AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PAŘÍŽSKÁ ŠESTKA SE ZAMĚŘENÍM NA KLAVÍRNÍ DÍLO F. POULENCA

Markéta Sinkulová

Vedoucí práce: Prof. František Malý

Oponent práce: doc. Boris Krajný

Datum obhajoby: 8. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFOMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Piano

MASTER´S THESIS

COMPOSERS OF LES SIX WITH A FOCUS ON THE PIANO WORK OF FRANCIS POULENC

Markéta Sinkulová

Thesis advisor: Prof. František Malý

Thesis opponent: doc. Boris Krajný

Date of thesis defense: 8. 9. 2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Pařížská Šestka se zaměřením na klavírní dílo F. Poulenca

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

Praha, dne ....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Stěžejní část této magisterské práce se zabývá historií, charakteristikou tvorby, kompozičního stylu a životy členů pařížské Šestky. Práce obsahuje i stručný rozbor cyklu šesti skladeb L´Album des Six, ve kterém každý autor zkomponoval jednu část. Pozornost je věnována i každému autorovi zvlášť ve vlastní podkapitole. F. Poulencovi a jeho klavírní tvorbě jsem se věnovala o něco více. Jako prohloubení zájmu o jeho kompoziční styl jsem přiložila rozbor jeho klavírního koncertu.

Abstract

The main part of my master thesis concentrates on the history, characteristic of creation, composition style and life of members of group Les Six. The work also contains a brief analysis of a cycle of six compositions - L´Album des Six, each author composed one part. Attention is also paid to each author separately in his own chapter. I paid a more attention to F. Poulenc and his piano work. As a deepening of the interest in his compositional style, I have attached an analysis of his piano concerto.

Klíčová slova

Pařížská Šestka, Jean Cocteau, Eric Satie, Francie, Arthur Honegger, Louis Durey, Germaine Tailefferre, Georges Auric, Darius Milhaus, Francis Poulenc, klavírní koncert Francise Poulenca, Album Šesti

Keywords

Les Six, Jean Cocteau, Eric Satie, Francie, Arthur Honegger, Louis Durey, Germaine Tailefferre, Georges Auric, Darius Milhaus, Francis Poulenc, piano concerto written by Francis Poulenc, L´Album des Six

Obsah

Úvod 9
1 Zasazení do hudebně historického kontextu 11
1.1 Francie před a po r. 1918. 11
1.2 Paříž, rok 1917 12
2 Hudební směry první poloviny 20.století. 14
2.1 Impresionismus 14
2.2 Expresionismus 15
2.3 Neoklasicismus 16
2.4 Folklorismus 16
2.5 Futurismus 17
3 Eric Satie a Jean Cocteau. Osobnosti spjaté s Les Six. 18
3.1 Jean Cocteau 18
3.2 Eric Satie 19
4 Pařížská Šestka 22
4.1 Vznik pařížské Šestky 22
4.2 Charakteristika pařížské Šestky 23
4.3 L'Album des Six 24
4.3.1 Georges Auric: Prélude 25
4.3.2 Louis Durey: Romance sans paroles Op. 21 26
4.3.3 Arthur Honegger: Sarabande, H 26 27
4.3.4 Darius Milhaud: Mazurka 28
4.3.5 Francis Poulenc: Valse in C, FP 17 28
4.3.6 Germaine Tailleferre: Pastorale, Enjoué 29
5 Členové Les Six 32
5.1 Darius Milhaud 32
5.2 Arthur Honegger 35
5.3 Georges Auric 38
5.4 Louis Durey 41
5.5 Germaine Tailefferová 42
5.6 Francis Poulenc 44
5.6.1 Klavírní tvorba F. Poulenca 47
5.6.2 Klavírní dílo F. Poulenca /děleno podle období/: 48
6 Francis Poulenc - Klavírní koncert – rozbor 50
6.1 I. Allegretto 50
6.2 II. Andante con moto 54
6.3 III. Rondeau á la Francaise 57
Závěr 62

Seznam použité literatury 63
Seznam použitých internetových stránek 63

Seznam notových příloh

Obrázky č. 1 -15 – Důležité notové úryvky z Alba Šesti potřebné k orientaci v psaném rozboru tohoto cyklu.

Obrázky č. 16 – 41 – Důležité notové úryvky z klavírního koncertu F. Poulenca potřebné k orientaci v psaném rozboru.

Úvod

Když jsem začala přemýšlet o tématu mé magisterské práce, věděla jsem, že bych ráda zvolila téma spjaté s mým repertoárem, protože mi bude blízké a budu se o něm chtít dozvědět, i z čisté zvědavosti, co nejvíce. V té době jsem se také rozhodovala, který klavírní koncert bych si ráda zahrála v rámci rozloučení se s magisterským studiem. Chtěla jsem zvolit něco netradičního, ne tak hraného, ale zároveň něco, co bude kvalitní a najdu v tom zalíbení. Úkol se zdál býti zpočátku nelehký, ale po seznámení se s Poulencovým klavírním koncertem byl záhy vyřešen. Věděla jsem tedy, že bych ráda svou magisterskou práci vedla tímto směrem, ale téma jsem trochu rozšířila.

O existenci pařížské Šestky ví snad každý, konkrétněji o každém členovi tohoto uskupení už ale každý neví, a co se týče tvorby, myslím si, že křivka znalostí ještě klesá. Musím se přiznat, že teoretické znalosti, i když nevelké, jsem ještě před začátkem psaní měla, ale praktické jsem téměř postrádala. Až při psaní práce jsem se postupně seznamovala důkladně s tvorbou jednotlivých členů a objevovala vysokou kvalitu a pestrou nápaditost těchto děl. Každý člen ze Šestky měl svůj vlastní styl a všechny autory spojovalo vlastně ze všeho nejvíce přátelství a studentská léta, proto při poslechu jejich tvorby najdeme nejrůznější styly, náměty a nápady. Při tvorbě této práce mě nejvíce bavila ta pestrost poznávání a optimismus mnohých skladeb autorů pařížské Šestky.

Jsem si vědoma toho, že svou práci začínám velmi obšírně, ale představa toho, jak to v té době vypadalo, jak a kam se ubíral hudební a všeobecně umělecký směr, je velmi důležitá. Už jen ten fakt, že pařížská Šestka reaguje na hudbu, která předcházela, mě vedlo k tomu zjistit blíže co konkrétně vedlo k vytvoření Šestky. Skladatelé z tohoto uskupení se navíc mnohdy neubírali pouze jedním směrem, ale míchali jakýsi elixír stylů, které potkali. Tímto faktem 20. století velmi vynikalo, vzniklo mnoho nových směrů, mnoho nových inspirací…

Práci dělím do šesti kapitol. V první se zabývám historickými souvislostmi, druhá kapitola stručně představuje směry první poloviny 20. století a třetí kapitola seznamuje s osobnostmi neodmyslitelně spjatými s Les Six. Ve čtvrté kapitole již načnu přímo téma pařížské Šestky, do této kapitoly jsem také zařadila rozbor vlastně jediného společného díla skladatelů pařížské Šestky, důležitého hlavně historicky, i když nebylo plánované. V Albu Šesti se každý autor představí krátkou skladbou, a mně to přišlo jako skvělá možnost stručně představit kompoziční

charakteristiku každého člena (i když si samozřejmě každý prošel dalším vývojem). Pátá kapitola se zabývá podrobněji jednotlivými osobnostmi Šestky, s tím že Francise Poulenca jsem zařadila až na konec, aby tato kapitola plynule přešla do představení jeho klavírního koncertu formou rozboru, který najdeme pod kapitolou číslo šest. Vzhledem k názvu práce, tedy „se zaměřením na klavírní dílo F. Poulenca", jsem také přiložila kompletní Poulencovo klavírní tvorbu dělenou dle období. Rozborem klavírního koncertu jsem se snažila charakterizovat ještě více Poulencovu hudební řeč klavírní tvorby.

1 Zasazení do hudebně historického kontextu.

1.1 Francie před a po r. 1918.

Po první světové válce, která byla pro Francii nakonec vítězná, se Paříž stala uměleckým centrem. Na základě Versailleské smlouvy muselo Německo podstoupit Francii a několika dalším státům některá svá území. Francie se opět mohla stavět na nohy, po ztrátě obrovského množství životů v boji s Němci. Působilo zde mnoho významných osobností z literárního, hudebního i výtvarného světa.

Od poloviny 60.let 19.století až po přelom se stoletím dvacátým zde převládal impresionismus. Styl, který má počátky především v malířství, ale pojmy jako barva a vytváření dojmů a pocitů za pomoci různých hudebních prostředků se přenesly i do světa hudby. Mezi hlavní představitele řadíme C. Debussyho a M. Ravela. I když bylo Debussymu roku 1887 vyčítáno přílišné upřednostňování zvukové barvy před jasností linie a formy, Debussy se necítil být ani tak impresionistou, jako spíše hudebníkem a možná i symbolistou. „Hudebníci jsou vyvolení k tomu, aby zachytili celé kouzlo noci nebo dne, země či nebe. Jen oni mohou probudit atmosféru nebo jejich věčný tep." [1]

Hudební vývoj si na konci 19. století a začátku 20. století žádal vpád nových tendencí a reakcí na hudbu pozdně romantickou a impresionistickou. Tématem hudby po válce a vlivu války na tvorbu dvacátého století se zabýval skladatel Wolfgang-Andreas Schultz. Podle jeho názoru převládají u lidí, kteří zažili nějakou traumatickou zkušenost, v tomto případě válku, často pocity „přehnané ostražitosti a emočního chladu". Umělec podle něj hledá co nejméně sentimentální postoj, aby se tak chránil před další emocionální ránou. V podstatě tento názor můžeme připočíst k důvodům odvrácení tváře skladatelů této doby od přehnaného romantismu, který vlastně přehnaný sentiment představoval.[2]

Dnes tyto tendence označujeme jako počátek moderní francouzské hudby. Představiteli jsou skladatelé, kteří vkročili do hudebního světa po roce 1918. Datum úmrtí Clauda Debussyho a rok skončení první světové války se zdá být velmi symbolický a podněcuje k novému začátku.

[1] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 481
[2] ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. 2011. Praha: Argo, 2011, s. 98.

Za jakéhosi „otce" těchto nových tendencí je považován Eric Satie. Byl přítelem Clauda Debussyho a podnítil sled dalších vývojových událostí. Jeho tvorbu považujeme za neoklasickou. V. Štěpánek řadí pod toto označení francouzská moderní hudba autory pařížské Šestky, Mladé Francie a skladatele nejnovějších směrů po druhé světové válce. Pojem stylový pluralismus je velmi na místě.[3]

Nesmíme také zapomenout na vzestup hudby populární spolu s vývojem masových technologií. Úspěch slavila a oblibě se velmi těšila kinematografie, rádio, gramofony a broadwayské divadlo.[4]

1.2 Paříž, rok 1917

Na jaře (18.května) roku 1917 vyvolala skupina pařížských umělců skandál. O skandál v tomto smyslu se například postarala už v roce 1913 premiéra Stravinského Svěcení jara. Jeden z iniciátorů vzniku tohoto uměleckého skandálu byl Eric Satie, který takovéto hudební „velké třesky" velmi rád vyvolával. Rád šokoval, provokoval, rád tepal do žhavého a nabádal k novým myšlenkám. Jednalo se o premiéru nespoutaného představení v cirkusovém stylu nazvaném Parade (Průvod). Na tomto aktu se podílela hvězdná sestava tehdejší doby. Eric Satie napsal hudbu, autorem libreta byl Jean Cocteau, Pablo Picasso navrhl kostýmy, Léonide Massine vytvořil choreografii a o divadelní program se postaral Guillaume Apollinaire. Tématem tohoto představení byla otázka, zda vůbec dokáže „staré umění", jako je vážná hudba a balet, přitáhnout diváka v době nových stylu, populární hudby a filmů. Děj se odehrává na pařížské pouti, kde je plno kabaretních bavičů a kočovných divadelníků, vše je korunováno čínským kouzelníkem a trpasličí Američankou. Tento program však diváka zaujme natolik, že už nechce pokračovat směrem k hlavnímu bodu programu. Tato podřadná kultura se tedy stává hlavním předmětem zábavy.[5]

Balet Parade byl „koktejl" všeho doposud nevídaného – akrobacie, cirkus, moderní tanec, pantomima, siréna jako hudební nástroj, dále použití revolveru, psacího

[3] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, Úvod.

[4] ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. 2011. Praha: Argo, 2011, s. 98.

[5] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967,

stroje, elektrických zvonků a další kuriozity. Kostýmy připomínající spíše dětské vystřihovánky navrhl Pablo Picasso.[6]

„Tehdy poprvé – a Bůh ví, že od té doby mockrát – vtrhla tančírna do Umění s velkým U." (Poulenc) [7]

Další uměleckou událostí tohoto roku, třeba že se v té době nezdála tak důležitou, byl koncert uspořádaný v ateliéru Moise Kislinga. Tato akce byla důležitá hlavně z hlediska dnešního pohledu na vývoj hudební tvorby té doby. Právě na tomto koncertě, který byl korunován obrazy Pabla Picassa a kde se hrály skladby od Erica Satieho, Georgse Aurica, Arthura Honeggera či Louise Dureyho, napadlo novátora Satieho, že skupinu umělců kolem sebe nazve „Les Nouveaux Jeunes". Jednalo se o skupinu, která byla předchůdcem pařížské Šestky.[8]

[6] REITTEREROVÁ, Vlasta. Hluboce věřící uličník Francis Poulenc. *Harmonie*. 2013, 2013(4/2013).
[7] Citát mladého F. Poulenca, ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. 2011. Praha: Argo, 2011, s. 99.

[8] Wikipedia. *Pařížská Šestka* [online]. [cit. 2020-04-15]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pa%C5%99%C3%AD%C5%BEsk%C3%A1_%C5%A1estka

2 Hudební směry první poloviny 20.století.

Tomuto dělení bych se ráda věnovala jen okrajově, jelikož má pouze nastínit stylový pluralismus té doby.

