších projevů flamencové kultury vůbec, el cante jondo. Navazuji tímto na svou již předešlou závěrečnou práci z prostředí téhož oboru, tedy španělské filologie, tehdy ještě v kombinaci s etnologií, kde jsem se snažila otevřít a přiblížit osobitou kulturu jižního Španělska českému (tedy nejen) akademickému publiku. Tato práce si tedy bude klást za cíl rozšířit a prohloubit dosavadní poznatky o jednom ze základních a nejdůležitějších stylů flamencové kultury. O flamencové kultuře jsem se rozhodla psát již před lety, když jsem začínala studovat hispanistiku a etnologii, tématem a různými parciálními výzkumy na téma se tedy zabývám již zhruba jedenáct let. Právě pro své zaujetí pro téma, jsem absolvovala dva studijní pobyty ve dvou metropolích tak řečené „kolébky flamenca“, Granadě (mezi lety 2013/14) a svůj nedávný pobyt v Seville (akademický rok 2016/17). Právě v Granadě mi bylo umožněno více se teoreticky vzdělat na dané téma prostřednictvím muzikologického semináře „Flamenco y músicas populares andaluzas“, za jehož citlivé vedení vděčím profesoru Ángelu Berlangovi. Sama již přes deset let flamencovou kulturu studuji, jak na kursech v ČR, tak i v zahraničí. Metoda této práce by se tak tedy dala označit za tzv. metodu embodimentu, tedy vlastní, i fyzickou zkušenost s fenomény, o kterých píše.

Práce si tentokrát klade za cíl seznámit s texty flamencových písní, zkoumat reflexi samoty ve flamencových popěvcích, především z hlediska literárního, je založena na literárnosti textů, jejím předmětem jsou popěvky, jak lidové a tradiční, tak personalizované a osobní. Text bude zaměřen na literární stránku textů fenoménu označovaného jako „cante jondo“, ovšem s mnohými přesahy do jiných, s flamenkem souvisejících diskursů. Počátek práce bude věnován krátce historii flamencové kultury, především v místě jejího vzniku, tedy na jihu Španělska. Pro jednotlivé verze, tedy flamencové *palos*, bude v průběhu práce používán ekvivalent styl, o kterém se domníváme, že se zřejmě nejvíce blíží významu slova *palo* ve flamencové kultuře. Flamenco jako takové, bude na začátku práce krátce pojednáno obecně, důraz pak bude kladen na samotné styly cante jondo, především tedy na jejich texty. Popsány budou také výrazové prostředky, a to především zpěvu, který má, z hlediska textů, k literární stránce flamenca nejbliže.

Cílem práce bude prozkoumat jazykové a literární prostředky v textech jednotlivých *palos*,

tedy stylů *cante jondo*, srovnat je a nahlédnout je jako celek, jejich společné a rozdílné rysy, a manifestovat na nich reflexi osamocení a opuštění, i jakési 'vykořenění' *flamencos*, tedy příslušníků této jihošpanělské kultury.

Flamencová kultura je především spojena s etnickou skupinou, pro kterou španělština užívá slova *gitanos*, pro španělské slovo *gitano* bude v průběhu práce používán jako český ekvivalent slovo cikán, a to bez jakékoliv, pozitivní či negativní konotace. Také budou na stránkách této práce užito ve většině případů maskulinních generických forem jako tanečník či zpěvák, nutno však upozornit, že těchto bude na následujících stránkách užito se záměrem neopakovat v průběhu celé práce obě generická pojmenování a tedy ušetřit prostor, nikoliv z důvodu, že by ony role zastávaly pouze osoby mužského pohlaví. Všechny uvedené texty, k nimž neexistuje dosud oficiální český překlad, budou v průběhu práce použity jak ve španělském originále, tak v českém překladu, provedeném autorkou práce; Úskalím českých překladů pro potřeby této práce, je ovšem možná ztráta poetičnosti textu oproti cizojazyčnému originálu.

Stručný úvod do historie flamenca

Jak již bylo řečeno na počátku práce, flamenco jako takové vešlo v zájem veřejnosti zhruba od poloviny devatenáctého století. Avšak nevzniklo, pochopitelně, jednorázově. Základy flamencové kultury se vytvářely postupně v průběhu staletí, a to především míšením kultur, které za dobu existence Pyrenejského poloostrova, jeho územím prošly. Jmenovat lze rozhodně Féničany, Řeky, Římany, Kartágince, Góty, sefardské Židy, muslimské obyvatelstvo Severní Afriky, nicméně též, minoritně, migranty Střední Afriky, a původní obyvatelstvo dříve tzv. Indií, tedy jihoamerického kontinentu (např. ostrovní státy, jako Kuba, v případě např. guajiry). V neposlední řadě samozřejmě nelze opomenout zmínit, původně nomádkou, později již residentní populaci iberské cikánské komunity. Nesporně největší roli v rozšíření flamenca, dalo by se říci katalyzátor, sehráli cikánští nomádi, kteří se pohybovali na území Iberského poloostrova již zhruba od dvanáctého století, a postupně se usadili původně v oblasti Dolní Andalusie, a postupně se rozšířili i do dalších oblastí poloostrova, a kteří se dodnes k flamencové kultuře nejvíce hlásí, prohlašujíc ji za výhradně svou. Byli to právě cikánští kočovníci, dříve s největší pravděpodobností Dómové, původně obyvatelé severoindické provincie Pandžáb, kteří, postupně sbírajíc nejrůznější hudební a taneční motivy, 'přetavili' množství těchto, ve velice bohatou kulturu, kterou dnes známe jako

flamenco.

Tak řečenou 'kolébkou' flamenca je nazývána oblast Jižního Španělska, tedy region Andalusie. Andalusie je, na rozdíl od ostatních autonomních oblastí Španělska, regionem velmi svébytným a odlišným. Právě fakt, že se flamencová kultura zrodila v regionu dlouhé historie akulturace, je pro tuto velice významným a důležitým, jelikož každá oblast v Andalusii má v rámci flamenca regionální, a právě s ním spojený způsob vyjádření, a právě i díky tomuto faktu je tato kultura tak velmi bohatá a rozmanitá. Z historie Iberského poloostrova je patrné, že již zmíněný region byl téměř po celou dobu své existence (vyjma např. slavné období Córdobského chalífátu) jednak nejchudší částí Španělska /v komparaci s územím např. Katalánska/, a jednak územím, po kterém se (díky svému strategickému položení nevyhnutelně) vždy pohybovalo mnoho etnických skupin zároveň, a tyto se přirozeně mezi sebou mísily a navzájem obohacovaly. Tím se stal jako region jedinečný a odlišný od zbytku španělského království. Zároveň ve folkloru téměř všech etnik lze nalézt společné výrazové prvky, které se odrážejí v jisté fázi v konečném vzniknuvším produktu.

Flamencová kultura jako taková se začala utvářet postupně v průběhu několika staletí. Souběžně s flamenkem se rozvíjela také kultura bolera. Lze zde vysledovat ovlivnění flamenca bolerem, které je vznosné a vzletné, táhne tělo tanečnicka nahoru od země. Flamenco některé bolerové výskoky a pohyby ochotně převzalo, liší se však od bolera velkým množstvím jiných aspektů, oproti boleru především částí těla od pasu dolů, od flamenca neoddelitelnou prací nohou, kterou naproti boleru, můžeme vnímat jako spojení se Zemí, odtud ona nezaměnitelná estetika flamenca, že rozděluje tělo tanečnicka na dvě části, od pasu dolů, což dle Eulalie Pablo a José Luise Navarra², může mít svůj původ v tancích pocházejících od černých otroků původem z Afriky³, a což zdůrazňuje jeho spojení se Zemí, a od pasu nahoru, což vyzdvihuje jeho spojení s nebem. Z jedné strany historie flamenca, přichází, zhruba od první poloviny devatenáctého století, typicky andaluská záležitost tzv. bailes de candil, což byla taneční setkání mladých lidí, amatérů a nadšenců do tanečního umění, kteří se scházeli především v prostorách sálů např. hostinců, kde za svitu olejových lamp rozvíjeli své taneční schopnosti.

Průběžně pak flamencová kultura vzešla v obecné povědomí a postupně pak i větší zájem široké veřejnosti, zhruba v polovině devatenáctého století. Z této doby jsou první zmínky o flamencových fiestách /fiestas flamencas/, které se původně odehrávaly výhradně v cikánských komunitách, a nebyly tedy široké veřejnosti přístupné. Postupem času však vešly do povědomí, a

2 Navarro, L., Pablo, E.: El baile flamenco: Una aproximación histórica, 2a edición, Almuzara. 2010

3 Publikace zde zmiňuje úryvek z Antonia Hurtada de Mendoza a jeho díla El examinador Míser Palomo, z roku 1618: „De la cintura arriba son bailes nobles. De la cintura abajo, Dios les perdone.“

tak si časem získaly oblibu. Především právě pro svůj nevšední, lehce 'exotický' nádech, energický náboj, svoji romantickou, divokou nespoutanost a sílu, kterou má schopnost flamenco transmitovat.

Ke konci století devatenáctého, na kulturu těchto, původně soukromých cikánských, hudebně-tanečních přehlídek jihošpanělské cikánské komunity, navázala kultura tzv. *café cantantes*, což byly kavárny, kde zpívali a tancovali již převážně profesionalisovaní umělci. *Palos*, které se zde předváděly, byly především veselého či folklorního rázu, často i s různými rekvizitami (kastaněty, *bata de cola/colilla*...), jelikož záměr těchto představení byl pobavit, rozveselit návštěvníky, kteří ta která místa, za oním účelem, pochopitelně, navštěvovali. Ačkoliv mohly se, samozřejmě, vyskytnout též výjimky. Pro příklad zde uvedeme báseň z Lorcovy sbírky *Poema del cante jondo*, přímo z části nazvané „*Viñetas flamencas*“ (což by se dalo přeložit jako flamencové obrázky) s názvem *Café cantante*⁴: „*Lámparas de cristal y espejos verdes. Sobre el tablado oscuro la Parrala sostiene una conversación con la Muerte. La llama no viene y la vuelve a llamar. Las gentes aspiran los sollozos. Y en los espejos verdes, largas colas de seda se mueven.*“ (Skleněné lampy a zelená zrcadla. Na ztemnělém podiu vede la Parrala⁵ rozhovor se smrtí. Volá ji a ta nepřichází, a znovu ji volá. Lidé vdechují vzlyky. A v zelených zrcadlech se pohybují dlouhé hedvábné vlečky)⁶, kde autor popisuje scénu spíše tmavou a smutnou, melancholickou.

Doba zvaná jako *belle époque*, počátek nového milénia a období prvních let století dvacátého, kdy divadelním prkům vládly Paříží ovlivněné pokleslé a uvolněné mravy, erotika a lechtivost, znamenala pro flamencovou kulturu relativní dekadenci. Vyhledávaným typem umění se stal *chanson*, *varieté*, *cabaret*, a umění minoritní a dovolíme si říci, více opravdové, reflektující např. špatnou sociální situaci minorit, se stáhlo zpět do soukromých patí. Zlom pro flamenco přinesl rok 1915, kdy na prkna madridského Teatro Lara přichází rodák z andaluského Cádizu, Manuel de Falla, a ve spolupráci s madridskou cikánskou tanečnicí Pastorou Rojas Monje /známou pod pseudonymem Pastora Imperio/, zde uvádí hru *Gitanerías*, kterážto byla první verzi hry později známé pod názvem *El amor brujo* /česky *Čarodějná láska*/, pro níž byl inspirací život andaluské *caló* komunity, a která, jako střídma hra mezi všemi divokými *varieté* sklidila, i později, mezi všemi publiky, a též již i v obměněném obsazení, obrovský úspěch (od roku 1925 se začalo představení hrát po celém světě a mělo mnoho repríz). Jedním ze zlomových let byl nesporně rok 1922, kdy se konala soutěž, která vešla do historie pod názvem *Concurso del cante jondo de Granada* a jejímiž

4 *Cafés cantantes*, 'zpěvné kavárny', byly na počátku dvacátého století kavárny, kde návštěvníkům byl nabízen program flamencových a folklorních vystoupení prvních profesionálních interpretů flamenca.

5 Dolores Parrales Moreno (1845-1915), huelvská flamencová zpěvačka, známá především v *café cantantes*.

6 Lorca, 1931

pořadatelé byli již zmíněný Manuel de Falla a slavný granadský básník Federico García Lorca, a která pomohla vyzdvihnout talent mnoha neprofesionálních zpěváků. Dále pak se na flamencové scéně první poloviny dvacátého století objevila slavná barcelonská cikánka Carmen Amaya, která se svou skupinou procestovala velkou část Evropy i světa, a účinkovala např. ve slavné americké Carnegie hall.

Ve druhé polovině století dvacátého povědomí o flamencové kultuře ve světě dále rozšiřovaly legendy jako byl cádizský cikánský zpěvák Camarón de la isla, či algeciraský rodák, dnes již legenda flamencové kytary, Paco de Lucía, granadský cikánský tanečník Mario Maya, či tanečník Antonio Gades, který zároveň vyzdvihl kvality a na scénu přivedl dnes již sevillskou legendu, Cristinu Hoyos. Příležitost, kde toto virtuosní duo na sebe mohlo strhnout pozornost, přišla právě od dalšího, dnes již též legendárního umělce, experimentálního režiséra Carlose Saury, který právě je obsadil do své známé umělecké trilogie z osmdesátých let minulého století, Carmen (který byl novodobým uměleckým zpracováním libreta francouzského spisovatele Prospera Mériméeho ke stejnojmenné opeře), Krvavá svatba (orig. Bodas de sangre, a kterážto je moderní adaptací stejnojmenného původního dramatu Federica Garcíi Lorky), a již zmíněná, Čarodějná láska (opět adaptace na původní dílo Fallovo).

V dnešní době už začíná být stále těžší odlišit původní prvky a prvky novodobé, jelikož postupně v průběhu své existence kultura známá jako flamenco, začala pronikat i za hranice cikánských obydlí a městských čtvrtí, a krok za krokem se stávala čím dál tím více i kulturou *payos*, tedy bílého, necikánského obyvatelstva, nejdříve Andalusie, poté i ostatních částí Španělského království (vzpomeňme např. období propagandy generála Francisca Franca, kdy byla flamencová kultura protěžována jako jedna z největších atrakcí cestovního ruchu v poválečném Španělsku). Dnes jsou pro své umělecké kvality, svoji invenci, kreativitu a neúnavnost v šíření povědomí o flamencu, považováni za špičky svého oboru např. následující: Ze zpěváků: hrdý Jerezan José Mercé (z jeho díla např. Primavera, Lo que no se da, Grandes éxitos či Del amanecer), Miguel Poveda, barcelonská zpěvačka Mayte Martín (např. Querencia či Al cantar a Manuel) či slavná dcera slavného otce, Estrella Morente (dcera jednoho z nejvlivnějších granadských novodobých zpěváků flamenca, Enriquea Morenteho (En la Casa Museo Federico García Lorca, Morente+Flamenco, či Suena la Alhambra); z jejího díla např. Mujeres či Mi cante y un poema); z kytaristů nejspíše na prvním místě tak řečený „nástupce“ legendy novodobé flamencové kytary, Paca de Lucíi, sevillský kytarista Vicente Amigo (např. Poeta, Paseo de gracia či Tierra), či almerijský rodák Tomatito (z jeho tvorby lze uvést Barrio negro, Spain, či Soy flamenco). Ze současné taneční scény

flamencového nebe lze jmenovat např. v dnešní době velmi slavnou a uznávanou cádizskou tanečnicí Saru Baras, sevillského tanečníka (který ovšem ve svých projektech už dávno překročil hranice flamenca jako takového) Israela Galvána, stejně tak jako jeho sestru Pastoru, či např. sevillské tanečnice Javierra Latorreho či Manuela Betanzose.

Co je flamenco – stručný úvod do flamencové kultury

Na tomto místě snad již není třeba zcela vysvětlovat co flamencová kultura je, neodpustíme si však vložit velmi milou definici nezávislého pozorovatele, turisty ve Španělsku za druhé světové války, jednoho z českých nejznámějších a zároveň nejtalentovanějších literárních umělců první poloviny uplynulého století, Karla Čapka, který v jednom ze série svých cestopisných skic, popisuje tuto svébytnou jihošpanělskou kulturu slovy: „Flamenco se zpívá a tančí a brnká na guitarrách; tleská se to dlaněmi a vyklepává se to kastanětami a dřevěnými podpatky a ještě se do toho pokřikuje. A Flamencos jsou zpěváčkové, tanečníci, bailarinky a guitarristi, kteří tak od půlnoci nahoru provozují v nočních lokálech své kejkle.“⁷ Jako následující uvedeme zde pouze základní aspekty flamencové kultury.