Dělení podle Encyklopedického atlasu hudby U. Michelse:[9]

a) Impresionismus
b) Expresionismus
c) Futurismus
d) Neoklasicismus
e) Folklorismus

Podle Dějin hudby Jaroslava Smolky:[10]

a) Folklorismus
b) Civilizační tendence
c) Expresionismus
d) Novoklasická (neoklasická) tendence

V předchozí kapitole má Smolka ještě Impresionismus a Verismus, protože to jsou umělecké směry zasahující ještě velmi do století devatenáctého.

Dělení je v zásadě stejné, jde hlavně o to, že bylo mnoho kompozičních cest.

2.1 Impresionismus

Tento umělecký směr měl kořeny ve francouzském malířství, ve spojitosti s tímto uměleckým oborem můžeme mluvit již o 60. letech 19. století. O hudebním impresionismu mluvíme ale až od 90. let 19. století a přelomu 19. a 20. století. Na hudbu opět můžeme aplikovat obecné znaky impresionistického malířství, a to například odstoupení od pevné kresebné linie, souhra barev-tuto praktiku můžeme přirovnat k hudební barevnosti, stejně tak jako techniku barevných skvrn. Harmonie se často různě proměňují, upouští se od klasických harmonií romantismu a hudba začíná stát na nových harmoniích, ke kterým vedla samozřejmě dlouhá cesta a nezrodily se jen tak z čista jasna. Právě díky harmoniím, které vytvářejí určitou zvukovou barvu, se krásně přirovnává impresionismus hudební

[9] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 485.
[10] SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001, s. 516-520.

k impresionismu v malířství. Představitelé z výtvarného oboru byli například slavní Monet, Manet či Renoir. [11]

Hlavními znaky impresionismu jsou důraz na okamžikovost, zobrazení aktuálních dojmů a prchavých vjemů. Vždyť to už vychází z pojmu impresionismus, imprese znamená vjem. Jedním z hlavních klíčových pojmů tohoto stylu je „prchavý okamžik." V harmonii dochází k emancipaci všech tónu stupnic kromě tóniky. V melodii jdou do popředí krátké útržkovité fráze před dlouhými melodickými frázemi romantismu. Hlavními představiteli byli Claude Debussy, Maurice Ravel, Albert Roussel, Manuel de Falla a Ottorino Respighi. [12]

„Neposloucháme dost ony tisíce přírodních zvuků kolem sebe a nepátráme dost po oné tak rozmanité hudbě, kterou nám příroda nabízí s takovým nadbytkem. Tady je podle mého nová cesta. Ale věřte mi, sotva jsem ji sám zahlédl, protože to, co zbývá ještě udělat, je ohromné." (Debussy) [13]

2.2 Expresionismus

Expresionismus je styl objevující se na začátku 20.století jako reakce na pozdní romantismus a barevný impresionismus. Silně ovlivňoval všechny umělecké oblasti a nejedná se o spontánní reakci na nějaký podnět, ve skutečnosti bylo expresionismu dlouho budováno zázemí. V jádru se snaží o ponor do niterních prožitků člověka, jedná se vlastně o prudký protest proti tehdejšímu způsobu žití. Autoři usilují o přenesení vnitřního citového napětí do uměleckého díla neboli promítnout svůj vlastní vnitřní svět. Obecné znaky pro malířství můžeme aplikovat i v hudbě-deformace linie, více kontrastů, výraznější kontury, nově řešená kompoziční výstavba. Hlavními představiteli jsou Arnold Schönberg, Alban Berg a Anton Webern, nicméně nemůžeme expresionismus připisovat pouze druhé vídeňské škole. Za expresionistická díla považujeme např. díla Bély Bartóka, předneoklasická díla Igora Stravinského nebo část tvorby Sergeje Prokofjeva, Leoše Janáčka, Paula Hindemitha, Dmitrije Šostakoviče či Arthura Honeggera. K pojmu expresionismus samozřejmě neodmyslitelně patří pojmy dodekafonie a atonalita, avšak A. Schönberg nebyl prvním kdo s atonalitou přišel. Za atonální

[11] SMOLKA, Jaroslav & kol.: Dějiny hudby, s. 505
[12] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 481
[13] SMOLKA, Jaroslav & kol.: Dějiny hudby, s. 513

dílo můžeme již považovat dílo Franze Lizsta Bagatelle sans tonalité, které není „omezeno" konceptem tóniny. [14] [15] [16]

2.3 Neoklasicismus

„Konec s oblaky, vlnami, akvárií, rusalkami a vůněmi noci. Potřebujeme hudbu, která stojí na zemi, hudbu všedního dne – objektivní umění oddělené od individua, které posluchače zanechává při jasném vědomí – dokolané, čisté, bez přebytečného ornamentu." (Cocteau) [17]

Hlavní myšlenkou neoklasicismu je návrat ke „starým mistrům", zejména tedy raného klasicismu a baroka, a inspirace jejich tvorbou. Hlavní bod zájmu je čistota stylů a forem, ve kterých neoklasičtí autoři tvořili. Tento základ okořenili vlastními přídavky, variacemi, rytmy a barvami. Jedná se opět o reakci na romantismus a zároveň i expresionismus, která začala probublávat na povrch již před rokem 1920. K prvním návratům „do minulosti" patřily tři balety, které vznikly na podnět S. Ďagileva. Jedná se o Tommasiniho balet s názvem Le donne di buon umore z roku 1917, kde je patrná inspirace ze Scarlattiho sonát. Dalším baletem z roku 1919 je Fantastický krámek od Ottorina Respighiho, který čerpal inspiraci z díla Rossiniho. Posledním velmi známým dílem je balet Pulcinella od Igora Stravinského, který těžil z děl připisovaných Pergolesimu.[18]

Prvními opravdu originálními díly ve stylu neoklasicismu jsou Ravelův Náhrobek Couperinův, Prokofjevova Klasická symfonie, skladby Erica Satieho, Arnolda Schönberga a Paula Hindemitha. Mezi jednu z prvních neoklasických skladeb řadíme také Oktet pro dechy Igora Stravinského.[19]

2.4 Folklorismus

V rámci folklorismu dochází ke vzrůstu zájmu o národním písně. Protagonisté tohoto stylu vyhledávali a shromažďovali folklorní materiál s cílem, aby nezanikl.

[14] ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. 2011. Praha: Argo, 2011, s. 43-45
[15] SMOLKA, Jaroslav & kol.: Dějiny hudby, s. 517-518
[16] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 485
[17] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 499
[18] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 499

[19] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 499

Vznik folklorismu byl spjat s hledáním kořenů hudby a cílem bylo obnovení lidové kultury v moderním prostředí. Hlavními představiteli byli Bartók, Kodály a Janáček. Folklorním kompozičním obdobím si prošel například i Igor Stravinskij. V jeho Svěcení jara je vliv ruského folkloru více než zřejmý. [20] [21]

2.5 Futurismus

Tento avantgardní umělecký směr, vznikající na začátku 20. století, čerpal inspiraci zejména z průmyslu a techniky. V hudbě nedošlo k velkému prosazení tohoto směru, ale někteří skladatelé se v tomto směru vzhlédli. Futuristé odmítali jakoukoli tradici a zvyky, zároveň se zasazovali o zapojení technických a průmyslových hluků do hudby. Největšími představiteli byli Filippo Tommaso Marinetti, Francesco Balilla Pratella a Luigi Rossolo, což byl ale hlavně malíř. Marinetti spustil vlnu manifestů. Jako reakce na Marinettiho sepsal manifest Pratella a to vše vedlo k otevřenému dopisu „Umění hluku" od Luigi Rossola. Tento umělec poté společně s Uggem Piatim vymyslel 19 nových hlukových nástrojů, kterým dali označení intonarumori. [22] [23]

[20] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 487
[21] Wikipedia. *Folklorismus* [online]. [cit. 2020-04-03]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Folklorismus
[22] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 485
[23] Wikipedia. *Futurismus* [online]. [cit. 2020-04-03]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Futurismus

3 Eric Satie a Jean Cocteau. Osobnosti spjaté s Les Six.

3.1 Jean Cocteau

„Kolik překvapení, jaká šíře zájmů, jaký oplodňující vliv ve všech oborech umění!" Jan Konůpek takto ohodnotil Jeana Cocteaua, dále dodává: „Milenec všech múz, od těch nejdůstojnějších antických až po moderní. Básník, v nejvlastnějším slova smyslu stvořitel krásy, věčný její lovec, jehož celé dílo je poezií-tvorbou." [24]

Jedno z mála poválečných a soubornějších vydání Cocteauova díla vyšlo ve vydavatelství Odeon v roce 1977 pod názvem Orfeova závěť. Právě v doslovu tohoto díla můžeme tato slova Jana Konůpka najít.

Slavný básník se narodil 5. července 1889 do rodiny, která obdivovala umění, ale otec se živil jako advokát. Rád kreslil, děda byl sběratelem uměleckých předmětů. Jean byl velmi kreativní, ale také nadmíru nesoustředěné a neposedné dítě. Když mu bylo necelých 10 let, jeho otec z nevyjasněných důvodů spáchal sebevraždu. S touto událostí se Jean nikdy nesmířil a až ke sklonku života o tom byl schopen veřejně promluvit. Z důvodu své nesoustředěnosti se mu později nepodařilo ani složit maturitu, ale cesty ho dovedly k tomu stát se umělcem.

V roce 1907 ve Francii začíná vát svěží vánek moderny, na Montmartre se schází mnoho známých osobností té doby, ale Cocteau se drží stále v ústraní. Mnoho prvních veršů pochází již z roku 1908, ale Cocteau se s nimi nechlubil. Až po první světové válce, kterou mimochodem prožil jako řidič sanitky, ale hlavně po setkání s hudbou Igora Stravinského (1910 premiéra Ptáka Ohniváka) a malířským uměním Pabla Picassa v roce 1915, můžeme zaznamenat zlom v jeho dosavadní kariéře. Celým vyústěním jeho dosavadní práce byl již zmíněný balet Parade.

Rád si pohrával s dadaismem nebo se surrealismem, ale nevymezoval poezii pouze verši. Divadlo pro něj představovalo prostor, v němž může "scénograficky uvádět své básně", říká Konůpek. Rád provokoval společnost, jako jeden z prvních nadhodil v konzervativní francouzské společnosti téma homosexuality.[25]

Jeho knihou Kohout a Harlekýn z roku 1918, která se stala manifestem skupiny Les Six, se jmenoval mluvčím této skupiny.[26]

---

[24] COCTEAU, Jean. *Orfeova závěť*. Odeon, 1977, Doslov J. Konůpka.

[25] COCTEAU, Jean. *Orfeova závěť*. Odeon, 1977, Doslov J. Konůpka

[26] ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. 2011. Praha: Argo, 2011, s. 98-108

V této době o jeho tvůrčím úsilí vrchovatě platilo to, co on sám později napsal o Picassovi: "On taky nemaluje. Uráží. Pohlavkuje. Plivá do obličeje. Bije. Znásilňuje. Objímá. Olizuje. Hladí tvář."

Zemřel 11.října 1963, pohřbem byl pověřen jeho přítel Jean Marais. Ten, když v roce 1975 vydával Příběhy mého života, zakončil je právě smrtí Jeana Cocteaua.[27]

3.2 Eric Satie

Ruský balet dobyl Paříž velmi rychle, a to v roce 1909. V čele se Sergejem Ďagilevem se začíná utvářet vrstva lidí tvořící „podhoubí" pro vznik francouzské moderní hudby. Z malířů, kteří přišli do kontaktu s touto kometou francouzské moderní scény, jmenujme Deraina, Mattise, Picassa a další. Stejně pestrý je seznam spolupracovníků hudebních či obdivovatelů ruského baletu. Nese zvučná jména jako Debussy, Ravel, Poulenc, Auric, Hindemith, Milhaud a Satie. Právě Eric Satie se stal velmi výraznou osobností doby následující. Z výčtu jmen ještě nesmíme zapomenout na kmenové autory, jak je nazývá Vladimír Štěpánek, a to Stravinskij a Prokofjev. [28]

Zajímavostí této doby bylo shlukování téměř všech uměleckých a nejlepších tvůrčích duší vždy do jedné čtvrti. Na počátku, již od poloviny 19.století, byla jejich místem setkávání čtvrť Montmartre. Kolem roku 1904 obsadila jedna skupinka dřevěnou chatu jménem Bateau-Lavoir, která vždy při setkáváních praskala ve švech. Mnoho básníků a malířů zde současně žilo i pracovalo. Předmětem mé práce je však jiná skupina, skupina hudebníků jménem pařížská Šestka, která sídlila a scházela se v montmartrském bytě D. Milhauda. Po první světové válce se stala místem setkávání čtvrť Montparnasse, jejíž největší sláva přišla s koncem první světové války a byla spjata s jménem Jeana Cocteaua, díky kterému byly představovány první díla pařížské Šestky.[29]

Právě jakýmsi otcem této pařížské Šestky byl Eric Satie. Jméno tohoto skladatele je také spjato se skandálem při uvedení baletu Parade. Právě díky této události se o Erica Satieho a jeho tvorbu vzbudil větší zájem a otevřela se nová cesta

[27] ŽÁK, Jiří. Jean Coctrau. *Reflex*. 2008, (4/2008)., ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 7-35

[28] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 7-35

[29] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 7-35

k pochopení jeho tvorby. Mluvíme o skandálu, který byl v pařížských poměrech vlastně nejčastěji zárukou budoucí slávy. Stejně jako tomu bylo v případě zmíněného Stravinského Svěcení jara.

Eric Satie měl, na rozdíl od většiny Francouzů v této společenské vrstvě, jen základní vzdělání. I jeho hudební vzdělání nebylo nijak valné, pár let na konzervatoři v oboru klavír a harmonie. Na počátku své tvorby sbíral inspiraci nejvíce na Montmartru, živil se hrou na klavír a kompozicí. Nebyl z těch, kteří by se honili za penězi a žil pouze hudbou a kulturou. Do raného období z jeho tvorby řadíme tři Sarabandy (1887) a tři Gymnopedie (1888).

Svými Sarabandami chtěl vyvolat nové vnímání estetické hodnoty skladeb. Debussy o několik let později složil Sarabandu, kterou nejspíš vzdával úctu Satiemu. V Satieho skladbách najdeme mnoho znaků, ze kterých se nejspíše inspirovali později i další skladatelé. Vzájemné působení Clauda Debussyho a Erica Satieho je téměř nepopiratelné, ještě když přičteme fakt, že byli dlouholetými přáteli. Debussy dokonce instrumentoval dvě Satieho Gymnopedie.

Satie sbíral inspiraci kde jen to šlo, seznámil se dokonce i s exotickou hudbou. Toto setkání se projevilo v jeho třech Gnossiennes (1890). Šestitónové kvartové akordy byly inspirací opět nejen Debussymu, ale například také Schönbergovi nebo Milhaudovi.

Přesuňme se ale k roku 1917, kdy Satie přestává být v ústraní. Debussy je v této době již upoután na lůžko a není schopen navštívit Satieho koncerty, navíc se projevuje nevíra v talent svého dlouholetého přítele, jak se později i sám Satie dozvěděl, a kvůli tomu přetrhal všechny vazby, které mezi sebou tito dva skladatelé kdy měli.

Po pobuřující premiéře baletu Parade bylo toto dílo uvedeno ještě jednou, tentokrát s velkým úspěchem. Jen málokdo by věřil, že předtím toto dílo mohlo vyvolat jakékoli pobouření.[30]

„Parada mi znovu potvrdila mé přesvědčení, že Satie má veliké zásluhy o francouzskou hudbu a že v ní sehrál důležitou roli tím, jak proti skomírajícímu

[30] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 7-35

impresionismu postavil jazyk pevný, jasný a zbavený vší vyumělkovanosti.“ Takto se vyjádřil o baletu Igor Stravinskij.[31]

[31] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 27

4 Pařížská Šestka

4.1 Vznik pařížské Šestky

„Collet zvolil těch šest jmen zcela náhodně, jmenoval Aurica, Honeggera, Dureyho, Poulenca, Tailleferre a mě jenom proto, že jsme byli kamarádi, znali se navzájem, objevovali se ve stejných programech, bez ohledu na to, zda se naše temperamenty a osobnosti lišily. Auric a Poulenc následovali Cocteauovy myšlenky, Honegger obdivoval německý romantismus a já středozemní lyrismus!(…)" (Milhaud)[32]

Právě Henri Colletovi je připisována první zmínka o Les Six, která pojmenovává šest mladých skladatelů v čele s Ericem Satiem, jakožto patronem. Avšak již před Colletovými dvěmi kritikami v týdeníku Comoedia v roce 1920 nazvalo nakladatelství Siréna vydání skladeb našich šesti skladatelů L´Album des Six. Nejspíše tedy zásluhy za první zmínku náleží právě tomuto nakladatelství. Již zmíněné články uznávaného francouzského kritika a skladatele vyšly 16. a 23. ledna roku 1920 s názvem Les cinq Russes, les six Francais et Eric Satie, tedy v překladu „Pět Rusů, šest Francouzů a Eric Satie". Názvem Collet narážel na podobnost uskupení s Mocnou hrstkou. Nejednalo se však o cíleně vytvořenou skupinu skladatelů, byla to spíše skupina individualit, jak už mělo naznačit tvrzení Daria Milhauda hned v úvodu. Skladatelé se přátelili, prováděli společně mnoho premiér a vytvořili tak velmi silnou skupinu skladatelů, ve které měl každý svůj originální styl, avšak některé rysy měli společné. Za svůj manifest přijali Cocteauovu sbírku aforismů Le coq et l'arlequin (Kohout a harlekýn), oslavu poezie všednosti.

„Protože jsem vyrostl během soumraku Wagnerových bohů a začal jsem skládat uprostřed trosek „debbusyonismu, cítím, že jakékoli napodobení Debbusyho v naší době není nic jiného než úklid." Le Coq, 1. vydání 1921, Georges Auric vyzývá k čerstvému uměleckému přístupu. [33]

Historie pařížské Šestky ale sahá ještě o pár let dříve, kdy se několika mladých hudebníků ujal Eric Satie. To, že bylo v této době velmi populární vytvářet různá

[32] MILHAUD, Darius. *Notes sans musique*. Paris: R. Julliard, 1949, s. 102, tato slova zmiňuje i Vladimír Štěpánek ve Francouzské moderní hudbě na straně 40.

[33] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 37-47

uskupení je zcela zřejmé. Eric Satie byl také rád tím, kdo tyto skupiny zastřešoval. Nejdřív to bylo uskupení Les Nouveaux Jeunes, poté právě pařížská Šestka a na sklonku života ještě zastřešil svým jménem, tehdy už ne moc známým, skupinu skladatelů a umělců jménem Arcueilská škola. [34]

4.2 Charakteristika pařížské Šestky

Vlivů na tvorbu skladatelů pařížské Šestky bylo vícero. Ten jeden nejvíce omílaný je reakce na vrcholný romantismus a na probíhající impresionismus. Například o Debussym a Ravelovi se vyjádřil Jean Cocteau takto: „Už dost bylo nuages, vln, akvárií, ondines a vůní noci (…). Potřebujeme hudbu pozemskou, HUDBU PRO KAŽDÝ DEN. Už dost houpacích sítí, věnců, gondol! Chci, aby někdo složil hudbu, ve které bych mohl žít jako v domě." [35]

Výzva k novým uměleckým záměrům a perspektivám a jakýsi přirozený tlak na vznik něčeho nového se ale netýkal pouze hudební oblasti, týkal se i spisovatelů, básníků, malířů a dalších intelektuálně smýšlejících lidí.

Další z vlivů byl nově objevující se le jazz, který spočíval v oblibě afroamerické hudby. Jednalo se převážně o hudbu taneční, zábavnou. I na pařížskou Šestku dýchl le jazz a některé jeho prvky tyto skladatele inspirovaly. Nejblíže měl k této hudbě nejspíše Darius Milhaud, i vzhledem k tomu, že pobýval poslední roky války v Brazílii. Le jazz měl také jisté základy v latinské Americe, proto, když se Milhaud vrátil zpět do Paříže a přidal se ke členům pařížské Šestky, měl k tomuto inspirativnímu vlivu velmi blízko. Zmiňme například jeho balet Člověk a touha, ve kterém použil neobvyklé množství perkusních nástrojů. I na ostatní skladatele le jazz zapůsobil, avšak ne na moc dlouhou dobu. I když pařížská Šestka hlásala, že je jejím cílem psát hudbu pro každý den, prostí lidé téměř neměli šanci se ke skladbám těchto autorů dostat. V srpnu 1918 uspořádal hrabě Beaumont ve svém sídle večer ve společnosti jazzu. Mimo jiné zde například zazněla Rapsodie Negre Francise Poulenca. Poulenc i Cocteau ale upustili od le jazz velmi brzy. Francis Poulenc si vytvořil svůj velmi typický styl spočívající hlavně v harmoniích a charakteristice skladeb.

Cest bylo více. V knize Zbývá jen hluk jsou dle mého názoru velmi dobře definovány. Řeč je o historickém modernismu a modernismu životního stylu. Obě

[34] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 37-39.

[35] ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. 2011. Praha: Argo, 2011, s. 98-108

tyto cesty můžeme zahlédnout v tvorbě pařížské Šestky. Jedná se vlastně o uznání jak staré hudby, tak hudby úplně nové, trochu povrchní a pokleslé.

Historický modernismus představuje návrat ke kořenům klasické a barokní hudby ve formě neoklasicismu a neobaroka. Tato cesta představuje opětovné vzývání starých mistrů jako například Bacha, Cimarosy nebo Pergolesiho. Ravel adoroval Rameaua, Satie se jeden čas zabýval gregoriánským chorálem. Příkladů je samozřejmě daleko více, vždyť celá pařížská Šestka je silně spjata s neoklasicismem.

Modernismus životního stylu představoval zájem o pokleslou kulturu, módu a nejrůznější výstřelky a hrátky. Tempo a pravidla této hry jménem modernismus životního stylu udával ballet russes.

Vlivů bylo ještě daleko více. Pařížskou Šestku zajímal i francouzský folklor. A společným jmenovatelem obdivu pro všechny členy byl Igor Stravinskij, který ukázal možnost rozšíření tonality a díky němu skladatelé pařížské Šestky udělali první kroky k polytonalitě a větší rytmické volnosti.[36]

Jak už bylo zmíněno, Darius Milhaud se vyjádřil o Šestce tak, že neměla pevnou ideologii, každý skladatel byl trochu jiný, i když vlivy na tvorbu byly podobné, tak jako ale na všechny skladatele té doby v Paříži. Scházeli se ještě s dalšími umělci v Milhaudově bytě každou sobotu večer. Místem jejich setkávání byl i bar La Gaya.[37]

Jako uskupení pod tímto názvem nepůsobili moc dlouho. Možná i kvůli nejednotné ideologii a individualitě každého člena se rozpadli již v roce 1923. Za společné dílo můžeme počítat vlastně pouze Album šesti, které ale nebylo psáno cíleně jako společné. Hlavním společným dílem šesti skladatelů, které bylo ale ve finále pouze dílem pěti, je balet Svatebčané na Eiffelovce.[38]

4.3 L'Album des Six

Album Šesti (L'Album des Six) bylo vydáno v roce 1920 tehdejším významným hudebním vydavatelem jménem Eugéne Dements. Jedná se v podstatě o jedinou publikaci, ve které figurují jména všech členů tohoto uskupení, ačkoli byla

[36] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 37-39.

[37] ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. 2011. Praha: Argo, 2011, s. 98-108

[38] ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. 2011. Praha: Argo, 2011, s. 98-108

neplánovaná (na rozdíl od Svatebčanů na Eifellovce). Album Šesti se objevilo ve stejném roce, v jakém Collet nazval skupinu šesti hudebníků Les Six. Jedná se o suitu obsahující šest klavírních skladeb, od každého skladatele jedna. Všechny části byly napsány již dříve, z velké části v roce 1919, ale Milhaudova Mazurka pochází již z roku 1914 a Honnegerova Sarabanda je z roku 1920. Těchto šest přátel sice plánovalo, že spolu nebudou pouze koncertovat, ale i komponovat, toto album ale zůstalo prvním a posledním projektem, na kterém se podílela opravdu všechna jména.[39]

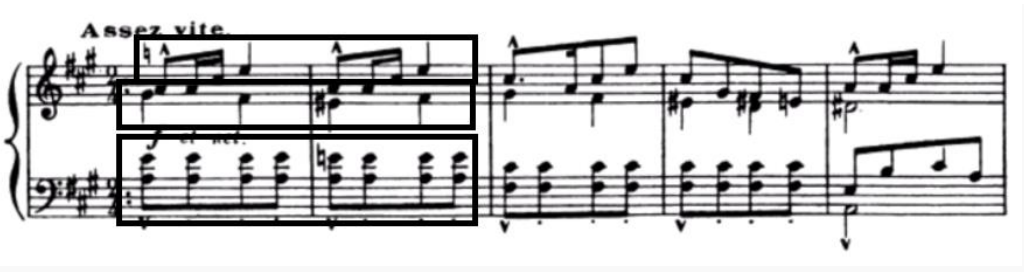
Skladby, které toto album obsahuje jsou následující:

4.3.1 Georges Auric: Prélude

(22.prosince 1919; věnováno generálu Clapierovi)

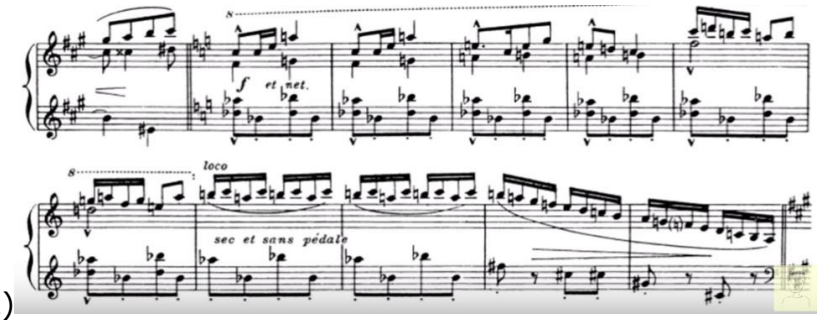
Hravě tvrdošíjná krátká skladba. Rytmus jedné osminky, dvou šestnáctinek a čtvrťové noty působí velmi žertovně, ale díky mnohačetnému opakování zároveň tvrdošíjně. Charakter pochodu je protkán téměř celým preludiem. To ještě umocňují úsečné osminky v levé, do kterých střední hlas postupuje ve čtvrťových půltónových krocích. (viz obrázek č. 1)

1)



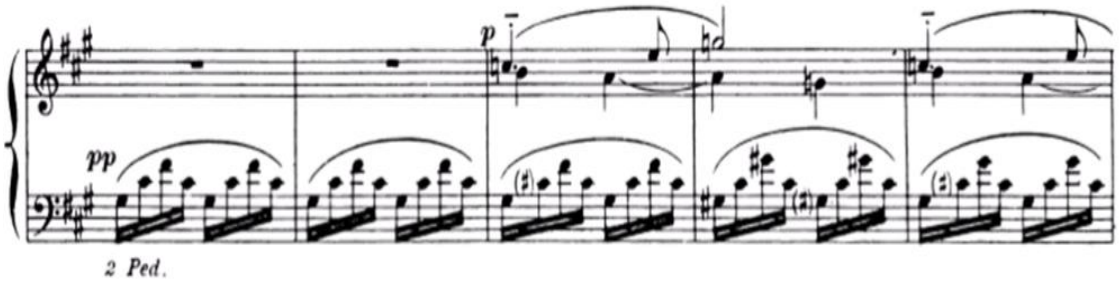
Občasná disharmonie, ale v mezích (i pro ucho mající rádo libozvučnost), jen napomáhá hravě bezstarostnému charakteru. Jakýmsi vrcholem tohoto dílka je část s rytmicky stejným základem, avšak o něco harmonicky vypjatější. (viz obrázek č. 2)

2)



[39] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 37-39.