Jak známo, skládá se flamenco ze tří složek: cante /zpěv/, baile /tanec/ a toque /hra na kytaru/. Občas se ještě vyčleňuje zvláště tzv. jaleo /rytmický doprovod – luskání, pokřiky, povzbuzování hudebníků ap./ . Každá ze složek obsahuje v sobě výrazové prostředky a estetické kódy, typické pro daný styl, a neoddělitelně také specifické techniky, potřebné pro performanci. Flamencová kultura se skládá z mnoha odlišných druhů tance, zpěvu a hry na kytaru. Pro každý styl, tzv. *palo*, je typický jiný výrazový prostředek. Tak by se za estetický prostředek tance daly označit např. tzv. *braceo* či *adornos*, práce rukou, minuciósní pohyby prsty, ap; technika flamencové kytary je zas specifická svojí prací pravé ruky, pro kterou jsou zpravidla flamencové kytary vyráběny. Specifickým výrazovým prostředkům a estetickým kódům flamencového zpěvu bude věnován rozsáhlejší a obsáhlejší popis později v průběhu této drobné studie.

Compás

Mluvíme-li zde o složkách flamencového projevu, je třeba zmínit i aspekt, bez kterého se flamencová kultura takřka neobejde. Jde o rytmický doprovod, tzv. *compás*. Za *compás* se běžně

7 Čapek, 1940

považují tlesky, lusky prsty, či práce nohou, v podobě rozličných rytmických úderů podpatků tanečníka. Compásu se podřizuje veškerý, jak taneční, tak pěvecký a kytarový projev. Za jeden compás je zpravidla považován jeden ucelený rytmický celek, v podstatě synonymum slova takt.

Pokud je řeč o kritériu compásu, lze říci, že palos de flamenco se rozdělují do tří skupin v závislosti na compásu. Rozlišuje se compás binární, ternární a smíšený. Ternárním rytmem se zde nebudeme zabývat, jelikož pro cante jondo není důležitým, protože je typickým především pro styly folklorní a původně andaluské, jako jsou sevillanas, fandangos, apod. Pro cante jondo jsou klíčovými především dva ostatní typy compásu, binární, který využívá tiento a taranto, a smíšený /compás de amalgama/, který využívá téměř celá zbylá většina stylů cante jondo /soleá, seguiriya, martinete.../. Několik zbývajících palos cante jondo, compás zcela postrádá, či nese označení „a compás libre“ /např. v případě cantes de levante/.

Výrazové prostředky flamenca

Výrazové prostředky a estetické kódy flamencového tance a flamencové hry na kytaru, byly již okrajově zmíněny o něco výše v průběhu práce, a v rámci dodržení tématu a rozsahu, se k nim na těchto stránkách již nebudeme vracet. V této části bude pojednána především pěvecká složka flamencového projevu, jelikož je pro témata práce zřejmě faktorem nejsignifikantnějším. Na tomto místě si však opět neodpustíme krátký exkurs do první poloviny dvacátého století a Čapkova bezprostředního vnímání a popisu projevu flamencového zpěvu. Českému publiku přibližuje flamencový zpěv způsobem následujícím: „Takový lidový zpěvák se obyčejně jmenuje Pepíček z Cádizu nebo Chromec z Málagy, Piknosý z Valencie nebo Hoch z Utrery; bývá to často cikán a jeho sláva se šíří přes hranice provincií podle toho, jak dovede táhnout trylky.“⁸

Struktura a kompozice flamencového zpěvu

Hlas a způsob zpěvu

Vzhledem ke svému původu, a prostředí, kde se flamencová kultura začala formovat, tedy spíše lidové prostředí, zřejmě nepřekvapí, že hlas zpěváka či zpěvačky nemusí být nutně hlasem školeným. Spíše opak je pravdou. Flamenco preferuje hlas neškolený konzervatoří, hlas pokud

8 Čapek, 1940

možno více přirozený, až drsný. Jedním z rysů projevu flamencového zpěvu je také jakási všudypřítomná tenze, posluchač s napětím očekává, co přijde. Tento rys, onen moment překvapení, k flamencové kultuře neodmyslitelně patří, a je obsažen ve všech třech základních složkách flamencové kultury /zpěv, tanec, kytarový doprovod/. Dalším důležitým aspektem flamencového zpěvu, a který v podstatě souvisí s předchozím jmenovaným rysem, je umět hlas „natahovat“, vytvářet melismata a „ozdoby“ /adornos, floreos, arabescos/.

Co se samotných melodií týče, je pro flamenco převážně typická stupnice frygycká, jinak zvaná, pro svůj typický regionální výskyt, také *escala andaluza* či *modo flamenco*; *Escala andaluza* je typická, jak již bylo řečeno, pro andaluský folklor, typicky pro *fandangos*, *sevillanas*, ale i pro rychlé *bulerías*, *romances* a *tonás*, z dalších pak třeba *malagueñas* či *granaínas*. Méně se pak vyskytuje stupnice mollová (např. *petenera*, *farruca* či *vidalita*), a s úplně nejmenší frekvencí potom třetí obvyklý typ stupnice, stupnice durová, která se, pravda, v *cante jondo*, ve velkém zastoupení ani nevyskytuje, jelikož je velmi typická především pro veselé a uvolněné styly flamenco *chico*, jako *alegrías*, *cantiñas*, *guajiras*, ap., z *cante jondo* ji používá na příklad *cabal*.

Dalším rysem flamencového zpěvu je tzv. *quejío*. *Quejío* je velice zajímavým expresivním prostředkem flamenca, a který je jednoznačně následkem dlouhodobé akulturace, jelikož v sobě má právě onu expresivitu typickou pro Andalusii, ale jakoby v něm zaznívalo ještě něco, co je už za hranicí andaluského folkloru, něco, co bychom hledali spíše v kultuře asijské. Někomu může připomínat expresivitu nářků židovských. Ke *quejío* jako výrazovému prostředku, můžeme přidat další velice expresivní složku flamenca, kterou je tzv. *voz raja*, tedy jakýsi hlas „rozbitý“ či „poškrábaný“, který odkazuje opět na onen hlas amatérský, neškolený, ve kterém zaznívají emoce vyjadřující pohnuté osudy roztráštěné cikánské komunity. S tím souvisí i velmi častá fyzická expresivita zpěváků, což přidává projevům na váze.

Přejdeme nyní k lingvistické stránce pěveckého projevu. Jedním z typických rysů pro *cante flamenco*, je z písni téměř vždy patrný andaluský dialekt /tedy např. úplné polykání koncových souhlásek „s“, zaměňování vedlejších písmen – *madre* vs. *mare*, atp./, a o kterém bude řeč ještě později. Je-li řeč o andaluském dialektu, nutně je třeba zmínit také častou přítomnost romských výrazů v textech *cante jondo*. Iberská varianta romštiny je známá jako *caló*. Z běžně používaných výrazů, se kterými se můžeme ve flamencových textech setkat, lze uvést např. slova *camelar*, *duqueles*, *bata*, či *chorrel*⁹.

⁹ *Camelar* (syn. *querer*), mít rád, milovat; *duqueles* (syn. *preocupaciones*), strasti, starosti; *bata* (syn. *madre*), matka; *chorrel* (syn. *hijo*, *chico*), syn, chlapec

Struktura flamencového zpěvu

U flamencového zpěvu existují dvě varianty dle stylu zpěvu. Tedy zda je daná píseň zpívána s kytarovým doprovodem či tzv. *a palo seco*¹⁰ (ty nejstarší formy cante jondo). V případě že je přítomen kytarový či obecně hudební doprovod, zpravidla melodii začíná kytarista. V případě absence hudebního doprovodu bývá pěvecký projev označován jako *cante valiente*¹¹. Po kytarovém a pěveckém projevu ještě záleží na tom, zda hudba doprovází tanečníka či tanečnici, či nikoliv. V případě, že se jedná o hudební doprovod k tanci, je nezbytná přítomnost jasně daného a zřetelného compásu, zcela korespondujícího se stylem, který hodlá tanečník tančit.

Úplně první zvuky jsou tedy buď kytarové akordy (v případě již zmíněného kytarového doprovodu zpěvu), či tzv. *temple*¹². Poté následuje tzv. *salida del cante*, tedy samotný nástup zpěvu; doprovázen rytmickou hrou hudebníka. Jako *salida del cante* jsou známé především popěvky typu: „Tiriti tran tran tran“, „Ay“, „lere lere“, atp, a které nemají žádný verbální význam, nýbrž slouží pouze k uvedení sloky. Typicky např. sloky *por alegrías*, je-li v nich přítomen tento typ nástupu zpěvu, začínají „tiriti tran“, sloky *por tientos* začínají zpravidla „lere lere“, avšak typ nástupu zpěvu není fixně daný pro jaké *palo*, záleží zde pouze na vůli zpěváka. V tuto chvíli, postupně se *salida del cante*, v jeho průběhu, či po něm, se zpravidla objeví na scéně postava tanečníka (ovšem záleží vždy na choreografickém zpracování tance), zpěvák či zpěvačka má čas na krátké *respiro*, tedy nádech mezi slokami, na příslušný počet compásů. Poté přichází první *letra /sloka/*. Její délka variuje podle stylu, který zpěvák zpívá. Po sloce opět fakultativně tzv. *respiro*, tedy pauza na nádech /s ním též fakultativně rytmická taneční sekvence/. Po první sloce a nádechu logicky přichází druhá sloka, která může být zpívána tzv. jako *letra valiente* či *letra viva*, tedy intenzivněji a naléhavěji než sloka první. Po této sloce přichází opět pauza, po níž následuje závěr. Závěrem se u stylů *cante jondo* zpravidla rozumí postupné opakování refrénu, postupný přechod do veselého stylu (např. ze *soleá do bulerías*) či sloka typu *macho*, což je opět typ finální letry *valiente*, zpravidla ve formě *trística*, tedy třířádkového verše, která velmi často zakončuje zpěv *por seguiriyas*.

Historický kontext a obsah flamencových písní

Jak již bylo řečeno, flamencová kultura vznikla postupně dlouhodobým procesem akulturace několika etnik. Skládá se tedy z vlivů několika různých kultur. Katalyzátorem vzniku této kultury

10 *A palo seco*, bez hudebního (kytarového či jiného doprovodu)

11 *Cante valiente*, kytarová variace, doprovázená silným, naléhavým typem zpěvu.

12 *Temple*, prostředek pročištění hrdla zpěváka a příprava na nadcházející píseň

bylo cikánské obyvatelstvo, které se postupně vzdávalo svého nomádství a usazovalo se především v oblasti již zmíněné Dolní Andalusie (z níž nejznámějšími místy jsou Sevilla, Granada, Jaén, Almería, Cádiz, Jerez de la frontera, místa, která jsou dodnes tradičně spojovány s původem i rozšířením flamencové kultury). Právě těžký způsob enkulturace cikánské minority a sociální exkluze, vyhnaly romské etnikum, rozšířené právě v této oblasti, na okraj měst (např. Sacromonte v Granadě, Polígono sur v Seville, Santiago a San Miguel v Jerezu, apod.), kde poté cikánské obyvatelstvo vždy žilo.

Zřejmě nepřekvapí, že první flamencové texty, když pomineme tzv. *cantes festeros*, tedy veselé styly, reflektují právě onen známý romský existencialismus. Již z cikánského způsobu života vychází texty typu: „No tengo lugar, no tengo paisaje, yo me no tengo patria. Con mis dedos hago el fuego, con mi corazón te canto, las cuerdas de mi corazón lloran“¹³ Zde se, samozřejmě nabízí srovnání s textem oficiální a mezinárodní romské hymny Gelem gelem: „Gelem gelem lungone dromenca, maladilem bachtale Romenca. Aj Romale, aj čhavale. Aj, Romale, khatar tumen aven? Le čerenca, bachtale dromenca? The man esas bari familia, murdardža la e kali legia. Aven manca sa lumjake Roma, kaj phutile le Romenge drama. Ake vrjama – ušti Rom akana. Amen chut’aha the mišto keraha. Aj Romale, aj čhavale!“¹⁴ Povšimněme si zde pro srovnání i např. slova *čhavale*, ve kterém jedinec, který se setkal s jazykovou variantou andaluské španělštiny, okamžitě uslyší tak velmi užívané jihošpanělské slovo *chavales*, s významem téměř na sto procent totožným.¹⁵

Téma samoty ve tradici španělské poesie ovšem také není zcela novým fenoménem. Na tomto místě se zcela legitimně nabízí srovnání se středověkým žánrem trubadúrské, galaico-portugalské poesie, rozšířeném na území Pyrenejského poloostrova po celé patnácté století, tzv. Cantigas de amigo, kdy lyrickým já písní byly především ženy, které v podobě písní oplakávaly absenci svého milého, a kde vzor byl (dle soudobé zásady *imitatio*) vždy stejný, tedy monolog vedený směrem ke druhé osobě či předmětu (např. matka, přítelkyně, ale často i příroda, např. již zmiňované moře).

Není to však pouze existencialismus, ale i jistý fatalismus, který se ve flamencových textech objevuje. Jistá konformita, bezútěšnost, srovnání se svým osudem. Chybí zde i jakýkoliv náznak rebelie proti útlaku lokální majoritou, texty nikdy nevyzývají k boji proti bezpráví páchaném na

13 Nemám místo, nemám krajinu, nemám vlast. Svými prsty rozdělávám oheň, svým srdcem ti zpívám, struny mého srdce pláčou

14 Šel jsem dlouhými cestami, potkal jsem šťastné Romy. Ó Romové, ó děti! Ó Romové, odkud přicházíte? Se stany po šťastných cestách? I já jsem měl velkou rodinu, zabila ji černá legie. Pojďte se mnou, Romové celého světa, kde se otevřely cesty Romům. Teď je ta chvíle – povstaň, člověče! Vyskočíme a bude dobře. Ó Romové, ó děti!

15 *Chaval*, synonymum *chico*, *niño*, dítě, mladý jedinec

příslušnicích romské menšiny. Jistá vybidka k rebelii nad špatným zacházením s romským obyvatelstvem, se objevuje až koncem devatenáctého století, přesněji v roce 1898, se stává flamenco mírně agitačním nástrojem při protestech proti špatným podmínkám v dole La Unión.

Zpěv (i ostatní dvě složky flamencového projevu) měl vždy od svého počátku sociální funkci, a sloužil téměř výhradně jako zmírnění utrpení únikem do uměleckého projevu. Ve své podstatě by se první flamencové texty daly označit za jisté, umělecky ztvárněné svědectví perzekuované části obyvatelstva o životě v Jižním Španělsku. Texty prvních toná reflektují, samozřejmě, špatné zacházení s romskou minoritou a její bezpráví, její chudobu a strasti každodenního života. Častými tématy jsou tak chudoba, samota, zakázaná či nenaplněná, smutná láska, smrt, absence milované či důležité osoby (v cikánském prostředí především osoba matky, která hraje fundamentální roli v životě jedince), atp. Velká většina i dnes ještě známých textů, pochází z období první poloviny devatenáctého století, doby, kdy v novodobých dějinách cikánské etnikum perzekuce nejvíce sužovaly. Texty popěveků jsou tedy založeny na historických událostech, ústně přenášeným svědectvím o situaci romského etnika v devatenáctém století. Je však známým i fakt, že obyvatelé jižní část poloostrova, ve svém diskurzu často a důkladně zveličují a přehánějí, tedy je důležité hledět i na tento aspekt historické věrohodnosti, pokud bychom se chtěli její otázkou zabývat.

Metrika písní

Co se týče metriky, je třeba ve flamencu odlišit vlivy a rysy metriky cikánských písní, a metriku folklorních písní regionu Andalusie. Zjednodušeně se dá říci, že cikánská metrika byla rozšířena především v oblasti známé jako Baja Andalucía, tedy Dolní Andalusie (přibližné rozdělení na dvě Andalusie je známo od sedmnáctého století), kde pomyslná hranice mezi oblastmi vede na jih od měst Jaén, Córdoba a Sevilla, čítajíc tak lokálně všechna dnes známá a důležitá místa, kde se flamenco utvářelo (srov. Andalucía Alta – oblast Huelvy, která je známa především folklorní formou fandangos).