Poté následuje pár taktů, kdy se změní nálada do trochu „prokofjevovské" mlhavosti. (viz obrázek č. 3)



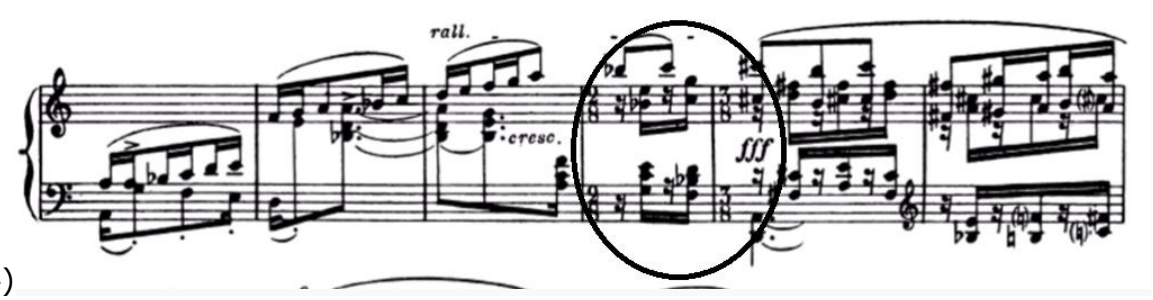
3)

Celkově na mě toto preludium působí trochu „prokofjevovsky". Končí radostně v A dur.

4.3.2 Louis Durey: Romance sans paroles Op. 21

(Srpen 1919; věnováno Ricardovi Viñesovi)

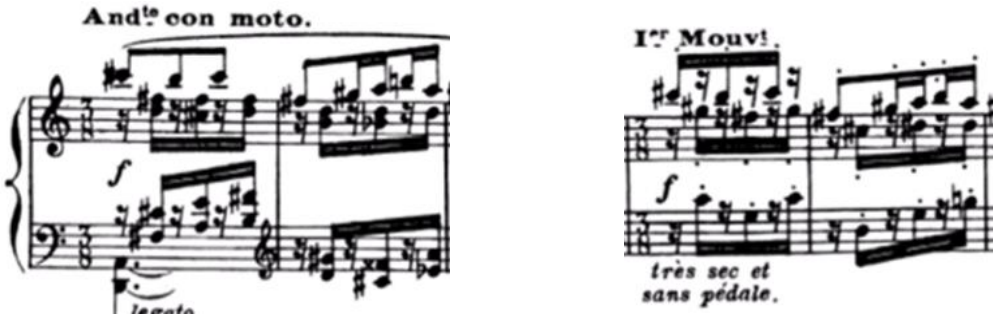
Romance sans paroles neboli Romance beze slov je nejdelší částí tohoto cyklu a je věnována španělskému klavíristovi jménem Ricardo Viñes. Celá romance je protkaná paralelními akordy a intervaly, nejčastěji Durey využívá sextakordy, kvarty a kvinty. Místy na mě dýchá ještě impresionistický vliv, hlavně tedy vrchol této části a jeho příprava. (viz obrázek č. 4)



4)

V této Romanci se střídají nostalgicky laděné části s vtipkujícím charakterem staccatových šestnáctinek. (viz obrázek č. 5)

5)



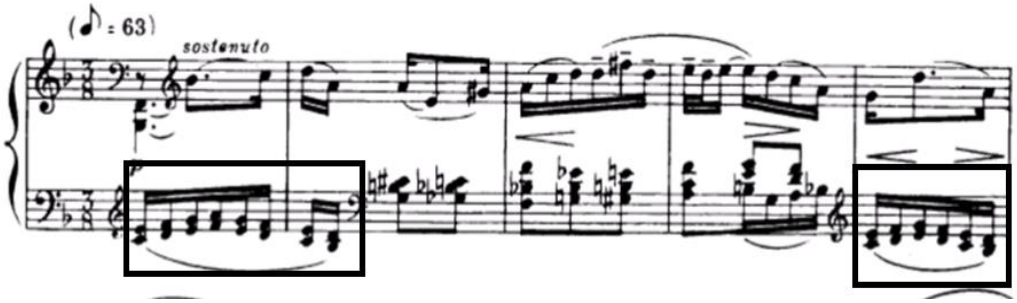
4.3.3 Arthur Honegger: Sarabande, H 26

(Leden 1920)

Nejmladší skladbou tohoto cyklu je zasněná Sarabanda. Pomalá, zadumaná, občas připomínající nějaké pomalé preludium Sergeje Rachmaninova, hlavně způsobem prolínání hlasů.

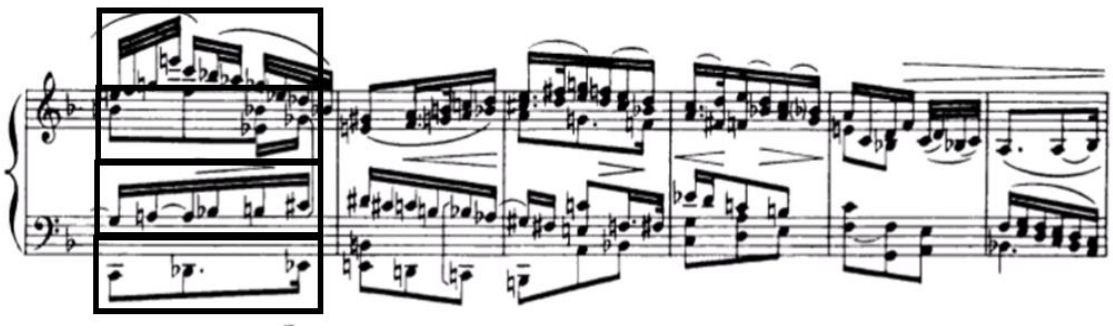
Tato drobná skladba obsahuje mnoho paralelních tercií jdoucích přímo za sebou. (viz obrázek č. 6)

6)



Ruské i francouzské vlivy doby minulé jsou zde také zřejmé. Například již na třetím řádku harmonická sazba poněkud připomíná „rachmaninovský" styl. (viz obrázek č. 7)

7)

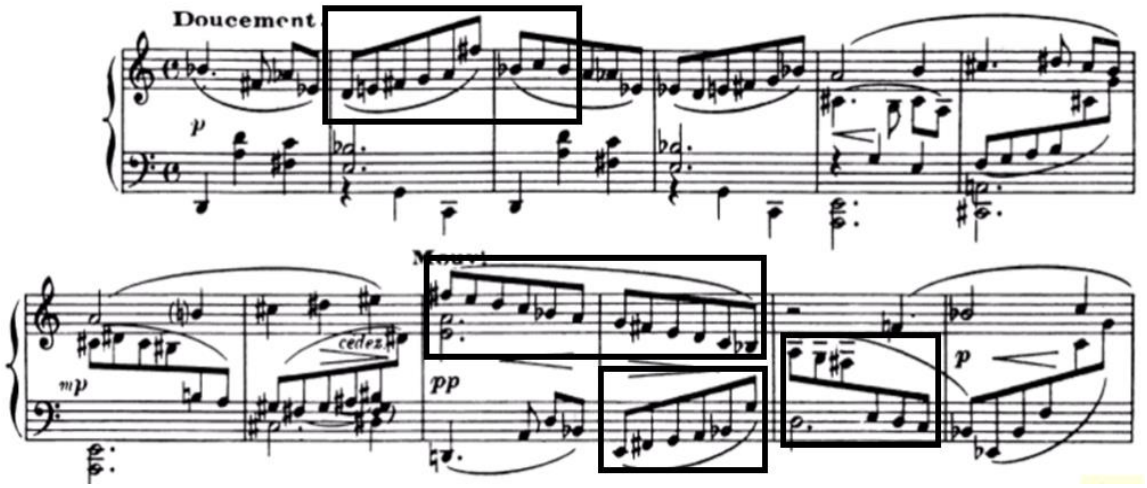


Nechtěla bych, aby to vypadalo tak, že Arthur Honegger (nebo někdo jiný z Šestky) něco kopíroval, pouze podotýkám na jisté podobnosti – tedy že pařížská Šestka nevytvořila úplně nový styl. Pro svůj specifický styl měla velmi připravenou půdu. Je známo, že uznávala ruskou hudbu a vlivu francouzské dosavadní hudby se také neubránila.

4.3.4 Darius Milhaud: Mazurka

(1914)

Naopak nejstarší skladbou z tohoto cyklu je Milhaudova Mazurka. Skladatel zvolil přívlastek doucement, tedy jemně. Opravdu se nejedná o Mazurku takovou, jakou známe z polské tradice. Není taneční, působí spíše jako nějaké krátké zadumání nad životem. Zajímavé je, že autor nejvíce těží z řady tónů c-d-e-fis-g-a-b-c. (viz obrázek č. 8)



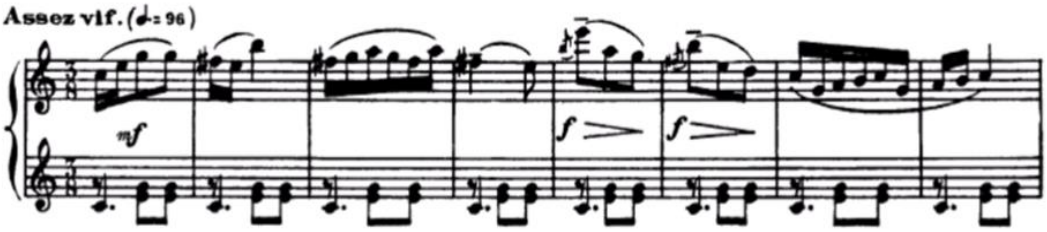
8)

4.3.5 Francis Poulenc: Valse in C, FP 17

(Červenec 1919; věnováno Micheline Soulé)

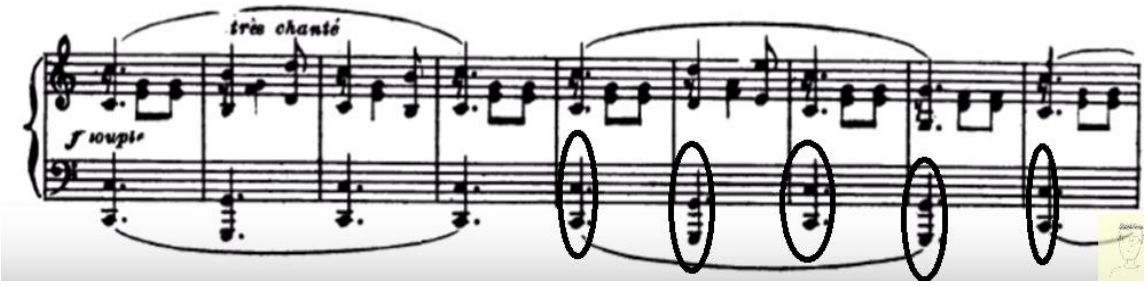
Předposlední skladbou tohoto cyklu je Valse in C od Francise Poulenca. Formově se jedná o dvě téměř totožné části a kratičký vtipný dovětek. Valčík je vtipnou skladbičkou, která trochu vyvolává vzpomínku na dětství. Valčík, kolotoče, houpačky. První se představí hravé téma se základem stále se opakující tóniky. (viz obrázek č. 9)

9)

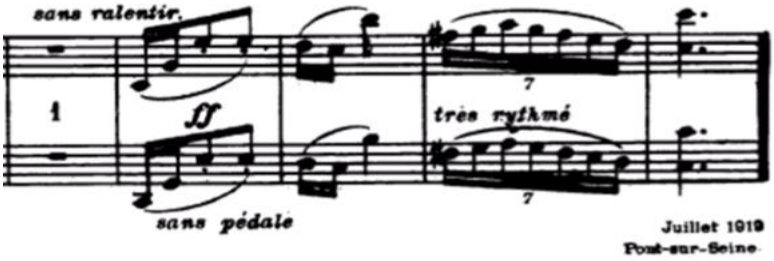


Poté, co toto podobné téma části „a" přednese i levá ruka, přichází část b-valčík v pravém slova smyslu založený na střídání tóniky a dominanty. (viz obrázek č. 10)

10)



Celá tato větší část A zazní ještě jednou, s malou změnou v části a, kde se jedná spíše o rozšíření a obohacení, než nějakou zásadní změnu. Celý valčík končí prázdným taktem a humorným dovětkem v unisonu. (viz obrázek č. 11)



11)

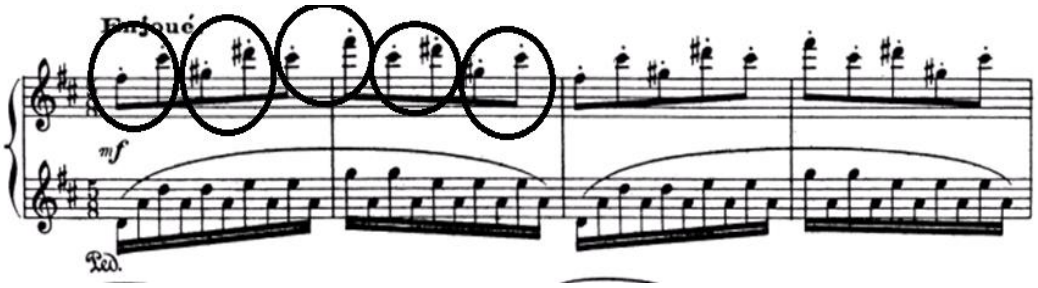
4.3.6 Germaine Tailleferre: Pastorale, Enjoué

(4. září 1919; věnováno Milhaudovi)

Poslední skladbou tohoto cyklu je Pastorale s označením Enjoué neboli hravě- skladba s jednoznačným vlivem francouzského impresionismu, zejména velmi podobající se stylu Maurice Ravela. Úvodní motiv, skládající se z tónů fis, cis, dis, gis, tvoří střídavě kvinty nebo kvarty vzniklé převrácením. Pohyblivé šestnáctinky

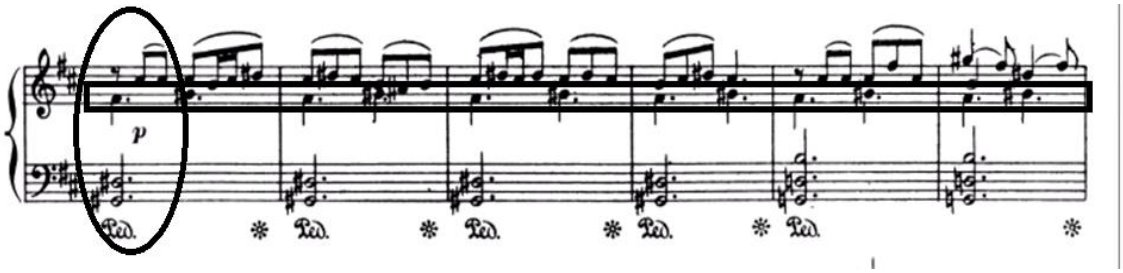
v levé ruce umocňují mihotavý a hravý charakter úvodního tématu. (viz obrázek č. 12)

12)



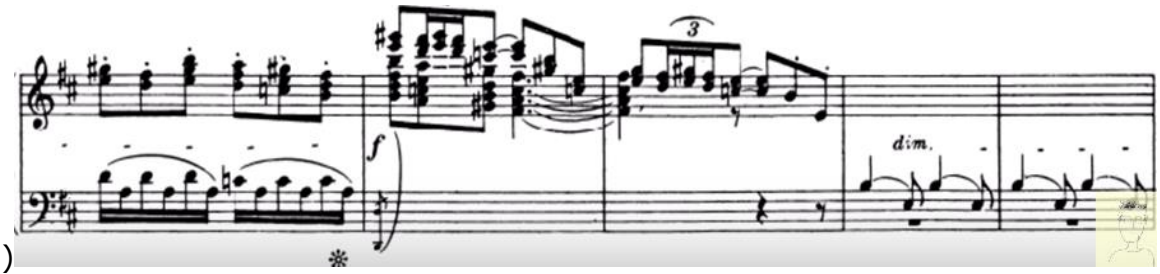
Další osmitaktí přináší houpavý charakter, který asi nejvíce vyvolává střídání dvou tónu ve středním hlase. Tóny gis, dis, fis a cis tvoří základ harmonie, vlastně jakousi prodlevu. (viz obrázek č. 13)

13)



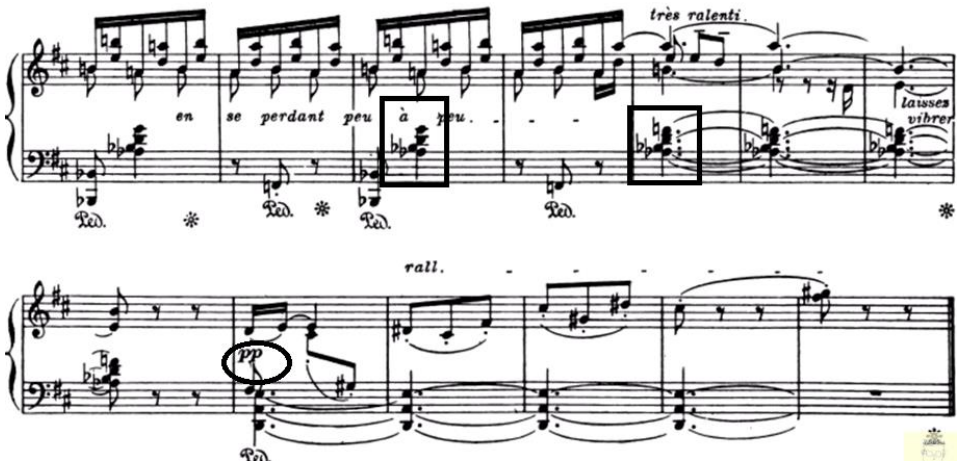
V dalším osmitaktí se vrací trochu obohacený původní hravý motiv a dovede toto Pastorale do vrcholu. (viz obrázek č. 14)

14)



Dále přichází melancholicky laděné osmitaktí, ve kterém převezme hlavní roli levá ruka. Závěrečnou částí postavenou na akordu as-b-d-g a střídajícími oktávami „a" a h" s přibranou kvartou se Pastorale dostane do posledních taktů, které odejdou do ztracena. (viz obrázek č. 15)

15)



5 Členové Les Six

5.1 Darius Milhaud

(4. září 1892 - 22. června 1974)

„Jsem Francouz, původem z Provence, náboženství židovského.“ [40]

Tento francouzský skladatel, vedle Poulenca asi nejpopulárnější z pařížské Šestky, se narodil Sophii a Gabrielu Milhaudovým v Marseille. Jeho rodina měla velmi vřelý vztah k umění, a především k hudbě, takže měl mladý Darius Milhaud velmi dobré zázemí pro rozvoj svého talentu. Začal hrát na housle, ale měl všestranné hudební vlohy. Po maturitě začal studovat na pařížské konzervatoři vedle klavíru a dirigování právě housle a skladbu. Široký rozmach jeho talentu se velmi odráží v pestrosti a množství skladeb, které uvedl do hudebního světa. Kompozici studoval u Charlese Widora a v kontrapunktu ho vzdělával André Gedalge. Milhaud bral také soukromé lekce od Vincenta d´Indyho. Při jeho studiích se spřátelil s Arthurem Honeggerem a později i s dalšími členy budoucí Les Six. V jeho cestě mezi studiem na konzervatoři a vznikem Šestky ale stál důležitý milník jeho života, který výrazně ovlivnil jeho tvorbu, a to několikaletý pobyt v Brazílii před koncem války. Zde se seznámil právě s prvky jihoamerické hudby a jazzu. Po návratu do rodné Francie se přidal ke svým přátelům a vytvořili již zmíněné uskupení Les Six. Toto uskupení nemělo dlouhého trvání, ale Milhaudova výdrž a nekonečné nadšení pro skladbu a zhudebňování v podstatě čehokoli rozhodně neuhasla. [41]

Po svém návratu do Paříže roku 1919 měl ve zvyku končit týden, jako vzpomínku na Rio, velkolepě. Zval své přátele k sobě domu a když se společnost rozrostla, začali se scházet v sále jménem Bar Gaya. Večery plné zábavy a jazzové hudby se rozrostly ještě více a umělci se tudíž museli přesunout do ještě většího prostranství, tedy do klubu, který na počest Milhaudovy oblíbené brazilské kompozice pojmenovali Vůl na střeše. Setkání se účastnili umělci jako Picasso, členové Les Six, Cocteau, Maurice Chavalier[42] a další. Virgil Thompson, americký skladatel a kritik, tento klub popsal údajně těmito slovy: (…) „poměrně zábavné místo, kam chodí angličtí bohémové z vyšších společenských tříd, bohatí

[40] MILHAUD, Darius. *Notes sans musique*. Paris: R. Julliard, 1949, s. 9

[41] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 48-88.

[42] Maurice Chevalier byl legendární francouzský a americký herec, tanečník, šansoniér a zpěvák, držitel cen Oscar a Zlatý glóbus za celoživotní dílo, držitel ceny Tony.

Američané, francouzští aristokraté, lesbické spisovatelky z Rumunska, španělští princové, pederasti oblečení podle poslední módy, osobnosti moderní literatury i hudby, pobledlí afektovaní mladí muži a význační diplomaté a za nimi v závěsu i dychtivá mládež." [43]

Před okupací utíká Milhaud kvůli své rase nejdříve do Aix-en-Provence, odkud pocházel jeho otec, ale ani tam se necítí bezpečně a proto, jako mnoho umělců této doby, nalezl útočiště v USA. V Americe, kam se poprvé vydal Milhaud roku 1923 ho uchvátil Duke Ellington a síla stylu blues. Milhaud se velmi dobře naučil spojovat to „klasické" a „populární", a tak si zasloužil mnoho obdivovatelů z obou táborů. [44]

Zde se stává profesorem na Mills College a s výukou nepřestal ani po návratu do Paříže, kdy nastoupil na pařížskou konzervatoř jako profesor.[45]

Oženil se se svou sestřenicí Madeleine a jeho jediným synem byl malíř a sochař Daniel Milhaud.

Od poloviny 30.let ho postihlo stále zhoršující se bolestivé revmatické onemocnění, kvůli kterému byl později připoután na pojízdné křeslo. [46]

Charakteristika a tvorba:

Vlivů, které působily na Milhauda bylo mnoho. Byl vlastně romantik s klasickou duší. Inspiraci hledal i v expresionismu, ale na hony vzdálenému od vídeňského expresionismu. Dalšími vlivy byly samozřejmě brazilská hudba a jazz. Využíval Debussyho nonové, undecimové a tercdecimové akordy a v neposlední řadě se také trochu ovlivňovali členové Šestky navzájem. V Paříži Milhaud trochu „trpěl" kvůli tomu, že lidé hledali příliš moc znaků Šestky v jeho díle, ale on měl spíše svůj vlastní styl. O tom svědčí třeba i ten fakt, že jeho stěžejní tempové označení, ve kterém se dokázal naplno projevit bylo adagio, což naprosto odporuje jakýmsi pilířům Les Six, jimiž byla bravurní technika, vtipnost, brilantnost a další podobné přívlastky.

[43] ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. 2011. Praha: Argo, 2011, s. 102.

[44] ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. 2011. Praha: Argo, 2011, s. 102.

[45] Wikipedia. *Darius Milhaud* [online]. [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Darius_Milhaud

[46] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 48-88.

Milhaud napsal velké množství skladeb (cca 500) - od oper, přes komorní díla až po díla pro sólové nástroje. Mnoho jich pro svou kvantitu spadlo v zapomnění, ale mnoho se jich také prosadilo. Zdálo by se, že Milhaud komponuje jaksi nahodile, horkou jehlou, ale nebylo tomu tak. Skladbu dlouho promýšlel, nosil v hlavě a přepsání skladby na papír bylo už vlastně jen poslední částí skládanky.

Základem jeho skladeb je vždy melodie a je z většiny dokonce diatonická. Čím se ale zabýval byl pojem polytonalita, rozhodně si tento kompoziční styl nepřivlastňoval, ale velmi ho rozšířil. Tvrdil, že i u polytonálního akordu převládá nějaká tónina, ke které ten akord spěje, vždy je nějaký akord dominantnější.

„Ocitnu-li se za krásné tiché noci uprostřed polí,

mám pocit, že ze všech bodů horizontu,

z hvězd i z podzemí, vycházejí ke mně paprsky,

mlčenlivá znamení. Tento dojem hemžení kosmického života

obklopující vás kolem dokola a pocit, že se nacházíte

v jeho středu, je opojný. Vždy jsem se snažil

vyjádřit mnohost těchto silokřivek, těchto paprsků,

jež člověka ozařují uprostřed nočního ticha.“[47]

Tím, že studoval mnoho oborů, bylo jeho koncertantní umění a brilantnost detailu trochu poznamenáno. Housle i klavír ovládal velmi dobře a na svých cestách musel někdy i koncertovat, proto si zkomponoval sám pro sebe několik skladeb odpovídajících jeho klavírním schopnostem a s těmi vystupoval. Tyto skladby se i přes svou menší obtížnost zařadily do klasického klavírního repertoáru. Jedná se hlavně o skladby Karneval v Aix a Pět etud pro klavír a orchestr. [48]

Ze soupisu jeho díla jmenujme to stěžejní. Mezi jeho nejznámější balety patří Stvoření světa, a právě balet Vůl na střeše, podle kterého se pojmenovalo místo setkávání společnosti kolem Milhauda. Prováděné jsou rovněž jeho písňové cykly Hospodářské stroje a Katalog květin. Dalším zástupcem jeho tvorby je třídílný cyklus dramatických kantát Oresteia podle Aischyla. Záliba v antickém dramatu

[47] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 58. Citované dílo: Paul Collaer.
[48] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 48-88

prosakuje i dalšími skladatelovými skladbami. Jevištní tvorba Milhauda také není malá. Vedle „minutových" oper jako je Únos Evropy, Opuštěná Ariadna a Osvobozený Theseus stojí monumentální opera o 27 obrazech, Kryštof Kolumbus z roku 1930.[49]

Další kantátou po druhé světové válce je kantáta Pacem in terris. Z výhradně instrumentálních skladeb určitě stojí za zmínku jeho 12 symfonií, 6 miniaturních symfonií (opravdu velmi krátká díla) a 5 koncertů pro klavír. Pro smyčcové nástroje housle, violu a violoncello má Milhaud vždy po dvou koncertech. Nesmíme zapomenout na koncert pro bicí nástroje s orchestrem, vzhledem k tomu, jak Milhaud rád zařazoval výraznou perkusní složku do svých skladeb. Zkomponoval i mnoho skladeb pro sólové nástroje, písně a komorní skladby. 18 smyčcových kvartetů je asi nejvýznamnější část jeho komorního repertoáru. Zajímavostí je, že kvartety č. 14 a 15 se dají hrát současně a spojit do oktetu.

Mezi jeho nejznámější instrumentální díla, která později prošla i jinými instrumentacemi jsou Saudades do Brasil a světoznámé Scaramouche.

Saudades je suita o dvanácti částech, z nichž každá nese jméno nějakého předměstí v Riu. Tímto dílem nejspíše skladatel opěvuje své milované město. Krátce poté, co vznikla klavírní verze, tuto suitu i zinstrumentoval pro orchestr.

Scaramouche je třívětá suita původně pro dva klavíry, ale dočkala se mnoha dalších úprav. Čerpá ze stejného prostředí jako Saudades do Brasil, to už je ale zřejmé i z názvů částí této suity, a to Vif, Modére a Brazileira.

Z jeho orchestrálních skladeb stojí za zmínku jeho symfonie č. 8 „Rhonská", k jejíž vzniku Milhauda inspirovala Smetanova Vltava.[50]

5.2 Arthur Honegger

(10. března 1892 – 27.listopadu 1955)

Arthur Honegger se narodil v přístavním městě Le Havre, jeho rodiče byli původem Švýcaři a jejich vyznání bylo protestantské. Možná již tento fakt předznamenal věčný rozpor v jeho tvorbě – souboj prvků románských a germánských. Ačkoli byl původem Švýcar, většinu života strávil ve Francii.

[49] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 48-88

[50] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 48-88, Wikipedia. *Darius Milhaud* [online]. [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Darius_Milhaud

Začal se studiem houslí a skladbou, ale po roce studií v Zürychu, začal studovat na pařížské konzervatoři obor skladba a dirigování. Obor housle také dokončil, dokonce i pár let koncertoval jako komorní hráč, ale později se věnoval výhradně skladbě a dirigování.