Pro flamencový projev je nejtypičtější slokou tzv. copla, která se vyskytuje obecně nejčastěji v andaluském folkloru. Jinými slovy osmislabičná kvarteta, která se, jak název říká, skládá ze čtyřech osmislabičných veršů. Coplu využívají především styly soleares. Avšak, pochopitelně, existují i výjimky, např. v podobě sloky o tří verších osmislabičných a zbývajícím posledním sedmislabičným. Ovšem, pochopitelně vždy záleží především na včlenění textu do melodie. Velmi

častým jevem flamencového projevu, či přesněji řečeno adaptace slok do hudby, je repetice, redoble („Te quiero yo, te quiero yo, más que la madre que te parió!“ např.)¹⁶

Ve flamencovém zpěvu převažují tzv. *tercios*, tedy *tercia*, třetiny, do kterých jsou obvykle uskupeny verše flamencových popěvků, a v nichž převažují osmislabičné verše, případně šesti-, sedmi- či někdy i jedenáctislabičné. Nejběžnějšími strofami jsou: el *pareado*, tedy párový verš, el *trístico*, ve kterém jsou většinou zpívány právě *soleá* a krátká *seguriya*. Dále pak je to čtyřveršová strofa, která se zdá být nejpravděpodobněji ovlivněna právě již dříve existujícími a užívanými písňovými formami (*jarchas*, *seguidillas castellanás*), a kterých se nejčastěji užívá ze stylů *cante jondo* při zpěvu *por soleá*, dále pak cikánské *seguriyi* či *toná*. Dále pak flamenco počítá s *quintillas*, tedy pětiveršími, v jejichž formě jsou zpívány např. *taranty*. Z těch nejběžnějších zakončíme tento krátký výťah romancí, což je v kastilském prostředí forma velmi stará, používaná již od středověku. Dále pak už to mohou být v podstatě jakákoliv arbitrární seskupení veršů, záležejíc na osobní verzi zpěváka.

Výrazovým prostředkem flamencu velmi vlastní, a s metrikou související, je andaluský dialekt, odlišný od standardní kastilštiny, tedy všeobecné, standardisované španělštiny. Hlavní rysy andaluzského dialektu jsou např. aspirace konsonantu „s“, aspirace konsonantu „d“ (srov. *madre – mare*), a vůbec velmi povolená výslovnost. Právě ta v některých případech umožňuje slova modifikovat tak, aby lépe zapadala do metriky slok.

Dalším výrazovým prostředkem flamencové poesie jako takové, a tentokrát bude řeč o prostředku jazykovém, je časté užívání zdobnělin (*primita mía*, *minerico bueno...*), což je opět úzce spjato s andaluským dialektem, za jehož rys by se dalo označit i nadužívání zdobnělin. Okrajově s dialektem souvisí i specifické pojmenování flamencových tanečníků a zpěváků: Pro označení tanečníka či tanečnice se zpravidla používá výraz *bailaor/a* (srov. kastilské *bailarín/bailarina*); pro označení zpěváka či zpěvačky flamenca je to pak označení *cantaor/a*, odlišné od klasického kastilského označení *cantante*.

Cante jondo

Čas od času se také můžeme setkat se slovním spojením *cante grande*. Jak již bylo výše uvedeno, je tzv. *cante jondo*, kostrou flamencové kultury, a pro jeho kulturu je zásadní. Je zřejmě nejvladnějším vokálním projevem regionální kultury Andalusie. Jeho význam pro tuto kulturu je

¹⁶ Mám tě tolik rád/a, víc než matka, co ti dala život!

fundamentální. Význam slova jondo či hondo, tedy původně, je hluboký. Jak z významu, tak i z projevu samotného, je zjevně patrné, že svému lingvistickému významu dostává, jelikož expresivita cante jondo je z projevu velmi patrná a pro samotný zpěv velmi příznačná. Jsou však i teoretici (Máximo José Kahn), jenž se domnívají, že přívlastek *jondo*, může mít nepřímou souvislost s tzv. *yom-tob*, se zpěvy synagogálními.¹⁷ Jsou i byli však i teoretici (Manuel de Falla), kteří dokonce dělí a rozlišují mezi pojmy cante jondo a flamenco, tedy dokonce nepočítají tento styl projevu do flamencové kultury, jsou názoru toho, že *cante jondo* jako projev je dokonce formou starobylejší, než samotné flamenco.

Jako kritérium pro zařazení mezi styly cante jondo, by se dala označit závažnost textu, rychlost skladby (pro cante jondo je velmi typická pomalá rychlost), vysoká expresivita projevu, větší hloubka a tíže zpěvu, atp. Palos cante jondo se též odlišují svým historickým stářím, jelikož jsou většinou starší než mnoho stylů flamenco chico. Další parametr či kritérium zařazení mezi cante jondo, by se dala označit přítomnost tzv. duende. Duende by se dalo označit za umělecký prožitek.

Texty

Snad všechny flamencové texty v sobě zahrnují, alespoň náznakem, nějaký pocit. Když pomíneme texty folklorní, často se vztahující k určité oblasti (rondeñas, sevillanas...), a texty souboru palos, které v některých pramenech bývají označovány jako „flamenco chico“ (doslova lehké flamenco) či palos festeros (alegrías, bulerías, caracoles...), kterými se pro jejich texty ve studii nebudeme dále zabývat, zbyde nám již tolikrát zmíněná kostra flamencové kultury, tedy cante jondo. Texty toho, co by se dalo přeložit jako hluboký, niterný pěvecký projev, jak už bylo asi již dříve řečeno, popisuje především každodenní těžký život ať už jednotlivce, či romské minority ve Španělsku jako celku.

Cante jondo ve své podstatě začalo jako jakási intimní manifestace minoritního romského etnika utlačovaného majoritním, neromským obyvatelstvem. Již první známé texty tonás, tedy jednoho z prvních stylů cante jondo, označovaných jako pramáti mnoha stylů, se zaměřují na těžkou situaci romské minority, na těžké sociální podmínky a exkluzi. V textech seguiriyas lze nalézt i jakýsi tragický fatalismus. Snad až překvapivě se do cante jondo někdy mohou řadit i tzv.

17 Více k tomuto tématu viz článek Medina Azara, Máximo José Kahn: Cante jondo y cantares sinagogales, in Revista de occidente, č. 30, říjen 1930, s. 53-84

nanas, tedy ukolébavky, které byly nejdříve zpívány též tzv. *a palo seco*, tedy bez kytarového doprovodu, a jejich původní texty měly též drsnou tematiku (např. nezajištěnost matky a neschopnost se tak o dítě postarat).

Flamencovou kulturu lze tak chápat i jako jakousi, alespoň symbolickou, cestu úniku od každodenní kruté reality. Zde lze spatřovat paralelu situace černých obyvatel USA, či např. na situaci černošského obyvatelstva Brazílie. Stejně tak jako na kulturu flamencovou, lze pohlížet i na kulturu především jazzu a blues¹⁸, potažmo též brazilské capoeiry. Proto projevy cante jondo jsou ve své podstatě plné existenciální poetiky. Avšak, jak již bylo zmíněno, téměř absentuje jakákoliv snaha poetického „já“ flamencových písní, svoji situaci /či potažmo situaci sociální skupiny, do níž se řadí/ změnit, snaha je pouze informovat publikum o situaci, bez jakékoliv revolty či protestu.

Palos cante jondo, jejich texty, deskripce a komparace

Cabal

Cabal je jedním ze zástupců skupiny zpěvů, vycházejících z *la toná*, tedy stylu označovaném často za „pramáti“ flamencových písní. Ve své podstatě je verzí *seguiriyi*, o které bude na tomto místě ještě podrobněji řeč později. Proto se také někdy může objevit jeho název jako *seguriya cambiá*, tedy pozměněná *seguriya*, či *cante seguiriyero por cabales*, pravděpodobně pro svou, od *seguriyi* pozměněnou stupnici, která rozlišuje cabal od ostatních stylů ze skupiny *cantes por seguiriya*. Se *siguriyou* má společný rytmický a formální základ. Od *siguriyi* se rozlišuje zpravidla tím, že je zpíván s nuancí větší tíhy a jakousi větší vážností. Také je zpíván v durové stupnici, na rozdíl od *siguriyi*, která používá stupnici andaluskou (frygický modus, *escala andaluza*), respektive v průběhu realizace cabalu zpěvák přechází ze zpěvu ve frygickém modu do zpěvu v durové stupnici, předěl mezi oběma styly je patrný právě v přechodu z jednoho modu do druhého. Struktura cabalu je zpravidla zazpívat nejdříve *seguriyu*, a poté přejít do durového cabalu, který je složen z dlouhé a krátké části, kdy je patrná změna mezi oběma. Tento způsob zpěvu cabalu, tedy když je předcházen *siguriyou*, je spíše starším, dnes už se cabal zpívá i pouze jako samostatný styl. Sloka má zpravidla čtyři sedmi-, pěti-, devíti- a opět pětislabičné verše, občas obohacena ještě o tříveršový refrén o pěti, sedmi a pěti slabikách.

Vznik cabalu je připisován cádizskému zpěváku El Fillovi, který zpíval *seguriyu* způsobem,

18 Viz Germán Herrero: *Análisis comparativo del flamenco y del jazz (Los libros del caballero andante)*. Editorial Don Quijote; 1a edición. 1991

který pak přešel v povědomí jako cabal, tedy jednu krátkou, a druhou tvořící kontrast k první, dlouhou. Jiné zdroje však připisují autorství cabalu (opět cádizské) zpěvačce Maríe Borríco, které se připisuje autorství *palo de transición*, tedy přechodného stylu mezi *seguiriyas* a dnešní podobou cabalu. Jedním z interpretů, kteří se proslavili zpěvem těchto, dříve označovaných jako *seguiriyas cambiás*, byl velice známý sevillský zpěvák Silverio Franconetti, který po svém návratu z Nového světa, v roce 1864, rozšířil a dal téměř konečnou formu tomuto způsobu zpěvu *por seguiriyas*, a o kterém se začalo tvrdit, že v ní zaznívá kreolský podtón, a tedy se spekulovalo o americkém vlivu ve formování cabalu.

Jak již bylo řečeno výše, sloky cabalu nesou jisté zatížení, objevují se, tak jako u všech stylů *cante jondo*, v různém zastoupení, témata samoty, smrti, neopětované lásky či dokonce porážky, jak ukazuje jedna z nejznámějších cabalových slok: „Ay que los moritos iban a caballos y los cristianos a pie, como ganaron la casita santa, ay de Jerusalén.“¹⁹ Téma samoty a opuštění můžeme pak vidět např. ve sloce: „Desde la polverita hasta Santiago, las fatiguitas, mare, de la muerte, de las duquelas, mare, de la muerte, ay, se me arrodaron“, ve které je patrná kumulace témat *cante grande*, tedy téma velké důležitosti matky v životě jedince, téma *duquelas*, tedy životní strasti cikánského jedince, a v neposlední řadě také přirozený strach ze smrti. Objevují se, samozřejmě, i typické existenciální obavy: „Señor cirujanito desengañeme usted: si estos chorreles se quedan sin bata, lo quiero saber“²⁰ Reflektuje se zde jak obava ze smrti vlastní, tak i potenciální smrti dětí (jako následek absence osoby matky), matky, která své obavy pěvecky vyjadřuje. Na tuto sloku je ještě možno poukázat pro její pozoruhodnost lingvistickou, a to použití původně cikánského výrazu *bata*, matka, který ovšem s kastilským výrazem *bata*, s významem plášť, nemá nic společného. Také slovo *chorrel* nemá svůj původ v běžné kastilštině, nýbrž v, již výše pojednaném, *caló*.

Absenci osoby matky lze vyčíst např. z textu „Yo me asomé a la puerta por ver si venía la marecita de las mías entrañas de buscar la vía“²¹, či ze sloky: „Redoblen las campanas, redoblen con dolor, que se ha muerto la madre de mi alma y de mi corazón“²² Osamocení zapříčiněné absencí otce, je traktováno např. ve sloce následující: „Se han llevado a mi pare, mare que dolor, cuando he sentío el andar de la tropa, el pito, el vapor. A la luna le pido, la del alto cielo, de que me ponga, a mí me ponga mi padre en la calle, que yo lo camelo“²³, která posluchače zavádí do situace, kdy byl

19 Aj, Maurové se vezli na koních, zatímco křesťané museli jít pěšky

20 Nelžete mne, pane chirurgu, chci vědět, zda tato dívka zůstanou bez matky

21 Vyklonil jsem se ze dveří, abych viděl, zda přichází má maminka, hledat si zaměstnání

22 Zvoňte zvony bolestné, jelikož zemřela má milovaná drahá matka

23 Odvedli mi otce, matko, jaká bolest, když jsem cítil dusot pluku a těžký vzduch. Prosím Měsíc na vysokém

otec zpěváka násilně rekrutován do armády. Dalším příkladem sloky, kde se vyskytuje téma osamocení, ať již jakéhokoliv typu, může být např. sloka následující: „Dicen que no se siente un apartamento. Apartaítas se te vean tus carnes dentro de tu cuerpo“²⁴; či poetický text: „Una queja muy grande yo tengo con el alto cielo, porque me hace la vía imposible con quien yo camelo“²⁵, který poukazuje obecně na absenci blízkého jedince. Na obecné strasti každodenního života, zase poukazuje sloka: „Abrase la tierra, que me quiero morir, que pa vivir como yo estoy viviendo, prefiero morir“²⁶, a kde je pak jasně vidět velká, často bychom mohli říci až přehnaná, expresivita flamencového projevu. Dále pak, jak již bylo uvedeno, jsou sloky cabalu známé svými texty o neopětované lásce: „Dame esa limosna, dámelá por Dios, con la limosna de tu miraita me alimento yo“²⁷, která ovšem nemusí být vyložena apriori jako smutná. Dalším tématem cabalu je strastný život, což reflektuje např. sloka: „A mis enemigos no les mande Dios estas duquelas tan grandes que yo tengo que a mí me mandó“²⁸, či sloka: „No creo en nadie, ya no creo en na, y en este mundo yo no creo, que na ha de variar“.²⁹

Caña

Caña je typická svou slokou o čtyřech osmislabičných verších, ze kterých se druhý a čtvrtý rýmuje. Etymologicky vychází z latinského *canna*, tedy stéblo, stvol, její původ je však nejistý. Téměř s jistotou lze však říci, že vychází z původního andaluského folkloru a popěvek k oslavě vína (od *canna*, pravděpodobně podobností, pochází také výraz pro sklenici, dnes nejčastěji alkoholu). Zajímavou je také etymologie názvu *cañi*, vycházející z arabského *gaunnia* /píseň/. Nejčastěji je melancholický a střídavý zpěv *cañi*, který ovšem vyžaduje výrazné kvality zpěváka, zakončen tzv. *machem*, tedy výrazným zrychlením tempa poslední sloky, což je rys společný *cañe* a z dalších např. *seguiyiye*. Právě pro fakt, že *caña* klade velké nároky na kvality zpěváka, nebyl původní zpěv určen k tanci, ale spíše pro vyzdvižení oněch kvalit interpreta. První doložené zmínky taneční interpretace *cañi* pak jsou známé ze třicátých let minulého století, kdy ji začala tančit podle pěvecké verše jerezského zpěváka Antonia Chacóna, za pěveckého doprovodu Monreala, a kytaristy

nebi, aby mi propustili tátu, kterého mám tak rád

24 Říká se, že odloučení se nepocítuje, necht' vypadá odděleně maso tvého těla

25 Mám velkou stížnost na nebe, jelikož mi neumožňuje žít s tím, koho mám rád/a

26 Otevři se Zemi, protože chci zemřít, jelikož před žitím tak jak žiji, preferuji zemřít

27 Dej mi tuhle almužnu, proboha dej mi ji, almužnou tvého pohledu jsem živ

28 Mým nepřátelům Bůh neseslal taková trápení jako mám já, které seslal mne

29 Nevěřím nikomu, už nevěřím ničemu, a v tomto světě, myslím, se už nic nezmění

Perica El del Lunar.