Jeho život se poněkud lišil od životního stylu Les Six, byl to skladatel, co rád komponoval v tichosti a klidu. Byl velmi poctivý a pracovitý. Nebyl příznivcem cirkusů a šantánů, tak jako jeho kolegové z uskupení pařížské Šestky.[51]

Jeho dlouholetý přítel Ernest Ansermet, známý dirigent, se o něm vyjádřil takto: „(...) Honeggerovu hudbu můžete milovat nebo nenávidět, ale jedno nezměníte: že se prosadila jako přírodní síla, že to je spontánní výraz génia hudby v individuálním rouše. Nevychází z technických experimentů nebo z vědomé vůle dělat něco nového a ani z teoretických spekulací. Honegger komponoval z nutnosti vyjádřit se a to vytvářelo jeho techniku(...)"[52]

Ve druhé světové válce byl neprávem považován za neárijce, ale to se poté následně vysvětlilo, a tak bylo možné, že světlo světa spatřila jeho opera Antigona. V roce 1947 onemocněl srdeční chorobou, která se mu později stala osudnou.[53]

Charakteristika a tvorba:

Jak již bylo řečeno, velmi brzy se odchýlil od idejí Les Six. Lišil se jak životním stylem, tak stylem kompozice. Jediné, co ho s pařížskou Šestkou spojovalo byly přátelské vztahy a reakce na impresionismus. Ale ani v tomto se s Les Six dokonale neshodl. Rozhodně nezavrhoval Debussyho postupy, dokonce z nich těžil. Rozhodně se neztotožňoval s něčím naprosto novým v hudebním vývoji, byl spíše zastánce navázat na to, co již existuje. To ale rozhodně neznamená, že by byl zpátečnický. Považoval se sám za stoupence komorní a klasické hudby v tom nejryzejším pravém slova smyslu. Uznával Bachovskou tradici, učil se od Strausse a Wagnera, zároveň od Roussela a Stravinského, nebránil se ani inspiraci z raného Schönberga. Byl romantikem s francouzskou duší a hudbu vždy považoval za prostředek k vyjádření myšlenek, hudba bez obsahu, bez programu, u něj

[51] Wikipedia. *Arthur Honegger* [online]. [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Honegger

[52] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 89-132

[53] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 89-132

neexistuje. Nebyl melodikem jako Milhaud nebo Poulenc, ale jeho přednost spočívala v práci s myšlenkou a důslednou polyfonií. Tím, že nebyl skladatelem provokativním a s Cocteauem a Satiem měl jen velmi málo společného, oslovil velkou skupinu lidí, kteří toto novodobé „lelkování" tolik neuznávali. Tak se stalo to, že se brzy stal jedním z nejuznávanějších a nejvydávanějších skladatelů na západě.

Komponuje převážně konsonantně, výjimečně atonálně a spíše používá polytonalitu. Z hlediska harmonie moc neexperimentuje. Co se ale týče formy, s několika inovacemi přišel. Ačkoli uznával staré formy a sonátová forma pro něj byla základním stavebním pilířem, vytýkal jí jistou asymetričnost. Chtěl tudíž vyzkoušet, jak by fungovalo prohození hlavního a vedlejšího tématu v repríze, aby byla témata zrcadlově symetrická (A, B – provedení – B, A, oproti klasickému A, B – provedení – A, B). Další jeho inovací byla myšlenka, že v komorní hudbě téma psané pro housle nemusí znít ideálně i pro klavír, napsal tedy témata pro oba nástroje odlišné, tak aby ukázal jejich nástrojové přednosti.

Okamžitý úspěch mu přineslo oratorium Král David. V době nových výstřelků a skandálů přišel s tímto námětem a monumentálním náboženským dílem. Původně to bylo scénické dílo psané na zakázku poloprofesionálního švýcarského souboru. Tato premiéra proběhla roku 1921, ale později přišel Honegger na nápad z tohoto díla udělat skladbu pro koncertní provedení, a tak vzniklo monumentální koncertní oratorium, které mělo premiéru v roce 1924. V této podobě ho známe do dnes.

Ve svém životě musel velmi zohledňovat stránku materialistickou, proto ačkoli toužil být operním skladatelem, nemohl si dovolit věnovat se opeře několik let bez záruky výdělku. A tak jeho operami zůstala pouze již zmíněná Antigona a Orlík. U opery Antigona je zajímavý fakt, že hraná netrvá o moc déle, než by trvalo přečtení libreta. Byl to Honeggerův cíl, použít takový způsob zhudebnění libreta, aby nedocházelo k úpravě slabik nebo umělému prodlužování slov. K tomuto cíli mu skvěle posloužilo libreto Jeana Cocteau a jeho specifické pojetí Sofokla. Opera Orlík byla psána na zakázku, a protože to byla zakázka velmi výhodná, nakonec se rozhodl Honegger na tuto nabídku přistoupit. Operu Orlík nepsal sám, spolupracoval s Jacquesem Ibertem.

Po úspěchu oratoria Král David mělo ještě úspěch oratorium Jana z Arku na hranici, při jejíž tvorbě se seznámil s Paulem Claudelem. U dalších oratorií se ale již neopakovala sláva Krále Davida.

Ačkoli se symfonické tvorbě věnoval celý život, s tvorbou symfonií začal poměrně pozdě. První symfonii skládá až v roce 1929 a to na zakázku oslav 50.výročí bostonského symfonického orchestru. K této příležitosti nebyl ale osloven sám, dalšími oslovenými byli Prokofjev, Stravinskij, Hindemith a Roussel. Jeho druhá symfonie byla zkomponována vysloveně jen pro smyčce. Jeho nejznámější symfonií je nejspíše symfonie č. 3 „Liturgická" s částmi Requiem-Dies irae, De profundis clamavi a Dona nobis pacem. Třívětých je všech pět Honeggerových symfonií.

První a nejslavnější symfonickou básní tohoto skladatele je známý Pacifik 231, což byla nejrychlejší a nejsilnější lokomotiva té doby. Honegger v této skladbě oslavuje hlavně rychlost a sílu. Další symfonickou básní je Rugby, kde pro změnu opěvuje lidské úsilí a opojení sportovní hrou.

Dalšími hranými díly jsou Concertino pro klavír z roku 1924 a Concertino pro violoncello z roku 1930. O tom klavírním se vyjádřil klavírista Cortot jako o „ (..) udivující skladbě, jež promyšlenou invencí umí sladit dobové možnosti s věčnými požadavky umění."[54]

Vzhledem k tomu, že filmová hudba byla materialisticky velmi výnosná, věnoval se Honegger kompozici i tohoto žánru.[55]

5.3 Georges Auric

(15.února 1899 – 24. července 1983)

Georges Auric je v dnešní společnosti znám nejvíce jako autor filmové hudby, avšak shrnula bych ho spíše jako autora celkově hudby scénické. Vedle filmové hudby byl také velmi plodný v oblasti baletu. Vladimír Štěpánek Aurica přibližuje takto: „Kdybychom měřili skladatelův význam jen podle počtu osob, které znají alespoň část jeho díla a jsou schopny reprodukovat některé jeho motivy, byl by největším francouzským skladatelem tohoto století Georges Auric."[56]

[54] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 89-132

[55] Wikipedia. *Arthur Honegger* [online]. [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Honegger

[56] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 157

Začněme výčtem těch nejznámějších filmů jako je jeho první-Svoboda patří nám na objednávku René Claira. Od tohoto momentu vznikla dlouhodobá Auricova spolupráce s francouzským filmem. Zrodily se další filmové hity jako je Kráska a zvíře a proslulý film Moulin Rouge. Autorství slavné melodie Where is your heart náleží právě tomuto skladateli.

Georges Auric se narodil v Lodève jako syn obchodníka. Pro svůj velký hudební talent byl po dvou letech studia na konzervatoři v Montpellier, kam nastoupil již v jedenácti letech, přijat na pařížskou konzervatoř, kde se velmi záhy seznámil s ostatními členy uskupení. Mnoho literatury poukazuje na jeho předčasnou intelektuální zralost. To, že byl mimořádný hudební talent poznal každý jeho učitel i profesoři později na konzervatoři, ať už Georges Caussado nebo Vincent d´Indy.

Eric Satie si vyžádal setkání s mladým talentovaným umělcem a byl velmi překvapen, když se setkal s vyzrálým a mimořádně nadaným čtrnáctiletým chlapcem, který se stal jeho velkým oblíbencem. Jejich cesty se ale později nešťastně rozešly.

Kromě přímé umělecké činnosti Auric zastával také několik pozic. Bojoval za práva francouzských skladatelů, byl předsedou Société des Auteurs et Compositeurs a v roce 1962 se stal generálním ředitelem sboru národních operních divadel. Díky jeho nástupu na toto místo došlo k postupnému návratu na scénu těch jmen, které minulý režim vypudil. Můžeme zmínit například francouzskou premiéru Vojcka od Albana Berga (1963) nebo baletní večer složený z děl Stravinského.

Po první světové válce se mimo jiné také věnoval hudební kritice. Jako kritik byl velmi obávaný pro své agresivní moderní názory a přísnost.[57]

Charakteristika a tvorba:

Auricovu tvorbu nelze vyjádřit jednoznačně nebo jedním slovem. Má více tváří. Stejně jako u Poulenca či ostatních z Šestky může být jedna charakteristika jeho tvorby lehká a radostná hudba vyjadřující krásy života, ve francouzském překladu něco jako „hudbička". Jeho melodické invence mají velmi jednoduchý hudební jazyk, jedná se tedy o skladby oplývající hlavně jednoduchostí, která někdy hraničí se suchostí s přídavkem satiry. Jeho předválečná tvorba působí velmi skepticky a tak, že pro Aurica není nic dost dobré, skladby jsou někdy mírně zahaleny do

[57] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 157-168

ironického nádechu. Po válce už komponuje skladby harmonicky složitější a citově nabité, kde může být mluveno i o vřelém hlubokém citu. Mezi jeho vzory a inspirace patřil Stravinskij, Chabrier a Gounod. Další jeho kompoziční tvář se vzhlíží v jazzu, v tomto případě se jedná o vtipná díla s francouzským duchem. Pokud bychom se zaměřili na melodickou linku, má Auric spíše jednoduchý hudební jazyk.

Těžištěm jeho tvorby je hudba filmová a scénická. To, proč se Auric nestal hlavně operním skladatelem si můžeme domýšlet, ale vynikal velmi ve tvorbě baletního žánru. Jeho partitury byly podle choreografů psány „přímo pro tanec".

Na základě oslovení Ďagileva začal pracovat na baletu Mrzouti, který vyšel z úspěšné scénické hudby k Moliérově hře (1922). V roce 1925 přišla další Ďagilevova objednávka, tentokrát se jednalo o balet Námořníci. V této kompozici se Auric stáhl jen ke strohým harmoniím, v podstatě jen k základním harmonickým funkcím. Tento balet neměl takový úspěch jako předchozí Mrzouti, kritika zhodnotila dílo jako „přefiltrované". O rok později přišly další balety Okouzlení Alciny a Pastorale. Po delší době, skoro po deseti letech, přišel s dosud nevídaným scénickým dílem, které se snaží tanečně a hudebně znázornit geometrické tvary. Tento avantgardní hudební útvar s názvem Smyšlenky vznikl v roce 1934.

S druhou světovou válkou, a hlavně po ní, přišla nová tvař jeho kompozice, Auric projevil více citlivost a něhu. Vrcholem jeho baletní tvorby je balet Fedra (1950) na Cocteauovo libreto.

Jeho spolupráce s francouzským filmem započala po žádosti René Claira o vytvoření hudby k filmu Svoboda patří nám.[58]

Jeho koncertní tvorba není až tak rozsáhlá a čítá převážně písňovou a komorní tvorbu. Písně komponoval na texty moderních avantgardních básníků. Z klavírních skladeb nemůžu nezmínit Partitu pro dva klavíry (1952), Sonátu in F, která se dodnes zařazuje na koncertní pódia, a Sonatinu.[59]

[58] Wikipedia. *Georges Auric* [online]. [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Auric

[59] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 157-168

5.4 Louis Durey

(27.května 1888–3. července 1979)

Louis Durey patří mezi méně průrazné osobnosti pařížské Šestky. Jeho uzavřená povaha, a ne tak silný zájem svá díla propagovat, jsou příčinou, že není mezi členy Šestky tak výrazný. Jeho úctyhodný věk (91) z něj udělal nejstaršího člena Šestky. Jeho způsob práce nebyl příliš rychlý, pracoval velmi přemýšlivě a do detailu. To budou nejspíše důvody jeho ne příliš plodné tvorby.

Pro hudební kariéru se rozhodl ve svých devatenácti letech, kdy poznal Debussyho hudbu. Jako skladatel byl spíše samouk. Jeho těžištěm tvorby byla sborová hudba, ale jako první skladbu před diváky v roce 1918 provedl klavírní kus pro 4 ruce Carillons. Na základě Ravelových kladných reakcí na tuto skladbu byla doporučena vydavatelství.

Po studiu na schole cantorum do roku 1948 není v jeho životopise nijak výrazný milník, tato doba byla ale vyplněna tichou houževnatou prací. Změna přichází právě v tomto roce, kdy zaujímá jednu z vysokých pozic ve Francouzském sdružení pokrokových hudebníků.

Jeho tvorba ve spojitosti s pařížskou Šestkou se týká Album des Six, ale společné kompozice Svatebčanů na Eiffelovce už se nezúčastnil.

Charakteristika a tvorba:

Na počátku tvorby byl jako jediný zaujat do atonální hudby Arnolda Schönberga, nikoli však dodekafonické. Po krátkém impresionistickém intermezzu přišlo období, ve kterém byla stěžejní inspirací Satieho tvorba. Až ve třicátých letech se vrací nazpět ke svému stylu, který je obohacen více kontrapunktem a složitějšími harmoniemi s nádechem moderně romantické hudby. Posledním jeho tvůrčím obdobím je období socialistického realismu, ve kterém se jeho hudební řeč trochu zjednodušila, avšak stále si zachoval svou hudební tvář.

Jeho nápady na melodickou linku bývají většinou prosté, ale elegantní. Ačkoli navštěvoval nejspíše představení se svými kolegy z Šestky a přičichl k jazzu, stejně jako ostatní, Dureyho ovšem tvorba orientovaná jazzovým směrem téměř nelákala.

Jak již bylo zmíněno, jeho centrem tvorby byly písně, sbory a komorní skladby. Má také několik skladeb pro klavír. Nejvíce skladeb má pro sólový hlas, nejčastěji

s doprovodem klavíru nebo malým počtem nástrojů. Dle jeho výběru zhudebňovaných textů si nejspíše vybíral básníky s nevšedním tvůrčím jazykem, jako například Theokritos, Petronius, Rabimdranát Thákur, Charles d´Orléans, Gide, Saint-John Perse, Rilke nebo Malarmé. Zhudebnil například ale i Apollinaira a Cocteaua.

Mezi vrchol zpracování písní patřily Theokritovy epigramy a Tři básně Petroniovy, nezávisle na Poulencovi si například vybral ke zhudebnění ještě Apollinairův cyklus Zvířetník.

Další sbírky, které nesmíme opomenout jsou Jaro na dně mořském podle Cocteaua. Jedná se o skladbu pro hlas a 10 nástrojů. Vězeňské básně podle Apollinaira vynikají zvláštním způsobem provedení, kdy jsou jednotlivé písně propojeny klavírními mezihrami. Za zmínku také stojí vůbec první zhudebnění poezie Saint – Johna Perseho, a to Obrazy pro Crusoa a Chvály.

Vedle jeho třech smyčcových kvartetů stojí klavírní tvorba. Dílo inspirované ještě impresionismem – Zvonkohra a Sníh, dvě skladby pro klavír a čtyři ruce z roku 1917. Inspirací Dureymu byl nejspíše i Johann Sebastian Bach, v jehož stylu je zkomponovaná Sonatina C dur a Deset invencí. [60] [61]

5.5 Germaine Tailefferová

(19.dubna 1892–7.listopadu 1983)

Germaine Taillefferová se řadí mezi nejznámější ženy skladatelky, ve Francii ji můžeme považovat nejspíš za nejslavnější. I když jí dnes známe hlavně díky uskupení Les Six, nutno podotknout, že za dob studií byla řazena mezi nejlepší žáky pařížské konzervatoře. Získala mnoho prvních cen v různých oborech, což bylo v té době ne tak vídané. Právě na pařížské konzervatoři se potkala s ostatními členy Šestky.

Těmto úspěchům ale předcházela trnitá cesta, kdy si Germaine musela hudební dráhu prosadit doma. Narodila se v Saint-Maur-des-Fossés, Val-de-Marne do rodiny, která úplně nepodporovala, aby se dívka vydala touto cestou. Původním jménem byla Taillefesseová, natruc otci se nechala přejmenovat. Matka jí sice

[60] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 168-171

[61] Wikipedia. *Louis Durey* [online]. [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Durey

doma vyučovala na klavír, ale otec její vzdělávání na konzervatoři nechtěl podpořit. Jako skladatelka byla ze začátku spíše samouk.

Roku 1926 se oženila s americkým karikaturistou Ralphem Bartonem a společně emigrovali do New Yorku. Odtud se ale další rok vrací zpět do Francie a zanedlouho poté se rozvádí. Za dob druhé světové války se Taillefferová přestěhovala do Philadephie, poté se ale opět navrací do rodné Francie. Zde se dožívá úctyhodného věku (91), který jí řadí s Louisem Dureym (92) k nejstarším členům Šestky.[62]

Charakteristika a tvorba:

Paul Landormy, francouzský muzikolog a kritik, zhodnotil hudební řeč Taillefferové jako „správně ženskou". Nebojí se komponovat ženskou tvorbu, je svá a originální, tvoří hudbu, která má velmi francouzský charakter a eleganci.

Jean Cocteau jí hodnotí slovy: „Je to Marie Laurencinová pro ucho."[63]

Taillefferové tvorba je velmi rozsáhlá a sahá téměř do všech žánrů, na rozdíl od Dureyho. Z koncertní tvorby je nutno zvýraznit, kromě raného koncertu pro klavír a orchestr, koncert pro dva klavíry z roku 1934, který má velmi zajímavou instrumentaci. Místo lesních rohů jsou například v partituře 4 saxofony a celé dílo je ještě obohaceno vokálním kvartetem. Dílo je velmi svěží a efektní. Oproti koncertu pro dva klavíry Francise Poulenca rozhodně nestojí kvalitou v závěsu, nicméně Poulencův dvojkoncert se dnes představuje na koncertních podiích více. Z koncertních děl stojí za zmínku ještě houslový koncert z roku 1936, který má velmi zajímavou harmonickou stavbu a díky této kompoziční stránce se řadí mezi autorčina nejoriginálnější díla. V neposlední řadě je potřeba zmínit koncert pro harfu.

Klavírní tvorba Taillefferové je velmi rozsáhlá. Vladimír Štěpánek vyzdvihuje skladbu Venkovské hry pro dva klavíry. V komorní tvorbě září smyčcová díla. Vedle smyčcového kvartetu je ještě hraná Sonáta pro housle a klavír z roku 1922, jejíž premiéru provedlo světoznámé duo Thibaud a Cortot.

Se střídavými úspěchy se snažila Germaine Taillefferová i o scénickou hudbu. Hned její první balet Obchodník s ptáky sklidil velký úspěch, jak díky zdařilé choreografii,

[62] Wikipedia. *Germaine Tailleferre* [online]. [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Germaine_Tailleferre

[63] malířka, básnířka, francouzský kubismus, ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s.172

tak partituře. Ostatní její scénická díla, např. Rozumný blázen a Byla jednou malá loďka, za jejího života nedosáhla již takového úspěchu.[64]

5.6 Francis Poulenc

(7. ledna 1899 – 30. ledna 1963)

„Psát to, co se mi zachce, ve chvíli, kdy na to mám chuť, to je má skladatelská deviza."[65]

Poulenc byl spolu s Dureym mezi členy Šestky jediný opravdový Pařížan, tedy dítě vyrostlé ve víru velkoměsta. Narodil se v rodině velkoobchodníka, který podnikal ve farmaceutickém průmyslu. Od roku 1895 se otec stal hlavou farmaceutického impéria Rhone-Poulenc, které existuje do dnes, pouze přidružené pod větší koncern jménem Sanofi. [66]

Malého Francise ale spíše zajímal klavír, na který jeho matka Jenny velmi dobře hrála. Mezi její oblíbené autory patřil Mozart, Schubert a Chopin, měla velmi ráda Domenica Scarlattiho a jeho sonáty, obdivovala také velmi Antona Rubinsteina. Provázela hudební začátky svého syna a Poulenc si vytvořil k hudbě a umění velmi kladný vztah již od útlého dětství, i díky jeho strýci – malíři a divadelnímu obdivovateli. Otec však také uměl ocenit kvalitní kulturu a navštěvoval mnoho kulturních akcí. Proto nebyl proti tomu, aby později Poulenc hudbu studoval, nicméně podmínkou bylo splnění lycea. Po skončení studií bez maturity nastoupil tedy Poulenc do třídy Ricarda Viñese. Právě on seznámil Poulenca blíže s francouzskou hudbou a zejména s Debussyho hudbou.

Ve věku splnění plnoletosti složil svou první oficiální skladbu Rhapsodie Négre pro baryton a orchestr. Debut proběhl v prosinci roku 1917 a skladba vyvolala v zásadě nadšení, ale i spoustu otázek. Dílo o pěti částech, které obsahuje mnoho kontrastů. Už jen statická třetí část *Honoloulou* pro baryton, s verši liberijského básníka Makoko Kangoroua, nebyla příliš obvyklá.

---

[64] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 171-173

[65] Francis Poulenc - Official Website. *Biography* [online]. [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: https://www.poulenc.fr/en/?Biography

[66] REITTEREROVÁ, Vlasta. Hluboce věřící uličník Francis Poulenc. *Harmonie*. 2013, 2013(4/2013).

Roku 1918 přišla válka, ve které přišli oba Poulencovo rodiče o život. V tomto období poznal, za pomoci Ricarda Viñèse, Manuela de Fallu, Erica Satieho, Daria Milhauda, Pabla Picassa a další známé francouzské osobnosti. Poulenc měl velmi rád poezii, zejména Stéphana Mallarmé, jehož verše ale nikdy nezhudebnil, pouze použil jeho námět.

Domnělá „makarónština" části Honoloulou pro baryton byla nejspíš výmysl samotného Poulenca. Zde se projevil šprýmařský duch jeho strýce. Mezi první Poulencovy skladby patří sonáty pro klavírní trio, pro bicí a dřevěné dechové nástroje, pro dva klarinety a písně na texty Jeana Cocteaua a Guillauma Apollinaira.

Poulenc si později (1921-1924) zařídil soukromé lekce u Charlese Koechlina (některé zdroje píší již roku 1918), akademickému vzdělání se Poulenc vědomě vyhýbal. Do této doby také komponoval, ale neměl pevný teoretický základ. Roku 1922 se ještě s Milhaudem sešli ve Vídni s Arnoldem Schönbergem a jeho žáky, ale tyto skladatelské světy se nikdy nesblížily. Koncertoval i jako klavírista, ale prováděl pouze svá díla, nebo doprovázel barytonistu Pierra Barnaca, se kterým měl i vztah, který ale zůstává zahalen tajemstvím.

V roce 1935 Poulencův život ovlivnila tragická událost, a to ztráta blízkého přítele Pierra-Octava Ferrouda při autonehodě. Tato událost přivedla Poulenca zpět k víře, které se v mládí vzdal. Díky tomu se v dalších jeho skladatelských fázích objevují i vážnější duchovní skladby.

Charakteristika Claude Rostanda[67] „mnich i chuligán" sedí na Poulenca jak v profesním a tvůrčím životě, tak i v osobním. Ačkoli měl Poulenc i vztahy se ženami a přemýšlel o sňatku se svou dlouholetou přítelkyní Raymonde Linossierovou (tomu zabránila její smrt), byl Poulenc homosexuál a jeho soukromý život byl poměrně pestrý.

<u>Charakteristika a tvorba:</u>

Když bychom vyjmuli jen několik odpovědí na otázky Clauda Rostanda z roku 1946, utvoří se nám charakteristika Poulenca, díky které se k němu dostáváme opět o něco blíže.

Můj kánon je instinkt.

[67] Claude Rostand (03.12.1912 - 09.10.1970) byl francouzský muzikolog a hudební kritik.

Nemám žádné zásady a chlubím se tím.

Nedržím se žádného skladebného systému, bohudíky!

Inspirace je věc tak tajemná, že je lépe ji nevysvětlovat.[68]

Inspirací byl Poulencovi Stravinskij, kterým byla v té době Paříž doslova prosáklá. Mezi Francouzi našel zalíbení v Satieho hudbě, Debussyho skladbách, v Ravelovi, ale také mnohé inspirativní shledával na francouzských clavecinistech 17. a 18. století. Rozhodně nekopíroval, bral si jen to, u čeho cítil, že na to má „právo" a to, u čeho byl přesvědčen, že může. Vždyť bychom Poulenca ani nemohli obviňovat z nějakého tvůrčího plagiátorství, jeho tvůrčí jazyk je tak specifický a pro něj charakteristický, že o autenticitě nemůže být pochyb. To, že má ale každá nová generace právo na dědictví té předchozí, o tom byl přesvědčen. Uznával tedy vývoj francouzské hudby, uznával ho jako základ pro další „stavbu" francouzské moderní hudby.

V. Štěpánek rozděluje 4 vývojová období Poulencovy tvorby:

1) Období vyznačující se z kraje nedostatkem řemeslných znalostí. Chvíli na Poulenca působil i fauvismus (podobá se německému expresionismu, ale probíhá ve Francii). Vlivy Stravinského a Satieho jsou téměř nevyhnutelné. Komponuje první klavírní skladby, dechové sonáty a z orchestrálních děl například Nigerskou symfonii.
2) Toto období vychází ze školení u Koechlina. Skládá písně, klavírní skladby, trio pro fagot, hoboj a klavír nebo concert champetre pro cemballo.
3) Rok 1930 odděluje začátek vrcholného období. Poulenc je více klasičtější, uvědoměle se hlásí k tradiční francouzské hudbě. Jeho nejoblíbenějším „nástrojem" je lidský hlas, komponuje nejen písně ale i sbory, nevyhýbá se vůbec náboženské tématice. V tomto období vzniká známý koncert pro dva klavíry a sextet pro klavír a dechové nástroje.
4) Poslední tvůrčí období se kryje s druhou světovou válkou. Věnuje se širokému spektru žánrů. Poprvé projevuje zájem o operu. Všechny tři jeho opery vznikly v tomto období, dále sem spadají písňové cykly, symfonicko-koncertantní hudba a klavírní koncert. Velmi oblíbené dechové sonáty (klarinet, hoboj) se časově řadí také do tohoto posledního tvůrčího období.

[68] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 133

Poulencovy melodie můžou být popsány jako snadno pamatovatelné, rozhodně nejsou vyumělkované a oplývají přirozeností. Poulenc přenáší své myšlenky na papír ani neví jak, s naprostou lehkostí a samozřejmostí. Jeho nejoblíbenějším „nástrojem", jak jsem již zmínila, byl lidský hlas. Uměl dokonale převtělit slova do melodie, opět naprosto přirozeně, ale originálně. Vzorem byl v tomto směru Poulencovi Schubert, Strauss nebo Debussy. V roce 1918 napsal dokonce 150 písní, skutečné virtuozity v tomto stylu ale dosáhl až v posledním tvůrčím období. Velmi pečlivě si vybíral texty písní (podle Apollinaira 34 písní, podle Eluarda 34 písní, další např. Vilmorinová, Jacob, Aragon, Cocteau), naprostá většina literární inspirace byla od jeho současníků. Poezie Apollinaira vyhovovala velmi Poulencovi i celé Šestce, jejich tvorbu spojovalo zaměření na problémy každodenního života a vyhovovala jim velmi Apollinairova zkratkovitost. Nejznámější Poulencem zhudebněný Apollinairův cyklus básní je cyklus Zvířetník z roku 1919. Cocteauovy zhudebněné Kokardy patřily ve dvacátých letech k největším Poulencovým dílům. Sborová skladba, která nemá obdoby je kantáta Lidský hlas (na básně Paula Eluarda) z roku 1943, která místy obsahuje až šestnáctihlasý sbor. V kantátě Maškarní ples dosáhl Poulenc svého osobního mistrovství. O této kantátě se dokonce vyjádřil takto: „Je to stoprocentní Poulenc! Kdyby mi někdy napsala nějaká dáma z Kamčatky a ptala se, co jsem zač, poslal bych jí svůj portrét u klavíru od Cocteaua, portrét od Bérarda, Maškarní ples a Moteta pro čas pokání. Věřím, že by si tak o Poulencovi – Janusovi udělala docela dobrou představu.(…)"[69]

Ve třicátých letech, vlivem nešťastných událostí, se jeho tvorba orientuje i duchovně. Věřil tiše, tvrdil: „(…) že je jeho víra familiární - „žádné Te Deum pro Notre Dame".[70]

5.6.1 Klavírní tvorba F. Poulenca

Klavírní tvorba Francise Poulenca je zaměřena převážně na malé formy, ve kterých Poulenc velmi vynikal. Jsou interpretačně i posluchačsky velmi vděčné. Poulenc sám je hrával, byl i koncertním klavíristou, avšak interpretoval pouze svá díla. Z výčtu malých forem jmenujme například Mouvements perpetuels, Impromptus, Nocturnes, Improvisations, Intermezzos či velmi oblíbené Novelettes. Z malých forem bych ráda ještě zmínila cyklus drobných skladeb jménem Historie Babara.