Zpěv cañi byl velmi populárním v devatenáctém století, a tedy není divu, že se začal považovat za jeden z prototypů místního andaluského folkloru vůbec. Pravděpodobně nejznámější slokou je následující: „A mí me pueden mandar a servir a Dios y al rey, pero dejar a tu persona, eso no lo manda la ley“³⁰, kterou může posluchač chápat spíše preventivní snaha pocitu osamocení od drahé osoby a snahu mu předejít. Další zajímavou slokou, kterou zde můžeme nahlédnout z hlediska samoty, je následující: „Los lamentos de un cautivo no pueden llegar a España porque está la mar por medio, y se convierten en agua“³¹, kde se dá nahlédnout moře jako oceán osamělosti, a tedy v případě např. španělského zajatce v Americe, jeho stesk nikdy nedosáhne rodné země, jeho nářek a stesk po rodné zemi bude vyslyšen pouze oceánem, který jej dělí od rodného Španělska. Další slokou cañi, která by se dala nahlédnout prismatem samoty, může být: „En el querer no hay venganza, tu te has vengaito de mí, castigo tarde o temprano del cielo te ha de venir“³², kde se opět objevuje téměř výhrůžka osobě, která poetické já opustila. Opuštění lze též hledat v, spíše krátkém veršiku: „El pensamiento me mata por culpita de esta serrana“³³. Ke strachu z opuštění vede i neopětovaná láska, která je tématem cante jondo tak velmi častým, např.: „Entré en la sala del crimen y le pregunté al presidente si el querer es un delito, que me sentencien a muerte“³⁴ Též se objevuje již zmiňované téma pocitu osamocení uprostřed společnosti, respektive, v následujícím případě, nepochopení majoritou, které může k pocitům osamocení vést: „Yo soy como un libro abierto tó el mundo puede leerme. Tu siempre me estás leyendo, pero no has llegado a comprenderme“³⁵

Carcelera

Carcelera se řadí do skupiny cantes kolem stylu toná, o které bude řeč na konci této části práce. Stejně tak jako i toná, a (také z ní vycházející) martinete, se zpívá bez kytarového doprovodu, tedy tzv. a palo seco. Co se týče její historie, rovněž (jako již zmiňované martinete) vychází ze staršího (a jednoho z vůbec nejstarších vůbec) folklorního stylu, toná. Původně byla carcelera chápána pouze jako jedna z modifikací toná. V některých pramenech se může vyskytnout také

30 Mne mohou poslat sloužit Bohu i králi, avšak opustit tvou osobu, to zákon nekáže

31 Nářky zajatce nemohou dojít do Španělska, jelikož je od něj dělí moře, kde se promění ve vodu

32 V lásce není pomsty, ty ses mi pomstil/a, dřív nebo později ti za to musí přijít trest z nebe

33 Vinou téhle horalky mě zabíjejí myšlenky

34 Vstoupil jsem do místa zločinu a ptal se presidenta, že jestli milovat je zločin, nechť mě odsoudí k smrti

35 Jsem jako otevřená kniha, každý ve mně může číst. Ty ve mně vždy čteš, ale nikdy jsi mě nepochopil/a

označení *carcelery* za pouhou modalitu *martinete*, od *martinete* se de facto liší pouze námětem textů, ale i jistou, právě pro *carceleru* nezaměnitelnou kadencí zpěvu, je zpívána v durové stupnici, *modo mayor*. Dalším aspektem, který *carceleru* odlišuje od *martinete*, je její bezcompasová metrika, označovaná flamencovou nomenklaturou jako *cante libre*. Stejně jako *martinete* je pak většinou složena ze čtyř osmislabičných veršů. Svě jméno, jak je zcela patrné, získala *carcelera* z latinského *carcer*; *-eris/carcerarius*, z toho španělské *cárcel/carcelario*³⁶. Název se vyvinul postupně, podle námětů písní, které, jak je z názvu zcela jasné, jsou o pobytu ve vězení, věznicích či odsouzených, především pak k nuceným pracem (např. v prostředí stavby galér). Typickým příkladem *carcelerové* letry může být např. následující text: „Al subir por la escalera en el primer calabozo oí una voz que decía: „lástima de tan buen mozo con la libertad perdía!“³⁷, a kde se jasně promítá samota vězně, který je odsouzen k dlouhému pobytu v žaláři. Dalším příkladem třeba píseň *Preso entre rejas*: „No hay pena más grande, mare, que verse preso entre rejas, esperando a que el verdugo venga a dar fin con su presa!“³⁸, kde se objevuje patrná snaha ulehčení pocitu viny a strach ze smrti odsouzeného. V jiné sloce *carcelery* se zpívá: „Estaba yo en el calabozo y me metieron en otro más malo que apenas podía yo ni verme que ni los deitos de las manos“³⁹, kde se k pocitu samoty ještě přidává strach. Samota mezi čtyřmi stěnami vězení, je z písní patrná: „Veinticinco calabozos tiene la cárcel de Utrera. Veinticuatro tengo andaos y el más oscuro me quea“⁴⁰, kde se navíc objevuje strach z blížícího se trestu smrti. Ve slokách *carcelery* se však občas může objevit i samota ve smyslu fyzické absence někoho, kdo např. by mluvčího zachránil, jako v případě textu připisovanému Curro Lópezovi: „Ya se murió mi madrina, la duquesita de Alba.. Si ella no se me muriera a mí no me ajusticiarán“⁴¹, kde je to, pravděpodobně výše postavená příbuzná či známá osoba odsouzeného, ke které by se odvolal kdyby nezemřela.

Cartagenera

Cartagenera je jedním ze stylů tzv. *cante de Levante* či *de la mina*, o kterém ještě bude řeč. Jeho sloka je složena ze čtyř či pěti osmislabičných veršů. Jedná se o folklorní a místní *fandango*, které se postupem času, a pravděpodobně také vlivem význačných interpretů tohoto stylu, v

36 Cárcel, carcelario – vězení, vězeň

37 Když jsem vstoupil/a do první cely, uslyšel jsem hlas, který říkal „Škoda tak mladého chlapce, co ztratil svobodu!

38 Není většího smutku, matko, než být vězněm mezi mřížemi, čekajíc na kata, který ukončí utrpení své kořisti!

39 Byl jsem v cele, ze které mě odvedli ještě do horší, kde jsem neviděl ani vlastní prsty

40

41 Už zemřela má kmotra, vévodkyně z Alby. Kdyby ona nezemřela, neodsoudili by mě

poslední třetině devatenáctého století transformovalo do flamencového stylu. První zmínky o cartageneře jako stylu postupně „flamencovaném“ (*aflamencado*) jsou z konce devatenáctého století, konkrétně z let 1884 a 1886, kde jsou o ní zmínky z El Burrero, jednoho ze sevillských *cafés cantantes*. Období její rostoucí popularity (mezi lety 1890-1920) je shodné se vzestupem malagueňi. To je pravděpodobně zapříčiněno vlivem jerezského zpěváka Chacóna⁴², který tento styl na přelomu uplynulých dvou staletí velmi zpopularizoval. Cartagenera jako taková vychází ze skupiny cantes de Levante, či *cantes de la mina*, avšak především pro fakt, že sama má více modalit a více různých poloh, které se pod název cartagenera skryjí, není překvapivým fakt, že ne všechny cartagenery lze bezpodmínečně zařadit mezi *cante jondo*. Texty cartagener se spíše okrajově dotýkají hornického tématu (na rozdíl např. od taranty či taranta). V současné době už je cartagenera dnešnímu publiku známá spíše ze starších hudebních diskografií, než z festivalů, tablaí či divadel. Co se týče textů, převládá v cartageneře emotivní náboj levantských zpěvů a cantes de la mina, jako taranta či minera, ačkoliv letras cartagener mají běžně více regionální, a dalo by se i říci městský charakter a náboj („Si vas a San Antolín, a la derecha te inclinas, verás en el primer camarín a la Pastora Divina, que es vivo retrato a tí“)⁴³ Téma samoty se však také, čas od času, objevuje. Dalo by se vycítit např. z letry následující: „Pajaricos que cruzais la huerta siempre cantando, decidle a aquel, que me olvide, y al otro que estoy penando. Mire usté, mare si es grande, el cariño que la tengo, que la encuentro y no la miro, y voy a hablarla y no puedo.“⁴⁴, kde se opět objevuje přirovnání objemu lásky k moři, které je rozlehlé, a je osamoceno. Pocit samoty je také, samozřejmě, cítit jako osamocení v dole, pocit malosti člověka a velikosti dolů a nekonečné, unavující práci v nich.

Díky hornickému prostředí, lze v textech cartagener, vzhledem k povaze samotného *cante jondo* poněkud překvapivě, i náznak sociálního protestu. Tak flamenkolog a sám nadšený flamencový zpěvák uplynulého století, původem z extremadurského Badajozu, Felipe Lara⁴⁵, zpívá cartageneru o problematice nezaměstnanosti, s následujícím textem: „Lo he dicho en otros escritos, yo vine al mundo en desgracia, de padres que desterraron por querer la democracia: No esta de los patricios. La del pueblo soberano, que no se muere en las urnas y protege al ciudadano.“⁴⁶

42 Antonio Chacón (1869-1921)

43 Když jdeš do San Antolínu, všimni si po pravé straně v první kapliče Boží Pastýřku, která je tvou přesnou podobiznou

44 Ptáčkové, co denně se zpěvem, létáte do sadu, řekněte onomu, aby mě zapomněl, a jinému, že smutním. Podívejte, moře je veliké

45 Felipe Lara (*1945)

46 Řekl/a jsem to v jiných spisech, přišel/a jsem na svět v neštěstí, potomek těch, kteří byli vyhnáni za lásku k demokracii. Není patriciů. Ta svrchovaného lidu, která neumře v urnách, a bude chránit občany

Debla

Debla, stejně tak jako předchozí popisovaná *carcelera* (a pro úplnost mimo jiné též, také zmiňované *martinete*, *nana* a *saeta*), se řadí do skupiny stylů kolem *la toná*, má mnoho společných rysů s *carcelera* a s *martinete*. Stejně tak jako ostatní z této flamencové větve, se zpívá bez kytarového doprovodu. Z tohoto okruhu stylů však obsahuje nejvíce melismat, z čehož jednoznačně vyplývá, že je ze všech předchozích zmiňovaných stylů její realizace nejobtížnější. Její realizace tedy předpokládá jisté předchozí zkušenosti a znalosti techniky flamencového zpěvu. Již v době svého vzniku byla *debla* považována za jeden z nejobtížnější interpretovatelných stylů. Stejně tak jako *carcelera* a ostatní zástupci této 'větve' (*carcelera*, *martinete*, *nana*, *saeta*), se sloka *debla* skládá ze čtyř osmislabičných veršů.

Historicky její název pochází ze slova *debla*, tedy bůh/bohyně či dobro v *caló*). Lze se tak domnívat (a tento názor vychází z klasiků flamencové teorie, Antonia Maireny a Ricarda Moliny a jejich „bible“ flamencového zpěvu a jeho textů, *Mundo y formas del cante flamenco*, Světa a textů flamencového zpěvu, o které bude ještě na tomto místě několikrát zmínka), že původní charakter a rozměr *debla*, byl duchovní a náboženský, vycházející svou strukturou z původní *toná*. Také se však může jednat o verzi *toná*, personalisovanou interpretem, z nichž nejznámějším byl sevillský zpěvák Tomás Pavón⁴⁷, který *debla* zpopularizoval kolem roku 1949. Avšak není jisté, zda verze, kterou zpíval on, byla tou původní, či již jeho vlastní, přepracovaná verze, a není ani jisté, kde a zda se inspiroval od jiných zdrojů. To nám, alespoň prozatím, zůstává záhadou, jelikož nemáme zmínky o významnějších interpretech tohoto složitěho stylu. To, co také můžeme, téměř s jistotou tvrdit, je, že všichni novodobí zpěváci, kteří dnes interpretují *debla* (a není jich opravdu mnoho), interpretují právě tu, která se přenesla a zachovala dodnes díky Tomáši Pavónovi.

Někteří vědci se také domnívají, že její název mohl vzniknout etymologickými procesy, které se odvíjely od jména jednoho z jejích nejznámějších interpretů, který se jmenoval Blas Barea. Původní styl, který interpretoval, mohla být snad již zmiňovaná *pramati* mnoha flamencových *palos*, *toná*, a tedy bylo časté slyšet spojení „*toná de Blas*“, tedy *toná* interpretovaná Blasem Barea, z čehož pravděpodobně mohla vzniknout nejdříve forma *de-blas*, a postupně, především relaxovanou výslovností, tak velice typickou pro andaluský dialekt, *debla*, jak je její název znám dodnes. Demófilo se také domnívá, že „*debla*“ mohlo být i příjmení zpěváka, který měl tento flamencový styl ve svém repertoiru, což usuzuje respektive alespoň podle rozhovorů, které

47 Tomás Pavón (1853-1952)

uskutečnil s flamencovými zpěváky.

Obecně dnes debla není příliš často interpretovaný styl, možná i pro obtížnost své interpretace a závažnost svých textů. Ve své monografii *Colección de cantes flamencos* z roku 1881 sesbíral devět textů debly. Jako jeden z nejlepších interpretů debly je znám zpěvák Barca El Viejo, později se také svými deblami (a ostatně i zpěvem ostatních stylů *cante jondo*) proslavil don Antonio Chacón. Dalším interpretem, který deblu vyzdvihl svými uměleckými schopnostmi byl Tomás Pavón kolem roku 1940, a který se považuje za zakladatele dnešní podoby debly. Avšak s jistotou nelze říci, zda zmíněný zpěvák interpretoval deblu tak jak ji znal, či zda známe pouze verze debly jím personalizované. Co se týče tance, pravděpodobně první zmínka o její taneční verzi pochází z konce let šedesátých (1969), kdy ji ve scénickém provedení Matilde Coral⁴⁸ zatančila poprvé sevillská tanečnice Merché Esmeralda⁴⁹.

Malagueña

Již ze vžitého názvu je jasné, kde je třeba hledat její původ. Je ve své podstatě regionální versí *fandanga*, avšak v této verzi je původní *fandango* zdatelně pomalejší. Malagueña je jedním ze stylů patřících do skupiny *cantes libres*, tedy nemá přesně stanovený rytmický *compás*. Její interpretace je tedy poměrně dosti závislá na osobní interpretaci umělce. Jedná se o tzv. *coplu* (jiné označení pro sloku) o čtyřech či pěti osmislabičných verších s asonantním rýmem. Textově jsou malagueňi poměrně dost smutné: „Yo creí que adelantaría, haciendo por olvidarte; Cuando pasaron tres días, como loco a la calle salí a buscarte, porque pensaba que me moría, porque ni el sueño cogía, porque sin tí no vivía.“⁵⁰, další říká: „Siquiera por compasión escribeme alguna vez, porque yo tengo el corazón marchito de padecer, que no siente ni el dolor.“⁵¹ nebo: „La tierra que a mi me cubra, ni la mires ni la pises. No te acuerdes más de mí, que mi lengua te maldice, muerta reniego de tí.“⁵², která dokonce vyznívá jako výhrůžka osobě, která poetické já písni, údajně zradila. Objevuje se též opět i téma absence osoby matky: „Toítas las noches le rezo a mi mare por su alma, cojo el retrato y lo beso y entra en mi pecho una calma que solo en su muerte pienso.“⁵³ nebo: „Es lo que yo bien quisiera, soñar con mi mare al no tenerla a mi vera, se aliviaran mis pesares, soñando

48 Matilde Coral (*1935)

49 Merché Esmeralda (*1947)

50 Myslel jsem, že se posunu, když se na tě budu snažit zapomenout, když uplynuly tři dny, jako blázen jsem vyběhl do ulic hledat tě, myslela jsem že umírám, ani zasnít jsem nemohl, protože bez tebe nemohu žít

51 Napiš mi alespoň ze soucitu někdy, jelikož mé srdce strastí uvadlo, že už ani necítí bolest

52 Na zemi, která mě bude jednou krýt, ani nehleď, ani nešlapej. Už si na mě nikdy nevzpomeň, můj jazyk tě proklíná, mrtvá se tě zříkám

53 Každíčkou noc se modlím za duši své matky, vezmu její obrázek a políbím ho, do duše mi vstoupí takový klid, že myslím pouze na její smrt.

la noche entera.⁵⁴ nebo: „Cuando se muere una mare, no la debían de enterrar, debían de embalsarla y meterla en una urna de cristal, pa que sus hijos puedan verla.“⁵⁵ U některých však lze spatřovat i jistou naději, nebo řekněme lepší či alespoň ne tolik tragický konec: „La vida se le acababa a la mujer que yo quería, y en su ultima agonía me dijo que no llorara, que hasta muerta me quería.“⁵⁶, kde sice samota ve smyslu odloučení od milované osoby a smutek z jejího úmrtí, způsobí jedinci strasti, ale nechybí zde ujištění, že ho nepřestane milovat.

Martinete

Martinete je dodnes jedním z nejfrekventovanější zpívaných stylů flamencové kultury vůbec. Martinete patří do skupiny zpěvů kolem toná, tedy seguiriya, debly a cabalu. Jeho compás je dvanáctidobý, avšak stejně jako již zmíněná seguiriya, se reálně počítá na pět dob. Jeho původ, podobně jako původ většiny flamencových stylů, je nejistý. Jeho název pravděpodobně vychází ze slova „martinetes“, stejného jako samotný název stylu, který označoval dříve kovářské měchy, či buchar, tedy jeden z kovářských tvářecích strojů, který v dílně silnými ranami zpracovává ingot, polotovar některých druhů kovu (např. aluminium), a dává mu tak konečný tvar. Za téměř jistý tedy můžeme označit fakt, že martinete jako flamencový styl pochází z pracovního prostředí kovářské dílny (podobně jako např. tzv. cantes de Levante, tedy minera, carcelera či taranta a taranto, které vycházejí pravděpodobně také z pracovního prostředí, a o kterých bude ještě později na tomto místě řeč).

Fakt, že má martinete svůj původ v pracovním prostředí, především s těžkými pracovními podmínkami, samosebou, reflektují i náměty a texty jeho písní, a dal by se tak označit za společný rys stylů flamencového cante jondo. Zpátky však k samotnému martinete. Jedna z teorií může být ta, že monotónní zvuk ran do zpracovávaného kovu, mohl začít udávat rytmus, díky kterému si lidé v kovářských dílnách mohli zkracovat dlouhou chvíli připojením zpěvu, jehož projev, jak ještě bude řečeno, v případě martinete (a ve většině případů cante jondo), je velmi hluboký, trýznivý a drásavý, a který, jak již bylo řečeno, reflektuje nepříznivé pracovní prostředí a podmínky těžké práce. Syrovému dojmu přispívá i fakt, že projev není (na rozdíl např. od seguiriya, o které bude řeč v následujících odstavcích) doprovázen kytarovou melodií, a je tak zcela závislý na daném interpretovi. Do zpěvu (především ke konci písně), se zapojuje i tzv. quejío, což by se dalo přeložit jako určitý, pro flamenco velmi typický hlasový projev nářku. Různé teorie jsou např. že martinetes

54 Moc bych chtěl/a snít celou noc o své matce, když ji nemám poblíž, zhorší se moje strasti

55 Když umře máma, neměla by se pohřbít, nýbrž balzamovat, aby ji její děti viděly

56 Končil život ženě, kterou jsem miloval, a v poslední agonii mi řekla ať nepláču, že mě bude milovat i mrtvá

byly zpívány právě při kování do železa, nicméně pravděpodobně si kováři zpívali o přestávce mezi chladnutím a rozechříváním železa, a později pochopitelně, po práci v hospodách či tavernách.

Stejně tak jako i mnoho ostatních flamencových stylů, je jeho sloka složena ze čtyř osmislabičných veršů. Melodicky je hodně podobná již zde výše zmíněné *carceleře*, je totiž prakticky stejná, oba styly se tak rozlišují pouze pro ten který styl typickými texty. U obou stylů jsou to texty převážně smutné, ačkoliv je možné nalézt i *martinete* s textem komickým, avšak není to zcela obvyklé, spíše ve vyjímečných případech. Opět je to jedna z verzí staré toná, která se postupně vyvíjela, až přešla v samostatný styl. Co se týče tance, pro upřesnění, jeho tradice není příliš dlouhá. Některé prameny mluví o Antoniovi ze známé dvojice Antonio a Rosario⁵⁷, jako o jeho stvořiteli, jiné zase upřednostňují Vicente Escudera jako jeho průkopníka. *Baile por martinete*, tanec *por martinete*, je velmi střízlivý, neobsahuje většinou mnoho tzv. *adornos* 'ozdoby', reflektující samotnou sloku a text písně.

Jak již dříve bylo poznamenáno, patří *martinete* do skupiny stylů kolem *la toná*. Na rozdíl od *toná* se realizuje v durové stupnici /i když je zde patrný vliv stupnice frygické/. Forma sloky *martinete* vychází z metrické formy tzv. *romance*, tedy osmislabičného čtyřverší. Samotný styl se dle formy zpěvu rozděluje na dva typy: *martinete natural* a *martinete redoblaio* (příp. *redoblado*). Jeden typ od druhého se liší tím, že ve formě zdvojené /*martinete redoblaio*/, jak už název napovídá, se opakují některá *tercia* písní, což naopak není typické pro *martinete natural*. Rozdíl je ovšem pouze ve formě sloky, tedy jde pouze o to, že některé části mohou být opakovány, sloka však může zůstat u obou forem stejná. *Martinete*, jak už bylo dříve řečeno, je styl zcela závislý na zkušenosti a znalostech zpěváka. Děje se tak z důvodu, že *martinete* nikdy nedoprovází hudebník, a zpěvák je tak zcela závislý jak na vlastním *compásu* (v případě samotné pěvecké interpretace je *compás* tzv. *volný*, v případě *martinete* jako tanečního doprovodu pak *compás seguriyi*), tak i na schopnostech svého projevu. Od toho se, samozřejmě odvíjí umělecké kvality projevu. Dalo by se říci, že někdy není příliš důležitý ani hlas zpěváka jako takový, nýbrž schopnost přenést na diváka či posluchače pocit velmi silné emoční sklíčenosti, který je, jak již bylo dříve řečeno, pro *martinete* klíčovým. Jeho texty reflektují především každodenní těžkou práci a utrpení jeho interpretů v kovářské dílně.

Co se týče samotného zpěvu a letry, *martinetes* začínají zpravidla oním již zmíněným onomatopoickým *tran tran*, které může připomínat zvuk kovářského kladiva narážející o kovadlinu. Ne zřídka končí sloky afirmacemi o Bohu či křesťanství, či přímo vyznáním víry. Tuto afirmaci víry v křesťanského Boha, zřejmě zavedli do flamencového projevu cikáni z důvodu přesvědčení

57 Antonio Ruiz Soler (1926-1996), Florence Pérez Padilla; Taneční partnerství mezi lety 1928-1953

majoritního obyvatelstva o své křesťanské konfesi, a aby se tím vyhnuli perzekuci z náboženských důvodů. Tak se děje v již zmiňované části s názvem *macho*, která je odchodovou a závěrečnou slokou, a tedy zpívána zřetelně živěji než často ponuré první sloky. Dalším typem sloky *martinete* je tzv. *saeta por martinete*, tedy *saeta* zpívaná ve formě *martinete* (*compás*, a *palo seco*), a která je řazena formou do typu *martinetes naturales*.

Přejdeme nyní prakticky k ukázkám slok *por martinete*. Jedna z nejznámějších *martinete* slok říká: „Yo ya no soy quien era, ni quien debía yo ser, soy un mueble de tristeza arrumbaito en la pared“⁵⁸. Z této je kromě zcela zřejmého pocitu osamocení jedince, patrná i ona již zmiňovaná celková odevzdanost a kapitulace na jakýkoliv typ rebelie, jisté nesení svého osudu a podřízení se majoritě. Vůbec srovnání jedince (potažmo celé minority) s kusem nábytku, který z podstaty věci není schopen se sám hýbat, sám myslet či rozhodnout se, se kterým může pohnout dle svého záměru pouze okolí, je velmi příznačným obrazem reflexe životní situace romského obyvatelstva v Andalusii. V romském prostředí je příkládána velká důležitost osobě matky; dalším možným typem osamělosti jedince, je právě absence matky, která je také velmi častým motivem flamencových popěvků. Na ni mimo jiné odkazuje např. sloka: „Las madres de toditos los serranos, toditas iban a despedirlos al tren y yo como no la tenía nadie me vino a mi a ver“⁵⁹ Jedna z dalších prostých a krátkých slok říká: „Nadie diga que es locura lo que estoy aparentando que la locura se cura y yo vivo agonizando“⁶⁰ Z této sloky je patrný právě onen „*seguriyovský fatalismus*“, ono umělecké ztvárnění utrpení jedince, který se cítí osamocen a mimo společnost, který snad dokonce téměř šílí ze své situace. Další, ze které je naopak nejdříve patrná zdánlivá síla, ale záhy se objevuje opět pro *cante jondo* příznačná agonie: „Soy fuerte como el acero, pero su mirada me ablanda como ablanda el hierro con el calor de la fragua.“⁶¹ Příkladem onoho konce s náboženskou tematikou by byla např. krátká 'odchodová' sloka: „Y si no es verdad esto yo que digo, que Dios me mande un castigo!“⁶²

Minera

Minera je jedním z dalších zástupců skupiny levantských popěvků /*cante de Levante*/, avšak s nezaměnitelným melodickým charakterem, díky němuž je od ostatních stylů snadno rozpoznatelná /jedná se ve své podstatě melodicky o *tarantu*, avšak *transponovanou* o tón výš než je

58 Již nejsem tím, kým jsem byl, jsem jenom starým nábytkem, pohozeným v koutě

59 Všechny horaly přišly vyprovodit k vlaku jejich mámy, protože já nemám nikoho, byl jsem tam sám

60 Ať nikdo neříká, že co zakouším, je bláhovost, bláhovost se vyléčí, ale já žiji trpíc

61 Jsem silný jako ocel, ale její pohled mě oslabí tak, jako se kov změkčí v kovárně

62 A jestli není pravda co říkám, ať mi Bůh sešle trest!

u běžné taranty obvyklé/. Jako téměř všechny styly *cantes de Levante*, ani *minera* nemá daný *compás*, tempo její interpretace je tedy zcela v rukou interpreta. Jejímú původu odpovídá i název, který, nepřekvapí, že je odvozen od slova *mina*, tedy hornina, minerál či důl. *Minera* je známá především v oblasti, kde se rozkládá pohoří La Unión, kde se dodnes pořádá každoroční festival *Cante de las minas*. Sloka je tvořena obvykle čtyřmi či pěti osmislabičnými verši. Je dost podobná tarantě, ze které z části vychází, nicméně opět se liší, ať již melodiemi či texty svých slok. Texty minery jsou svou podstatou střídmé, klidné, tragické. Jako první ji začal zpívat pravděpodobně Rojo el Alpargatero⁶³, který transformoval tradiční lokální *fandangos*, a vtiskl jim tak onen punc smutných podmínek regionálního hornického prostředí. Onen nezaměnitelný melodický kytarový prvek předal mineře Ramón Montoya. Co se týče melodického doprovodu minery, je dnes již zcela běžné zakomponovat melodické prvky vlastní mineře do jakéhokoliv jiného stylu, s čímž začal dnes pravděpodobně celosvětově nejznámější a nejuznávanější flamencový hudebník, algeciraský rodák Paco de Lucía.

Texty minery, ač tragické, mají v sobě nezaměnitelnou poezii, obrací se často k přírodě, personifikují ji, stejně jako to dělali básníci dvacátého století (srov. např. F.G. Lorca: *Sorpresa*): „La noche es mi compañera, cuando mi farol no alumbra porque el sol se queda fuera de la galería profunda donde nace la minera. Tempranito me levanto como minero bueno y preparo mi barreno; Mientras lo preparo canto y no pienso en lo que peno. Cuando yo cobre en la mina te voy a comprar un refajo y una falda de azulina que te asome por debajo tres palmas de azulina. Cuando Pencho Cros se muera, de luto estará La Unión, porque en su sierra minera se habrá agotado el filón de los cantes con solera“⁶⁴ Text této písně sice reflektuje složitou situaci levantských horníků, avšak na rozdíl od mnoha jiných, nese v sobě naději a na pozadí jistý pocit, že zpěvák má někoho, na koho se může spolehnout, někoho vedle sebe, koho podporuje, a to mu dává sílu pracovat dál. V tomto případě, tedy i když neví, kdy dostane za svou práci peníze, má záměr, patrně své milé, koupit sukni. V textu se objevuje i již zmíněný historický podklad, tentokrát v podobě slavného minerolevantského zpěváka Fulgencia Crose Aguirreho⁶⁵. Jindy texty mluví např. o špatných platových podmínkách: „Monte arriba, sierra abajo con mi carburico en la mano camino del trabajico; cuando pienso en lo que gano, me vuelvo desde el tajico“⁶⁶ Občas se mohou objevit i

63 Rojo El Alpargatero (1847-1907)

64 Noc je mou družkou, když mi svítlna nesvítí, protože slunce zůstává daleko hluboké galerie, kde se rodí *minera*

65 Fulgencio Cros Aguirre (1925-2007)

66 Nahoru a pohořím dolů, se svým náradím v rukou, jdu z práce; když pomyslím na svůj výdělek, radši se z práce vrátím

texty klidného charakteru, texty ryze popisující okolnosti či situaci v regionu: „De las minas no me quejo porque nunca me fue mal, pero ahora me las dejo porque quiero descansar, que ya me encuentro muy viejo“⁶⁷

Petenera

Petenera je zpravidla složena ze čtyř osmislabičných veršů, ze kterých se pro repetici ve zpěvu stává v podstatě šest. Etymologicky její název vychází pravděpodobně z místního jména pro zpěvačku z cádizské provincie Paterna de Rivera, a postupem doby se ze slova petenera stal generický název pro tento flamencový styl. Její původ je však, nikoliv nepodobně s ostatními styly cante jondo, nejistý. Jako ostatní styly cante jondo, je petenera velmi vážného rázu, a témata, která se zde objevují, rozhodně nejsou jednoduché životní situace (smrt, neopřetovaná láska...). Její zpěv je majestátní a ceremoniální, nepřekvapí proto, že jeho pěvecká interpretace je náročná. Z palos cante jondo má pravděpodobně nejbližší zpěvu por soleá, se kterým sdílí i rytmickou podobu. Co se týče samoty v textech Petenery, jeden z jejích typů lze demonstrovat např. ve sloce následující: „Dónde vas, bella judía tan descompuesta y a deshora? Voy en busca de Rebeco que está en la sinagoga“⁶⁸, kde se objevuje už motiv hledání někoho blízkého. V textech se objevuje nejčastěji osamocení potažmo, ve smyslu osamocení od milované dívky Petenery, a Petenera se také velmi často v písních přímo oslovuje: „Ay Petenera de mi vida, dejame que me ahorque con la soga de tu trenza!“⁶⁹ či jiná, velmi častá: „Quien te puso Petenera no te supo poner nombre, que debía haberte puesto la perdición de los hombres“⁷⁰ Pocit osamocení od Petenery lze chápat i ve smyslu že žena zemřela: „La Petenera se ha muerto y la llevan a enterrar...“⁷¹, tedy sloka, která vyjadřuje nárek nad její smrtí, a následné osamocení od ní.

Polo

Polo je jedním ze stylů o čtyřech osmislabičných verších, ze kterých se rýmuje druhý a čtvrtý. Typicky je příbuzným stylem již výše podrobněji popsané cañi. Naproti cañe však neposkytuje natolik prostoru, aby dostatečně vynikly pěvecké schopnosti zpěváka. Proto v podstatě do dnešní doby není zcela jasné, proč zrovna polo, které bylo známé v různých podobách od

67 Na doly si nestěžuji, protože se mi v nich nikdy nevedlo špatně, ale teď už toho nechávám, protože už se cítím moc starý

68 Kam kráčíš, krásná Židovko? Hledám Rebeka, který je v synagoze

69 Aj drahá Petenero, nech mě abych se oběsil na provaze ze tvého copu

70 Kdo tě nazval Petenerou, neuměl ti dát jméno, měl tě pojmenovat Ztracení lidu

71 Zemřela Petenera a jdou ji pochovat

osmnáctého století, získalo takovou popularitu, jelikož ani v dnešní době už není jeho popularita nijak výrazná, a v podstatě je vůbec jeho interpretace spíše ojedinělá. Stejně jako caña, i polo vychází z rodiny soleá, v minulosti bylo občas pro své tóny označována i jako „soleá pola“ či „apolá“, také proto, že bylo zvykem občas zakončit polo slokou soleá de Triana. Snad nejvíce se poly, mimo jiné, proslavil malažský zpěvák El Planeta.

Saeta

Saeta je popěvek především duchovního typu. Etymologicky její název vychází z latinského sagita, tedy šíp či střela. Název je velmi příznačný. Saety jsou krátké náboženské popěvky, které jsou důležité především v čase oslav tzv. Svatého týdne, tedy posledního postního týdne před nejdůležitějšími katolickými svátky, Velikonocemi. Svatý týden zahajuje neděle Květná, a končí Nedělí Vzkříšení, tedy Božím hodem velikonočním, a zahrnuje tak především Zelený čtvrtek a Velký pátek, tedy nejdůležitější dny katolického roku. Právě zde má svůj prostor. Saeta je jedním z nejobtížnějších flamencových popěveků, protože je vždy zpívána tzv. *a palo seco*, tedy bez jakéhokoliv hudebního doprovodu.

Význam saety dnes je vždy náboženský, a odkazuje na poselství velikonočních svátků, tedy utrpení Ježíše Krista. Saety jsou snad bez výjimky záležitostí výhradně jižní, tedy především oblasti Andalusie, marginálně se dotýkají sousedních Extremadury (především starobylé město Cáceres) a Murcie. Zpívány jsou při příležitosti náboženských procesí, kdy jednotlivá církevní bratrstva při katolických kostelích (z nichž každé vlastní a opatruje sochy Ježíše Krista a Panny Marie, právě s tematikou Křížové cesty a umučení Ježíše Krista), jdou městy a nesou na nosítkách zmíněné sochy. Jejich interpretace je na počest velikonočního mysteria či prosby patrona o pomoc, mají svůj původ v modlitbě. Interprety jsou zpravidla lidé přihlížející procesí z okolních balkonů domů v ulici, po které tzv. *paso*, tedy náboženský výjev, kráčí /resp. je nesen nosiči v podobě figuríny/. Zpívány jsou především když výjev není doprovázen hudbou (což není varianta tak obvyklá jako když jsou sochy následovány kapelou, a jedná se často o výjevy Ježíše přibitého na kříž či o Pannu Marii Bolestnou).

Není přesně jasné, kdy se začaly saety zpívat, jelikož doložené jsou až od poslední třetiny osmnáctého století. Existují dva druhy saet. Původní saety (*saetas primitivas*) a saety tak jak je možné je slyšet dnes, tedy flamencové (*saetas flamencas*), a které mají svůj původ v regionálním folkloru Andalusie. V rámci Andalusie se saety ještě dají dělit regionálně. Známé jsou např. sevillské či jerezské (např. „Por una montaña oscura va caminando mi Jesús, y como la noche

estaba oscura, Judas llevaba la luz⁷²). Flamencové saety je možno ještě rozdělit na tři větve, saety tzv. *por siguiriyas*, *por martinetes*, a saety *por carceleras* (které připomínají zpěv *por carceleras*, a nejsou zpívány s takovou vážností jako první typ saet), z nichž běžnějším typem je zpěv *por siguiriyas* (protože jejich interpretace je podobná interpretaci *siguiriyas*). Jde o text složený ze čtyř či pěti osmislabičných veršů.

Realizace saety může být jak spontánní (jako výraz individuální úcty a zbožnosti), tak předem domluvená (případně může být najat zpěvák profesionální, přímo samotným konkrétním bratrstvem, které požaduje její realizaci při svém defilé jako důkaz větší úcty tomuto velikonočnímu kultu. Kuriozním faktem je i ten, že někteří zpěváci jsou specializovaní výhradně na zpěv saet, a existují dokonce i soutěže ve zpěvu saet. Dnes je saeta považována za jakýsi latentní projev přetrvávající zbožnosti romského obyvatelstva Andalusie. V případě saety nelze mluvit apriori o pocitu osamocení, lze ho však vidět 'za' slovy. Dalo by se snad říci, že lze mluvit i o jakémisi pocitu opuštění cikánského (tedy snad původně, později však nejen cikánského, samozřejmě) etnika Bohem.

Existují především dva typy saet. Jedním z nich je přímá reakce na tzv. *passo*, znázorňující výjev utrpení Panny Marie Bolestné či Ukřižovaného: „Que redoblen los tambores y las trompetas muy despacio, contemplemos al Gran Poder: va caminando muy despacio, fijarse, gitanos, en el⁷³ (Jesús del Gran Poder je jednou z největších a nejdůležitějších sevillských bazilik, a která má velmi početnou velikonoční družinu, čítající přes dva tisíce nazarenos, zahrnujících především cikánskou komunitu) či „Adónde vas, Paloma Blanca, a deshoras de la noche? Voy en busca de mi hijo, que lo entierran esta noche⁷⁴, jiným jsou komplimenty a „lichotky“ opěvující krásu, sladkost a dobrotu Matky Boží (*el paso de palio*), společně s jejím utrpením: „Ni por dulce ni por buena es comparable la miel con tu dulzura morena, si se compara la hiel con lo amargo de tu pena⁷⁵

Seguiriya

La seguiriya patří do skupiny dvanáctidobých tanců, ačkoliv její *compás* se počítá na pět dob, je pomalý a přerušovaný. Co se *compásu* týče, tento bývá v *siguiriy*e znatelný a znělý. Její název je s největší pravděpodobností odvozen od původního názvu, vlastního jména pro folklorní zpěv a tanec, *seguidilla* (o němž mimo jiné existuje zmínka již v Cervantesových Příkladných

72 Temnou horou kráčí Ježíš, a jak je noc temná, Jidáš nese světlo

73 Bubny a trumpety ať zní velice pomalu, protože už kráčí Gran poder, podívejte na něj, cikáni

74 Kam kráčíš, Bílá holubice, tak pozdě v noci? Hledám svého syna, kterého dnes v noci pohřbívají

75 Ani svou sladkostí, ani dobrotou, se med nevyrovná tvé tmavé krásy, pokud se srovná s hořkostí tvé bolesti

novelách, viz novela Cikánečka). Jako taková se objevila poprvé na konci osmnáctého století. Avšak se seguidillou, tedy původní folklorní formou, nemá nic společného.

Seguiriya je považována za esenci cante jondo, jedním z fundamentálních palos cante jondo. Je to jeden z vůbec nejsložitějších stylů, které flamenco obsahuje. Interpretace siguiriyi je nesmírně náročná jelikož sama seguiriya obsahuje velké množství různých odstínů, a tím je kladen velký nárok i na interpretovy teoretické znalosti daného stylu. Velmi obtížné je především zasazení jednotlivých tercií do hudby. Podle toho se řídí i tanec, který bývá nanejvýš střízlivý, 'suchý' (ve smyslu nejrůznějších příkrášlovacích elementů, tzv. *adornos*), velmi 'syrový'.

Texty seguiriyas se mohou opět dělit na formy folklorní a formy autorské. Jako jednu z původních, jednu z prvních klasifikovaných formou seguiriya, lze jmenovat např. sloku zpěváka El Planeta: „A la luna le pío la del alto cielo, como le pío que me saque a mi pare de onde está metío“⁷⁶ Zde je na první pohled očividný pocit osamocení. Na tento konkrétní příklad lze ovšem poukázat jako na jeden z, řekněme, atypických příkladů, jelikož zde se dotyčný zpěvák nedovolává velmi typické osoby matky, nýbrž otce, který je onomu člověku drahý a na jehož absenci chce dotyčný poukázat. Jak již bylo řečeno dříve, je pro cikánské etnikum zpravidla běžnější lkaní nad absentující postavou matky, jehož příklad nalezneme např. ve sloce následující: „Toítos los faluchos entran en la bahía, tan solamente donde viene mi mare, entrar no podía“⁷⁷ Jiný příklad sloky by byl např.: „Compañera mía, que has hecho de mí, que m'as metío por una vereíta que no pueo salí“⁷⁸ Zde je to osoba milované ženy, která v tomto případě absentuje, což se lyricky odráží na mentálním stavu interpreta, a potažmo, samozřejmě i na tragickém nádechu projevu, který duševní stav jedince reflektuje. Dalším typem sloky, která reflektuje určitý druh osamocení od milované osoby, která však nereflektuje cit lyrického já sloky, může být např.: „De tu cabello rubio camelo yo un pelo pa yo hacer una caenita y echármela sl cuello“⁷⁹ Jiný typ textu (v tomto případě od Tomáse el Nitriho) zase říká: „La ovejita era blanca y el praíto era verde, y el pastorcito que la estaba guardando, de pena se muere“⁸⁰ Zde je z textu též patrné, že protagonista krátké nastíněné skicy, pastýř ovcí, umírá ze žalu po blízké osobě, která, jak se lze domnívat, odešla, či z žalu nenaplněného, neopětovaného citu.

Soleá

76 Luny na vysokém nebi se devolávám, aby mi přivedla mého otce odkudkoliv, kde se nachází

77 Všechny felúky vjíždějí do zátoky, pouze tam, kde je má matka, jsem vstoupit nemohl

78 Družko má, co jsi ze mě udělala, zavedla jsi mě na cestu, ze které nemohu sejít

79 Ze tvých plavých vlasů bych chtěl jeden, abych z něj mohl udělat řetěz a hodit si ho kolem krku

80 Ovečka byla bílá, palouček zelený, jen pastýř žalem zmirá

La soleá patří do rodiny dvanáctidobých palos. Její sloka je obvykle tvořena třemi či čtyřmi osmislabičnými verši s konsonantním či asonantním rýmem. Název je spodobou znělosti slova *soledad* (samota), které má svůj původ v latinském *solitas*, *-atis*. Historicky její původ soleá sahá patrně do první třetiny devatenáctého století. Pravděpodobně se vyvinula jako doprovod ke třídobému lidovému stylu jaleos, oblíbenému především v oblasti Cádizu a Jérezu de la frontera od počátku devatenáctého století, a postupem času se stala stylem autonomním, tedy na žádném z příbuzných stylů záviselá, až přešla do jednoho z pro flamenco fundamentálních stylů. Avšak svému původu v jaleu vděčí za mnohé. Jmenovat je možné několik faktorů. V první řadě na tuto skutečnost poukazuje fakt, že jak veselé jaleo, tak zoufalá soleá, obsahují téměř ve všech případech tři verše, což dokazuje folklorista Rodríguez Marín. Druhým faktem, poukazujícím na teorii, že soleá se vyvinula modifikací na základě veselého, třídobého jalea, je zjištění, že jaleos mají stejný hudební charakter jako skupina soleares. Třetím faktem je, že původně se mužská a ženská verze tance por soleares odlišovaly nejen provedením, ale i názvem. Na ženskou variantu odkazoval název *gelianas*, mužskou variantu potom označoval již zmíněný pojem jaleo. Není tedy pochyb o tom, že by soleares již v této době, avšak původ soleares z jalea ještě nebyl zcela prokázán, je však dle všech důkazů nejpravděpodobnější teorií vzniku skupiny soleares. Až kolem padesátých let devatenáctého století se díky častým personalisovaným versím začala soleá jako taková autonomně vyvíjet. To je však pouze jedna z mnoha teorií o původu tohoto, pro flamenco nepostradatelného stylu.

Mnoho zpěváků i obecně flamencových umělců zastává názor, že soleá je v případě zpěvu jedním z nejobtížnějších stylů, že při projevu por soleá se nejlépe rozezná kvalita a vnímavost, a také míra znalostí zpěváka. Ricardo Molina a Antonio Mairena ve své slavné publikaci *Svět a formy flamencového zpěvu*⁸¹, se domnívají, že soleá např. jako taneční styl mohla vzniknout modifikací nejrůznějších cikánských popěvků, na dataci se obě verze shodují, tedy první třetina devatenáctého století. Právě pro čas svého vzniku jako taneční styl, lze předpokládat, že čím starší verze cante por soleá, tím méně markantní rytmus a tím lehčí a méně znatelný compás (což v mnohém ztěžuje především rytmicky určený taneční projev) je určuje. To poukazuje zpět na teorii, že soleá se vyvinula z lidového, třídobého jalea, jelikož první soleares byly třídobé, a navíc, čím starší skladba, tím lehčí a znatelnější, a tedy i pro tanečníka méně složitý, compás. Jisté ovšem je, že již na počátku své existence byla soleá pouze projevem tanečním (jako dnes např. především tzv. *fiestové tance tangos* či *bulerías*), než se postupem času vyvinula také v autonomní pěvecký projev.

81 Mairena, R., Molina, A., 1963

V mezičase mezi poslední třetinou devatenáctého století (konkrétně tedy od roku 1875), a rokem 1915 se postupně vyvíjela v projev vážný a důstojný, za jaký se považuje soleá dnes. S jistotou ovšem nelze potvrdit ani jednu teorii vzniku tohoto stylu. Dříve existovala teorie, že se soleá vyvinula přes polo z cañi, ovšem tuto versi historie soleá lze již s jistotou vyloučit pro nedostatek důkazů. Je jisté, že vychází z větve jaleos. Je však těžké tyto domněnky s jistotou určit, jelikož v současné době již není znám zpěvák, který by znal způsob, jak se zpívalo por jaleos na počátku vzniku flamenca, tedy v průběhu devatenáctého století. To, že vyšla z formy jaleos, však jisté je. Ať tak či tak, otázka jak se soleá postupně vyvíjela a nakonec vyvinula do formy, kterou známe dnes, zdaleka není jisté, a zůstává to flamencologům záhadou. Nevíme s jistotou ani od kdy se por soleá zpívá. První známky o soleá máme z roku 1840, kdy se poprvé na veřejnosti objevila v sevillské čtvrti Triana (dnes již ve světě i uvnitř Španělska a především Andalusie, známé především jako čtvrť flamenca), avšak téměř s jistotou lze tvrdit, že se *por soleá* zpívalo již dříve, za zdmi (především cikánských) domovů, a to zvláště v tzv. dolní Andalusii, Baja Andalucía; Avšak chceme-li se řídit podle přesnosti, o soleá jako stylu není rozhodně možné mluvit až do poloviny devatenáctého století. Fakt, že za svoje nejstarší geografické centrum může soleá pravděpodobně považovat již zmíněnou sevillskou Trianu, potvrzuje, že prvním historicky zaznamenaným interpretem, či spíše pro přesnost řekněme interpretkou, byla trianská rodačka La Adonda.

Uvnitř samotného stylu existuje velká variabilita písní a nejrůznějších technických modifikací, tedy není možné mluvit o soleá jako takové, nýbrž o cante por soleá či por soleares. Sloky soleá jsou poměrně krátké, připomínající tak spíše strofický typ *refranes*. Metricky nejužívanější strofou pro soleares je již zmíněná copla, tedy osmislabičné čtyřverší, s nejrůznějšími variacemi typu osmislabičné čtyřverší a sedmislabičný verš, či méně častá pětislabičná čtyřverší. Jinou, též poměrně častou slokou je osmislabičný trojverš, typický pro strohost a emocionální vypjatost soleá.

Ve velké většině případů jsou sloky soleá, ač velmi hluboké a emocionální, pouze jako jakési náhlé, rychlé a intenzivní výkřiky plné nářku a zoufalství. Jak už bylo předestřeno, témata soleá se týkají především, jak už sám název říká, samoty, smutku a zoufalství obecně, konkrétněji pak smrti či neopětované nebo často zhrzené lásky. Sloky *por soleares* jsou tedy jakýmisi, až by se dalo říci téměř, explosemi, emocí, citů a pocitů. Často je slyšet názor, že co se poesie textů týče, je soleá jeden z nejbohatších stylů, velmi dobře vyjadřujících andalusickou poetiku. Dalším typickým rysem, tedy nejen pro soleá, je fakt, že jednotlivé sloky v původním provedení či podání /tedy pokud se nejedná o osobní, personalizovanou verzi/, nemají mezi sebou žádnou, či téměř žádnou

anebo těžce viditelnou, spojitost, hovorově by se dalo tvrdit, že je zpěvák tahá jako kouzelník králíky z klobouku, tedy podle toho jak konkrétnímu člověku přijdou na mysl.

Textově má *soleá* pochopitelně pochmurný ráz. Regionálně ji ještě lze rozdělit dle oblastí. Tak například pro region kolem Cádizu je velmi typická sloka „A mi mare de mi alma la que más camelo yo porque la tengo presente metía en mi corazón; Le pido a Dios rogando a Dios para que me aliviara las fatigas que tengo en el corazón, compañerita del alma que tengo en el corazón“⁸², kde když nahlédneme první část, jeví se jako věnování, drahé matce lyrického subjektu, nicméně vzhledem k tomu jak o ní zpívá, se též lze domnívat, že již zemřela, a tedy lyrické já písně pouze reflektuje vzpomínku na ni. Další sloka, kterou uvedeme, se může jevit velmi expresivní a téměř až naturalistická, reflektující míru citu lyrického já písně k jeho subjektu: „Dime donde estás metía que yo te llamaba anoche que tú no me respondías. Te lo juro por mi mare que poniéndote malita caldo te doy de mi carne“⁸³, pro oblast Alcalá třeba: „Están sentaos en la plazuela la Roesna, el tío Frasco y Paco el de la Malena; Tienes que salí a buscarme de rodillas por los suelos llorando gotas de sangre; Tó son tonteras te doy achares pa que me quieras“⁸⁴, kde se objevuje snad až výhrůžka subjektu, jemuž se zpívá. nebo „Cuando paso por tu puerta y miro por tu ventana hago un nudo en mi garganta y el corazón se me para; La culpa no fue toa mía la tuviste tú con tus celos y manías“⁸⁵

Taranta

Taranta je další ze skupiny čtyřdobých palos. Jelikož není zvykem doprovázet tarantu tancem, je její compás volný a ničím neohraničený, zcela záleží na interpretovi, kde či zda vůbec se rozhodne sloku či *respiro* natáhnout či zkrátit. Sloky taranty mají obvykle čtyři či pět osmislabičných veršů, ze kterých se jeden, první či druhý, opakuje. Patří do skupiny tzv. levantských popěveků (*cantes de Levante*) či tzv. *cantes de las minas*, tedy popěvky z hornického prostředí. Je zároveň jedním ze základních stylů *cante de Levante*, a dalo by se říci, že podle ní se minerolevantské styly definují. Její název pochází pravděpodobně buď z tarantely, či od taranto, tedy občasného místního označení pro lidi pocházející z Almeny, která se historicky jmenovala Taremium (Tárenlo). Historicky se dle některých může jednat o modifikovaný typ *fandanga* z

82 Své matce, kterou mám tak rád, protože ji mám u sebe, ve svém srdci; Proším Boha, aby odlehčil trápení mého srdce, drahá družko, které nosím ve svém srdci

83 Řekni mi, kde se touláš, protože jsem tě včera volal a ty jsi neodpověděla. Přisahám na svou matku, že pokud bys onemocněla, přinesu ti vývar z vlastního masa

84 Na náměstíčku La Roesna sedí Frasco a Paco de la Malena. Musíš mě vyjít hledat, plazíc se po kolenou a roníc krvavé slzy. Všechno jsou hlouposti, budu na tě žárlit, abys mě chtěla

85 Když jdu kolem tvého domu, dívám se do okna, udělám si na krku uzel a srdce se mi zastaví. Vina nebyla celá jen má, byla i tvá, se tvou žárlivostí a mániemi

oblasti Almerie (folklorního typu zpěvu a tance, rozšířeného především na jihu Španělska), které když se dostalo do kontaktu s hornickou kulturou, se transformovalo do samostatného, osobitého stylu. Taranta je rytmicky rozvolněná, patří mezi styly s tzv. volným kompásem, a záleží tedy při provedení na jejich autorovi, který může tercía zkracovat a prodlužovat jak uzná pro danou příležitost za vhodné. Také s tím souvisí i fakt, že taranta je styl určený výhradně ke zpěvu, netancuje se. To skýtá opravdu širokou paletu možností exprese zpěváka. Avšak s tím mu zároveň dává i velkou zodpovědnost, jelikož je, jako velká většina levantských stylů, na vokální realizaci velmi náročná, a vyžaduje tak jistou zkušenost s nějakou její dřívější realizací, jelikož se u ní, již ze samotné podstaty a vážnosti stylu, předpokládá velká hudební kvalita. Hudebně se mohou rozlišovat podle oblasti původu, tedy např. taranty z oblasti Jaénu, jsou více zdobné a minuciozní, zato např. taranty almerieské, jsou ve své podstatě střízlivější. Rozlišují se také verze dle provedení. Existují tak media taranta (lehčí verze), tarantilla (která se ovšem svým provedením a texty nedá zařadit zcela do kategorie cante jondo, jelikož je krátká a veselá), dále potom je to umělecká taranta (taranta artística, jejíž původ někteří hledají v Linares, jiní v oblasti La Unión) a tzv. velká taranta (taranta grande, která pravděpodobně vychází z určitého typu místní malagueñi).

Historicky je nutno hledat její původ zřejmě v autonomní oblasti Murcie, odkud se v několika fázích dostala do flamencové kultury. Jak již bylo řečeno, jejím základem je regionální fandango. K jeho transformaci však přispěl také jiný místní folklor, tedy především pro tuto oblast velmi typická murciana, a především tzv. *cante de la madrugá*, tedy opět popěvky s texty o denní rutině horníků, které pravděpodobně nejvíce zpopularizoval původem valencijský zpěvák Rojo El Alpargatero, který se údajně vždy nad ránem vykláněl z okna a zpíval horníkům jdoucím kolem do práce. Takto postupem času přidával do popěvek svůj osobitý styl, aby se postupně mohlo vyvinout několik autonomních stylů. Jak je u folkloru zvykem, tento migroval s jeho nositeli, především do oblasti již zmíněné Almerie, Granady, Jaénu, kde to byly nejrůznější formy folkloru místního (především např. malagueñas), které přispěly k jeho transformaci. Do stylu se postupně začleňovaly prvky jiných stylů a folkloru, souvisejícího s místy, kterými taranta prošla, často se tak hudebním provedením taranty říká *atarantados*, tedy 'tarantované', asimilované do stylu taranty. Její texty se často pohybují mezi existenciálními tématy souvisejícími s lidským utrpením, především týkajícími se denní rutiny hornického prostředí, s čímž souvisí i občasná sociální kritika, avšak mezi texty tarant lze nalézt i např. témata milostná.

Základní písňovou formou taranty je šestifragmentové fandango. Písňové texty taranty se stejně tak jako i texty většiny ostatních levantských palos, inspirují v hornickém prostředí. Mohou

reflektovat i sociální a rodinné vazby mezi jedinci, pocit sounáležitosti a solidarity: „Ay por caridad, para carretero, ay llevarme por caridad a la mina del romero porque acaban de asesinar al hermano que más quiero“⁸⁶, kde se, jako jinde, objevuje typ samoty ve smyslu absence blízkého člověka. Opět stojíme před vyjádřením žalu nad ztrátou blízké osoby a její absencí v životě interpreta. V mnoha případech nemusí jít vůbec ani o rodinného příslušníka, jelikož je mezi obyvateli Andalusie zvykem oslovovat blízké či bližní osoby *primo/a*, *hermano/a*, apod., tedy bratranče či sestřenice, nebo bratře či sestro. Tak se děje z důvodu jakési větší lidské blízkosti, která je obecně fenoménem jižních zemí (Španělsko, Portugalsko, Itálie, Řecko, atp.). Dalším příkladem taranty, typické z prostředí hornického průmyslu, může být např. sloka následující, známá především díky jedné z legend flamencového zpěvu, Camarónu de la isla: „Y en la boca de una mina a una mujer vi llorar, ay con niños chiquititos, que solo decían papá ya había muerto, el pobresito“⁸⁷, která jasně popisuje těžkou životní situaci rodiny rozbité smrtí otce, a ze které je samota ženy, která ztratila manžela a děti, které ztratily otce, způsobené těžkou prací v dolech, naprosto patrná, a nemůže tedy o interpretaci této sloky být pochyb.

Taranto

Zřejmě nepřekvapí, že taranto jako takové vděčí za svůj původ již výše popsané tarantě, ze které vychází, a v níž je tedy nutno hledat jeho kořeny. Co se názvu týče, tarantos zřejmě byli v devatenáctém století nazýváni horníci původně z oblasti konurbace horských vesniček Las Alpujarras, kteří postupně přicházeli do oblasti La Unión a Levante, hledat práci ve zdejších dolech, a kteří si s sebou přinášeli z míst svého původu tradiční fandanga, která se postupně vlivem okolí a podmínek přetvořila v lokální popěvky s lokální tematikou, a které vešly postupně ve známost jako tarantos a tarantas. Stejně jako taranta je to styl z okolí Levante, a tudíž má i stejnou metriku, tedy strukturu obvykle čtyř až pěti osmislabičných veršů. Avšak od pěveckého stylu taranta se tento styl s téměř identickým názvem liší tím, že je taneční, tedy hudebníci zpravidla doprovázejí tanečníka či tanečnici. Právě tímto způsobem lze de facto v prvních chvílích rozlišit tyto dva styly: Jestliže je hned od začátku skladby cítit znatelný rytmus, jedná se o taranto, je-li skladba spíše rozvolněná, posloucháme tarantu. Dalším ze znaků taranty, je ono *ayeo*, tedy „ay“ před začátkem sloky, které jsou v případě taranty jemnější, oproti zcela silnému a zřetelně jasnému počátku taranta, které se traduje jako více mužská záležitost. Taranto je ze skupiny čtyřdobých stylů s binárním compásem, stejně tak jako např. mariana, tango, tanguillo, tiento a zambra. S posledním zmíněným stylem má

86 Aj pro všechnu dobrotu, zavezte mě do Rozmarýnového dolu, právě tam zabili bratra, kterého mám tolik rád

87 U paty dolu jsem viděl plakat ženu s malými dětmi, které pouze naříkaly, že tatínek zemřel, chudák

nejvíce podobný compás. Melodicky je však v podstatě stejné jako jeho o něco starší 'sestra' taranta, a tarantě podobný styl cartagenera, který pochází ze stejné oblasti, ale který pro jeho povahu a tím i texty, spíše folkloru, nemůžeme do cante jondo řadit, ačkoliv není vyloučena možnost čas od času se setkat s tématem hornictví i v cartageneře.

Co se tanečního projevu týče, o tomto máme první zmínky z doby kolem čtyřicátých let uplynulého století. Vůbec první interpretkou, která pravděpodobně začala s jeho interpretací je jedna z nejslavnějších flamencových tanečnic vůbec, známá i v našich krajích, původem barcelonská cikánská tanečnice Carmen Amaya. Její odkaz poté následovala slavná dvojice Antonio a Rosario, a dnes tvoří taranto, v nejrůznějších modifikacích, repertoire již většiny tanečnic a tanečníků aktuální flamencové scény. Taranto se mimo jiné lehce dotklo i filmové scény, jelikož byl natočen film přímo s názvem Tarantos, modifikace nesmrtelného příběhu shakespearovského tématu Romea a Julie, v němž září energická legenda Carmen Amaya.

Texty tarant už méně odkazují na utrpení, než texty výše popsané taranty. Spíše se zde můžeme setkat s tématy regionální každodennosti: „Soy el reino de Almería, en donde nacen los tempranos, y al amanecer el día me encuentro a Pedro El Morato vendiendo verdulería“⁸⁸, kde se téma samoty neobjevuje vůbec, tedy spíše naopak, tato sloka má lehký nádech. Dalším regionálním typem sloky taranta, je následující: „El alcalde de Guadix ha publicado en un bando que las cañas de maíz no se lleven arrastrando, porque tienen que servir“⁸⁹, kde se téma osamocení také nevyskytuje. Milostnou tematiku mohou vyjadřovat sloky „El corazón se me parte cuando pienso en tus partías y cuando te tengo delante to lo malo se me olví“⁹⁰, kde se téma samoty objevuje spíše okrajově a náhledem z určitého úhlu (ve smyslu, že lyrickému já popěvku, se láme srdce, když nemá dotyčnou či dotyčného ve své blízkosti). Prismaticem samoty ve smyslu nenaplněné lásky, se také dá nahlédnout sloka následující: „Si tú no me quieres, dímelo y si no dame veneno y sal a la calle y di yo maté a mi dulce dueño con veneno que le di“⁹¹.

Tiento

Tiento je zástupcem „rodiny“ čtyřdobých stylů. Tientos mají obvykle strukturu tří či čtyř osmislabičných veršů, které obvykle následuje krátký refrén o třech verších, jehož rozsah se nemění. Jeho název vychází z pojmu *tiento*, pod čímž se rozuměla dříve krátká varhanní skladba, hraná v

88 Jsem králem Almerie, kde se rodí jitřky, a za svítání potkávám Pedra El Morata, jak prodává zeleninu

89 Starosta Guadixu vyhlásil, že kukuřicové stonky se nemají tahat po zemi, protože musí dál sloužit

90 Když pomyslím na tvůj odchod, láme se mi srdce, když tě ale mám před sebou, zapomenu na vše špatné

91 Pokud mě nemiluješ, řekni mi to, a pokud opravdu ne, dej mi jed a vyjdi do ulic a řekni, že jsi zabila svého drahého vlastníka jedem, který jsi mu podala

mezidobí při mši, která postupně přešla z kostela do lidové kultury, varhany nahradila kytara. Původně *toque por tiento* znamenalo pouze jakési ladění zvuku kytary, které nejprve neznamenalo nic. Pro některé flamencology začíná *tiento* jako samostatný styl v době kdy se objevila sloka „*Me tiraste unos tientos...*“ ve smyslu očekávání reakce druhého. Název vychází pravděpodobně z latinského *templare*.

Tento styl je poměrně nedávné historie, první zmínky o něm spadají do prvních let minulého století. Je, logicky, mladší, než jeho předchůdce ze stejné větve, tedy čtyřdobých stylů, *tango* (tedy *tango flamenco*, pro upřesnění, aby se nestalo, že by si případně někdo spletl *tango flamencové* s *tangem* argentinským či klasickým). *Tiento* totiž vychází ze čtyřdobého, veselého *tanga*, kdy původně byl nazýván styl *tango tiento*, avšak s prodlužováním jeho tercií (*tercios*, části skladby), a také především kvůli jeho náladě, tedy smutné a melancholické, se přestal používat původní název (pod kterým bylo rozuměno pomalé *tango*), a zůstalo pouze adjektivum *tiento*. Jeho rytmus je, jak již bylo řečeno, čtyřdobý, avšak je znatelně pomalejší, rozvážnější, vážnější a majestátnější, než rozverné *tango*. Avšak, minimálně v posledních pár dekadách let, je běžně rozšířeným zvykem z *tienta* navázat na *tango*, a zakončit tak smutný styl nadějeplným, což je jednodušší také pro kytaristu, který pouze zrychlí čtyřdobý rytmus.

Umělcem, který velmi přispěl k transformaci *tango tiento* do *tientos*, byl cádizský zpěvák Enrique El Mellizo⁹². Prvním, kdo se dle Antonia Maireny a Ricarda Moliny, zasloužil o jeho rozšíření, byl Jerezan Manuel Torre, který byl znám již svými *tangy*, a který poprvé představil *tiento* v Seville v roce 1902. Avšak název *tiento* byl oficiálně použit již dříve, a to v kritice Juana Josého Cadenase srpnovém vydání časopisu *Teatro* v roce 1901. Název *tango* však byl ještě nadále užíván ještě mezi lety 1910 a 13. Avšak kdo již dříve předtím *tangotiento*, jak bývalo občas dříve nazýváno, melodicky velmi obohatil, byl, též Jerezan, Antonio Chacón, od něhož dle některých zdrojů, El Mellizo styl zpěvu přebíral. O tom, kdo však první přišel se stylem nejpodobnějším dnešnímu *tientu*, se však mezi flamencology a hudebními historiky stále vedou diskuse. Avšak tím, kdo se bezpochyby nejvíc zasloužil o rozšíření *tientos* byl Antonio Chacón. Umělecké kvality mu přidala také např. Pastora Pavón, známá pod pseudonymem Niña de los peines. Z pozdějších, známějších, interpretů pak např. Manolo Caracol či Terremoto.

Co se textů týče, zřejmě nikoho nepřekvapí, že se točí téměř pořád kolem stejného tématu, lásky, samoty, a jistého náznaku boje s těžkou životní situací. Jedním z nejznámějších textů je např. následující: „*Me tiraste esos tientos por ver si me blandeaba, y me encontraste más firme que las*

92 Enrique El Mellizo (1848-1906)

murallas del alba⁹³, která se dá opět vyložit ve smyslu zhrzené lásky, samoty po odloučení se od (dříve) milované osoby. Dalším typem sloky *tientos*, která v sobě obsahuje strach či smutek z odloučení, i možná jisté ignorance, je trojverší následující: „A voces yo te llamaba y viendo que no venías la fatiguita me ahogaba“⁹⁴ Se steskem a smutkem se též ve flamencové kultuře, bohužel, často pojí i fenomén alkoholismu jako úlevy a odlehčení od strastí, a což reflektuje např. sloka následující: „Tomé una copa en Utrera yo me vine a emborracharme a Jerez de la frontera“⁹⁵ Jako alegorie samoty a špatné (sociální, mentální) situace, by se také dala vyložit sloka: „Tengo pena porque tengo una camisa sin mangas sin cuello y sin delantero y está rotita por toda la espalda“⁹⁶, ze které je rozervanost jedince cítit na první poslech, a kde děravá, nepoužitelná košile, reflektuje jak strasti jeho života, tak i mezi řádky, se dá vyčíst absence někoho, kdo by pomohl. Také alegorie děravé košile poukazuje na jistý existencialismus, i způsobem, kterým lyrické já svoji košili (svůj život, svoji těžkou situaci) popisuje (na počátku pouze řekne, že jeho košile nemá rukávy, a svůj výčet zakončí tím, že na konci si posluchač může představit pouhý cár hadru, který snad kdysi mohl připomínat košili).

XX. Století a současnost: Další rozvoj flamencového umění

Federico García Lorca a rozšíření povědomí o flamencu ve světě

Jednou z nejznámějších osobností, která pocházela z prostředí flamenca, a která považovala flamencovou kulturu za vlastní, byl jeden z nejznámějších novodobých básníků vůbec, Federico García Lorca. García Lorca byl z podstaty svých děl velmi zainteresován ve flamencové kultuře, jelikož ji znal takřka od „kolébky“, a jak již bylo řečeno, jako příslušník andaluské kultury, dalo by se říci, považoval se, ačkoliv *payo*, bílý přeneseně za nositele tohoto folkloru. Tuto skutečnost jeho díla lze pozorovat napříč téměř všemi dimenzemi jeho díla. Velmi známý je i jeho počin na poli kulturním, *Concurso de cante jondo*, který se odehrál v roce 1922, a na jehož organizaci spolupracoval se skladatelem Manuelem de Fallou, kde si oba umělci kladli za cíl poukázat na, a vyzdvihnout tematicky a umělecky bohatou regionální kulturu Andalusie, seznámit s ní i laického posluchače, a podat podnět k jejímu dalšímu uměleckému rozvíjení a směřování.

93 Hodil/a jsi mi tyhle *tientos*, abys viděl/a jestli mě oslabí, ale shledal/a jsi mě silnější/ho než albské opevnění

94 Nahlas jsem tě volal/a, a když jsem viděl/a že nepřicházíš, zmohla mě slabost

95 V Utreře jsem si dal sklenku a do Jérezu de la frontera jsem se přijel opít

96 Je mi smutno, protože mám košili bez rukávů

Propojení s cante jondo a vůbec flamencovou, či potažmo obecně cikánskou komunitou, je patrné z mnoha jeho děl. Z těch nejvýznamnějších lze jmenovat Cikánské romance /Romancero gitano, poprvé vyšlo v roce 1928/, kde jako umělec ovlivněný avantgardou a surrealismem počátku dvacátého století, umně a vkusně kombinuje pro středověk velmi typický žánr romancí, s aktuální tematikou Andalusie první poloviny dvacátého století. Ještě více než v Cikánských romancích, doslova prohlubuje flamencovou poesii a nostalgii v nevelké sbírce z první poloviny dvacátého století, Poema del cante jondo, z níž vybrané básně byly přeloženy do češtiny, poprvé Iljou Bartem, s předmluvou Luise Jiméneze de Asúy, a vydány v roce 1937⁹⁷ ve výboru A v Kordobě umírat, lze je také najít ve výboru Rozběhla se Carmen v tanci, v části nazvané Zpěv na andaluskou notu⁹⁸, kde rezonuje právě onen teskný, melancholický tón, tak velmi typický pro cante jondo. Především díky Poema del cante jondo, se znovu rozšířilo povědomí o hluboké kráse textů flamencového „hlubokého“ zpěvu.

Poema del cante jondo

Jak již název napovídá, tematika Poema del cante jondo, se točí kolem soleares, peteneras, teskných kytar, či Granady jako kolébky flamenca, což byl granadským rodákem predominantní názor v otázce oblasti vzniku flamencové kultury. V básních se objevují i aluse na mnohé styly cante jondo, objevují se i personifikace názvů palos (např. báseň Krok siguriye), obsahuje také pododdíl Viñetas flamencas, kde odkazuje přímo na flamencové prostředí či jeho osobnosti. Tak sbírka obsahuje např. báseň věnovanou již zmiňovanému sevillskému zpěváku Silveriu Franconettimu, zpěváku Juanu Brevovi, známému pro jeho malagueni, či báseň nazvanou Café cantante, nebo Kastaněty.

Konkrétně Poema del cante jondo, je sama o sobě dosti temnou, až by se snad dalo říci, že čtenáře uhranuje svou ponurou, drsnou krásou; A samozřejmě velmi dobře reflektuje autorovy pocity osamocení a jakési všeobecné dekadence lidské rasy a její čím dál tím větší zkaženosti (což ovšem v Lorcově tvorbě, a všeobecně na počátku dvacátého století, není zdaleka nic neobvyklého). V Lorcově případě se však často samota vyskytuje, napříč celou jeho tvorbou, jako umělecký prostředek, Lorca často chce vytvářet ve svém díle situace samoty, nehostinné prostředí a těžké situace používá velmi často jako pozadí svých děl. Vezměme zde jako příklad báseň Teskná, z českého výboru Zpěv na andaluskou notu (tedy v originále Poema del cante jondo): „Celá zahalena v černém myslí si, že svět je malý, a jen srdce nekonečné. Celá zahalena v černém. Myslí si, že

97 Lorca, F. G.: A v Kordobě umírat, Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství (Antonín Svěcený), Praha. 1937

98

vzdechy něžné zmizí stejně jako steny, unášeny bystrým větrem. Celá zahalena v černém. Nechá otevřené dveře na balkon, a za jitra vlévá se tam celé nebe. Aj ajajaj, že je zahalena v černém!“ V této básni lze nahlédnout samotu ve smyslu samoty jedince jako minoritní části populace, ona „celá zahalena v černém“ na čtenáře může působit jako někdo, kdo je na okraji společnosti, kdo se necítí být její částí, jelikož se nějakým způsobem z celku vymezuje.

V básni s názvem krajina, se dá zase nahlédnout popisovaná krajina vůbec jako krajina samoty, smířená, nicméně smutná, je popisována téměř s předzvěstí, že se něco zlého stane: „Je širé pole oliv, které se jako vějíř otvírá a zase složí. Ten olivový háj má nízko do oblohy, jak déšť studených hvězd se rozmrholil. Polostín leze s chvěním na břehu zpod rákosí. Prošedly kadeře větru. A kmeny oliv na zádech výkřiky nosí. To houfy ptáků, zajatých mezi stromy, v šíření tam širokými chvosty svými krouží.“ Motiv krajiny zde má Lorca společný s jedním ze svých předchůdců básníků, a andaluským krajanem Antoniem Machadem, jehož dílem se táhne leitmotiv samoty velmi zřetelně /viz Soledades/. Téma různých typů samoty, však v umělecké tvorbě Pyrenejského poloostrova (nebo ještě lépe, v andaluské krajině), v průběhu dějin, není ani u Machada, ani u Lorky, původní, jelikož tímto tématem se zabýval ve své poesii již Góngora. Co se Machada týče, ve svých básních se často věnoval tématu melancholicky smutných míst ve válkou zničeném Španělsku.

Také poměrně ponurou báseň Pominulo /orig. Después de pasar/, lze nahlédnout prismatem samoty. Místy může připomínat báseň Trilce III, peruánského básníka Césara Valleja z jeho avantgardní sbírky Trilce, kde lze nalézt společný rys Vallejovy andské, a Lorcovy andaluské avantgardy. Společným rysem je zde absence osoby matky: Vallejo, Trilce III: „Las personas mayores a que hora volverán? Da las seis el ciego Santiago, y ya está muy oscuro. Madre dijo que no demoraría (...)“ Lorca, Después de pasar: „Los niños miran un punto lejano. Los candiles se apagan. Unas muchachas ciegas preguntan a la luna, y por el aire ascienden espirales de llanto. Las montañas miran un punto lejano.“⁹⁹ Pod pojmem *las personas mayores* rozumí Vallejo rodiče, v básni reflektuje jejich absenci, samotu dětí, které zůstaly na pospas krutému osudu. V Lorcově básni se též objevuje námět dětí, které jsou samy, vzdáleny od rodičovského bezpečí.

Také v Lorcově sbírce Romancero gitano /Cikánské romance/, kde Lorca využívá stylisticky lyricko-epickou strofu romance, tak velmi typickou pro středověké epické písně o hrdinských činech, a kombinuje ji s tématy současnými /tedy dobovými/. Konkrétně a jmenovitě zde lze zmínit

99 Lorca, 1931

např. notoricky známou, „zelenou“ báseň, známou jako *Yo te quiero verde*¹⁰⁰, která je prodchnuta tématem špatné sociální situace a osamělost marginální vrstvy obyvatelstva, cikánské minority. Jako symbol osamění lze v básni vnímat i noc, kde tak jasně svítí měsíc, který, pokud si pozorný čtenář Lorcova díla dobře povšimne, se jako symbol objevuje na mnoha místech, v různých situacích, ale téměř vždy neměnně jako symbol čehosi zlého, jako předzvěst smrti na příklad.

V dnešní době můžeme téma samoty nalézt často např. v melancholických textech zpěvačky Mayte Martín (např. ve formě zhudebněné poesie Manuela Alcantary, album *Al cantar a Manuel*, viz např. skladba *No sabe el mar que es domingo*: „No sabe el mar que es domingo; se revelan inmortales las olas a cuerpo limpio. Cada vez que muere alguna, la misma ocupa su sitio. No sabe el mar que es un naufrago. Sin reloj y sin amigos, el mar flota sobre el mar, ni cómplice ni testigo, ensimismado en su azul y ajeno como Dios mismo. Mientras va y viene en la orilla no sabe el mar que lo miro“¹⁰¹

100 Romance sonámbulo (Lorca, 1928)

101 Moře neví, že je neděle; čistému tělu se odhalují nesmrtelné vlny. Pokaždé když jedna zemře, druhá nastoupí na její místo. Netuší moře, že je trosečník. Bez hodin a bez přátel, moře pluje po moři, ni komplic ni svědek, ponořené do svého modra a vzdálené jako Bůh sám. Mezitím co přichází a odchází ke břehu, netuší moře, že ho pozorují

Závěr

Fenomén lidského pocitu samoty a osamocení byl v průběhu historie lidstva traktován mnohokrát a v mnoha nejrůznějších podobách, které měly různé tváře. Koneckonců nejrůznější typy pocitu osamocení, lze nalézt téměř v každém období lidského života, a v nejrůznějších podobách. Pocit jistoty a potřeba společnosti je jedním ze základních lidských potřeb, proto jako takový provází každého jedince v celém průběhu jeho života, a v různých manifestacích. Je proto nerozlučně spojen i s jistou potřebou jedince upoutat pozornost svého okolí. Právě to, domníváme se, se snoubí ve flamencovém cante jondo. Zpěv o samotě jako umělecká manifestace, a potřeba jistého, alespoň momentálního osvobození od těžké životní situace, a potažmo i potřeba upoutat pozornost svého okolí.

Také existuje obecná tendence, především pak ze strany laického publika mimo Andalusii, ze všech složek ve flamencu zastoupených, často protěžovat složku taneční, a přirozeně opomínat ostatní dvě části flamencového projevu, které jsou s tancem nerozlučně spjaty, a které ho zdůrazňují a doplňují, tedy pěvecký projev, a kytarový.

Téměř po celém světě je flamencová kultura známá pod přívlastky „žhavá“ či „horká“, ve chvíli kdy je řeč o flamencu, představí si laik okamžitě palmy, býky a červeno-černou barevnou kombinaci. Flamenco však zdaleka není tímto prvoplánovým, zažitým cliché. Flamencová kultura nabízí velkou paletu různých stylů, nejrůznějších typů vyjádření široké škály pocitů, a byla by velká škoda, kdyby tento fakt zůstal i laickému publiku utajen. Cante jondo je právě důkazem tohoto faktu, důkazem, že flamencová kultura nejsou palmy, 'žhavé rytmy', tlesky, dupy, a *olé*. Flamenco nabízí mnohem víc, než si je amatér vůbec schopen představit nebo domyslet. Svět tohoto typu

umění je velmi velmi komplexní a jeho zkoumání proto nelze v žádném případě brát na lehkou váhu. Jako komplexní kulturu, která zahrnuje mnoho specifických oblastí, je tak třeba ji nahlížet. Bez hlubšího vhledu, řekli bychom, snad ani nelze ji do hloubky studovat. Abychom pochopili složitou kulturu cante jondo, je třeba jít pod povrch (velmi příznačně proto označení jako cante jondo, tedy hluboký zpěv). Cílem této diplomové práce, bylo, alespoň trochu, poukázat na mnohohrstevnost flamencové kultury a jejích aspektů

Resumé (česky)

Práce Cante jondo jako reflexe pocitu osamocení příslušníků flamencové kultury seznamuje čtenáře s rozmanitou kulturou jihošpanělského regionu Andalusie a s jeho aspekty. Zaměřuje se především na popis pěvecké složky a nejvíce fenoménu tzv. *cante jondo*. Přináší přehled jednotlivých druhů *cante jondo*, a na ukázkách jednotlivých vybraných slok sleduje různé druhy osamocení, které písněmi interpreti vyjadřují. V závěru krátce komentuje dějiny flamencového umění ve dvacátém století ve spojení s literaturou, a také dnešní kulturně-literární podobu flamenca tak jak ho známe dnes.

Resumé (English)

The thesis Cante jondo as a reflection of the feeling of loneliness of the members of the flamenco community presents to its readers to the diverse culture of the southern spanish region of Andalucía and its aspects. It focuses before all at the description of its musical component and the most it focuses on the phenomenon of the *cante jondo*. It serves as an overview of the particular styles of the *cante jondo*. On the examples of some of its lyrics intends to manifest different kinds and types of the experience of solitude reflected within the lyrics. At the end it comments briefly the history of the flamenco in the twentieth century in connection with literature, and also the actual literally-cultural image of flamenco as it is known nowadays.

Použité zdroje a literatura:

Bibliografie

- Álvarez Caballero, A.: El baile flamenco, Alianza Editorial 1998
- Arranz del Barrio, A.: El baile flamenco, Librerías Deportivas Estaban Sanz 1998
- Barrios, M.: Ese difícil mundo del flamenco, Universidad de Sevilla 2000
- Berlanga Fernández, M. A.: Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: Otra visión de los fandangos. Diputación provincial de Málaga. Málaga 2000
- Cabanes Hernández, J., Vera García, L., Bartomeu Martínez, M. I.: Gitanos: Historia de una migración, Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social. č. 4. Universidad de Alicante. Escuela Universitaria de Trabajo Social. 1996. s. 87-97.
- Čapek, K.: Výlet do Španěl, Firma Fr. Borový, Praha 1940
- Gobin, A.: Flamenco: Que sais-je?, vydání 1588, Presses Universitaires de France 1975
- Hidalgo Montoya, J.: Cancionero de Andalucía, Tico Musica 2000
- Iribarren, M. C.: Gitanos y payos. Dos mundos y dos ideas en la Gitanilla, Thémata. Revista de filosofía. č. 40. Soka University of America, Aliso Viejo, California. 2008, s. 187-196.
- Kröschlová, J.: Základy pohybové přípravy tanečnicka a herce, Orbis-Praha. Praha 1956
- Leblon, B.: Gypsies and Flamenco: The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia. University of Hertfordshire Press 2003
- Lorca, F. G.: Poema del Cante Jondo, Editorial Comares. Granada 1998
- Lorca, F. G.: Duende v teorii a v praxi, Disk, březen 2003

- Lorca, F. G.: Rozběhla se Carmen v tanci, Garamond. Brno 2017
- Machado, A., Álvarez "Demófilo": Colección de cantes flamencos, Portada Editorial 1996
-
- Navarro, J. L. a Pablo, E. El baile flamenco: Una aproximación histórica, druhá edice. Almuzara. Córdoba 2010
- Navarro, J. L. a Pablo, E. Figuras, pasos y mudanzas: Claves para conocer el baile flamenco Almuzara. Córdoba 2009
- Ríos Ruiz, M.: Ayer y hoy del cante flamenco, ISTMO 1997
- Sánchez Ortega, M.: Evolución y contexto histórico de los gitanos españoles In: Entre la marginación y el racismo. Editado por Teresa San Roman. 2. vyd. Alianza Editorial. Madrid. 1987 s. 13-61.
- Siblík, E.: Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy, Nakladatelství Václav Petr, Praha 1937
- Steingress, G.: Sobre Flamenco y Flamencología (Escritos escogidos 1988-1998), Signatura Ediciones de Andalucía, S.L. 2004
- Steingress, G.: Sociología del cante flamenco, Signatura Ediciones de Andalucía, S. L., Sevilla
- Totton, R. Song of the outcasts: an introduction to flamenco. Amadeus Press 2003
- Washabaugh, W.: Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture. Oxford, GBR: Berg Publishers 1996

Internetové zdroje

- [De palo en palo \[online\]](http://www.depaloenpalo.wordpress.com) [cit. 06-05-2018]. Dostupné z: www.depaloenpalo.wordpress.com
- [Flamencopolis \[online\]](http://www.flamencopolis.com). [cit. 16-4-2018]. Dostupné z: www.flamencopolis.com
- El Flamenco: Arte musical y de la danza [online]. [cit. 22-4-2018]. Dostupné z: www.ugr.es/~berlanga/
- [Junta de Andalucía \[online\]](http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/web/portal-de-flamenco). [cit. 16-4-2018]. Dostupné z: <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/web/portal-de-flamenco>
- Prehistoria del flamenco [online]. [cit. 22-4-2018]. Dostupné z: www.flamenco001.blogspot.cz/
- Protohistoria del flamenco [online]. [cit. 22-4-2018]. Dostupné z: www.flamenco002.blogspot.cz/

- La Edad de oro del flamenco [online]. [cit. 22-4-2018]. Dostupné z: www.flamenco003.blogspot.cz/
- Flamenco.cz [online]. [cit. 22-4-2018]. Dostupné z: www.flamenco.cz
- Flamencheco.cz [online]. [cit. 22-4-2018]. Dostupné z: www.flamencheco.cz
- <http://www.h-net.org/~cervant/csa/articf81/avalle.htm>

HYPERLINK "http://www.uned.es/fac-

h

i

s

t

o

/

p

e

r

s

o

n

a

l

/

p

d

f

/

e

v

o

l

u

c

i

o

n

.

p

d