[69] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 143
[70] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 143

Tento cyklus z roku 1945 je přirovnávám k Schumannovým Dětským scénám a vznikl na impuls Poulencovy neteře, která si přála, aby improvizoval hudbu ke kreslené pohádce. Vznikly tak skladby jako Ukolébavka, Snění, Improvizace, Galop, Presto, Evokace a další.[71]

Dalším velmi širokým okruhem, ve kterém se cítí Poulenc „jako doma" jsou skladby, ve kterých klavír nefiguruje sám – tedy díla komorní a skladby pro klavír a orchestr, další variantou jsou skladby pro dva klavíry. Z tohoto okruhu můžeme jmenovat známý koncert pro dva klavíry a orchestr (1932), sonátu pro dva klavíry z let 1952-53, Concert champêtre pro cembalo a orchestr (1928), Koncert pro varhany (1938) a koncert pro klavír a orchestr, který je posledním Poulencovým koncertantním dílem.

Koncert pro dva klavíry d moll je dodnes velmi hraným a oblíbeným třívětým dílem, je to velmi vděčné a efektní dílo. Premiéru měl v roce 1932 na festivalu v Benátkách, představení tohoto díla se zhostil sám Poulenc se svým přítelem z dětství, Jacquesem Févrierem.

Velmi svobodně zachází Poulenc se sonátovou formou ve své sonátě pro dva klavíry, o tom svědčí již pojmenování částí – Prologue, Allegro molto, Andante lyrico, Epilogue. Dílo se vyhýbá zbytečné virtuozitě, přesto si však zachovává efektní a působivý dojem.

Koncert pro varhany není psán jako církevní, naopak je zkomponován přímo pro koncertní pódia. Klavírnímu koncertu se věnuji v další samostatné kapitole.[72]

(Záměrně zařazuji i zmínku o dílech pro varhany a cembalo.)

5.6.2 Klavírní dílo F. Poulenca /děleno podle období/:

1) 1916 (první skladby) - 1921(tohoto roku začal studovat u Koechlina):
   Préludes pour piano
   Rhapsodie négre
   Trois pastorales
   Trois mouvements perpétuels
   Sonata pour piano a quatre mains
   Valse

[71] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 145-46
[72] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 145-48

Suite en ut

Cinq impromptu

Promenades

2) 1922 (studia u Koechlina) – 1930 (přelomový tvůrčí rok):

Napoli – Barcarolle, Nocturne, Caprice Italien

Deux nevelettes

Concert champêtre

Trois reces

Aubade

Hommage a Albert Roussel

3) 1930 (přelomový tvůrčí rok) – 1940 (po počátek druhé světové války):

Huit nocturnes

Concerto en ré mineur pour deus piano set orchestre

Valse – improvisation sur le nom de Bach

Douze improvisation

Villageoises Feuillets d'album

Intermezzo en ut majeur

Intermezzo en ré bémol majeur

Presto

Badinage

Humoresque

Suite Francoise

Les soirée de Nazalles

Bourée d'Auvergne, Mélancolie

4) 1940 až do konce tvůrčího období:

Intermezzo en la bémol majeur

Concert pour piano et orchestr

Théme varié

Sonate pour deus pianos

Treiziéme improvisation

Quatorziéme improvisation

Quinziéme improvisation

Elégie pour deus pianos

Troisiéme novelette[73]

[73] ROY, Jean. Francis Poulenc. Paris: Éditions Seghers, 1964

6 Francis Poulenc - Klavírní koncert – rozbor

Rozbor tohoto klavírního koncertu jsem zařadila do své práce hlavně kvůli zaměření na typické znaky Poulencovy tvorby, které bych ráda předvedla v praxi.

Tento klavírní koncert byl napsán jako poslední autorova koncertantní skladba. Poulenc ho napsal roku 1949 a premiérován byl samotným autorem za doprovodu Bostonské filharmonie pod taktovkou Charlese Muncha v roce 1950. Byl dokonce vytvořen na objednávku této filharmonie, Poulenc totiž po skončení druhé světové války často jezdil koncertně do Spojených států.[74]

Forma

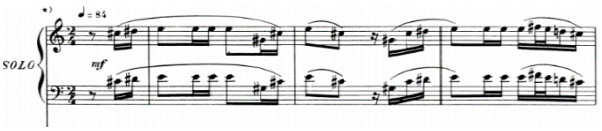
Poulencova hudba nese pro něj typické a pro veřejnost netradiční znaky harmonické a tematické, avšak „foremně" se drží zkrátka a do experimentů se nepouští. Jak jsem již zmínila, když se podíváme na výčet skladeb, které Poulenc zkomponoval, najdeme názvy z naprosté většiny používané již v minulých stoletích-sonáta, trio, koncert. Neexperimentuje v tomto ohledu jako například Eric Satie (cyklus Tří kusů ve tvaru hrušky atp.). Schválně jsem ale použila slovo „foremně", jelikož „stavebně" (změny taktů, nesymetrické rozložení taktů, rytmická překvapení) si Poulenc hodně pohrává s pozorností interpreta i posluchače. Nutno však dodat, že jeho hudba stále působí svěže, přirozeně a rozhodně ne vykonstruovaně.

Co se týče formy jeho klavírního koncertu, jedná se o klasicky třívěté dílo. První věta Allegretto, druhá Andante a třetí je rondo Presto giacoso.

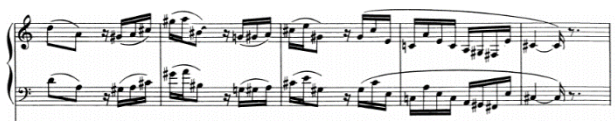
6.1 I. Allegretto

Forma první věty stojí na zpracování několika témat, které nám Poulenc postupně představuje, a na repríze, která splní svůj účel a zcelí dílo do smysluplného celku. Nutno uznat, že všechna témata jsou pro posluchače velmi chytlavá.

16)

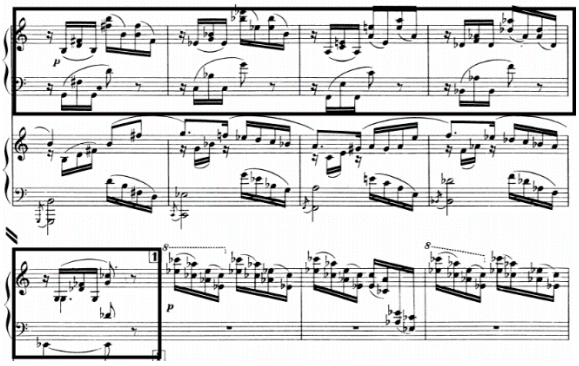


17)



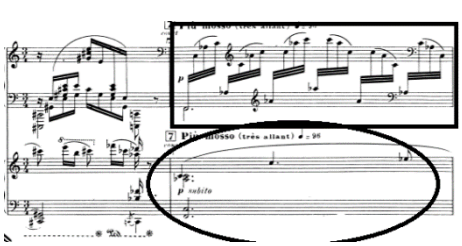
[74] ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1967. Bratislava: Edition Supraphon, 1967, s. 146

18)

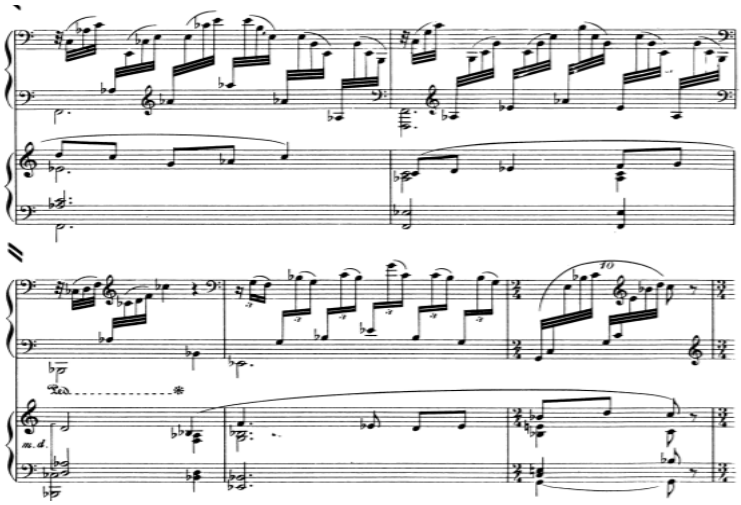


Hlavní téma (a) první věty je zvláště asymetricky členěno. Předvětí se skládá z osmi taktů a závětí vždy z pěti taktů. Zajímavé je, že je tak přirozeně zabaleno do plynoucích harmonií a nesoucí se chytlavé melodie, že si posluchač skoro ani této asymetrie nevšimne. (V obrázkové příloze č. 16, 17 a 18 je ukázka hlavního tématu klavírního partu, ačkoli na pětitaktové závětí přebírá melodii orchestr.) Dvakrát se takto zopakuje hlavní téma jen s výměnou rolí orchestru a sólisty a poté vložil Poulenc čtyři takty se zpomalením, a jakoby nic nastupuje opět téma, tentokrát oproti původní cis ve fis. Když téma zazní počtvrté, patří mu náležitá důležitost při dramatickém vstupu nesoucí se melodie ve smyčcích spolu s akordickým doprovodem klavíru. I když se stále jedná o sólový a hlavní part, domnívám se, že i v této koncertantní skladbě se projevuje Poulencova náklonnost ke komorní hudbě. Jedná se vlastně o dialogy mezi jednotlivým nástroji orchestru a vstupy klavíru. Po velké gradaci přichází druhé téma.

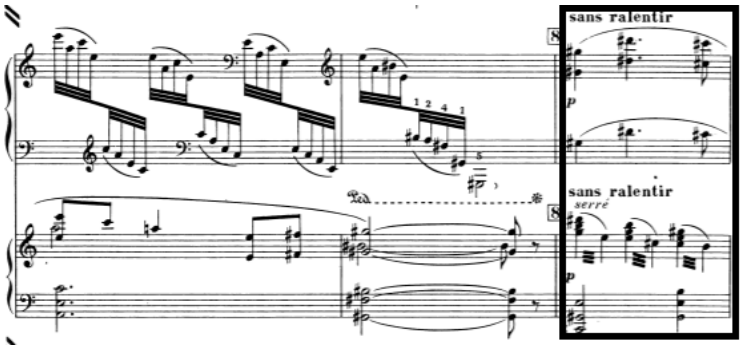
19)

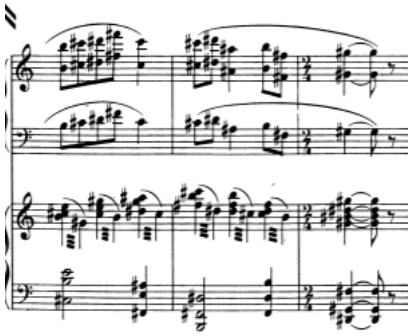


20)



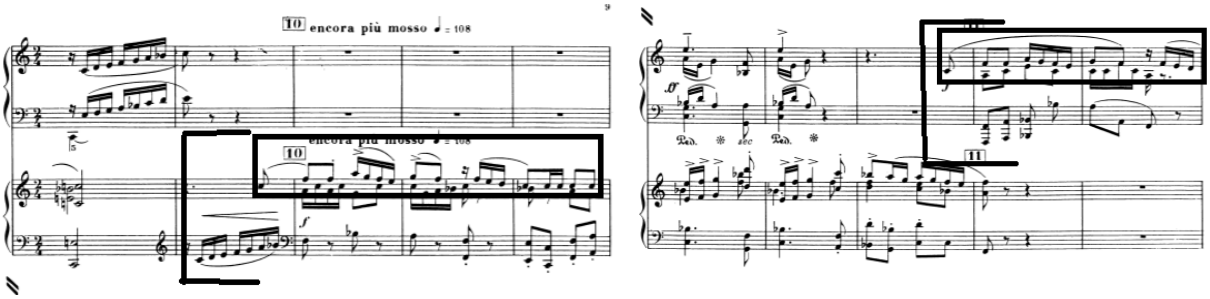
21) 22)





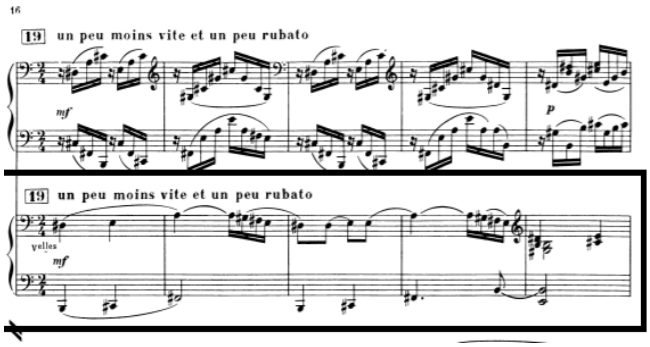
Hlavním rysem druhého tématu (b) je svým způsobem impresionistické harmonické „barvení" (viz obrázek č. 19 a 20 označeno obdélníkem) v klavíru spolu s melodií orchestru (viz obrázek č.19 a 20 označeno oválem), která se vyznačuje pro Poulenca typickým členěním taktů. V této souvislosti mě napadá, že pokud by tato melodie byla napsána autorem vrcholného romantismu, dala by se vlastně hrát interpretací dlouhé táhlé melodie Rachmaninova nebo Čajkovského, avšak v Poulencově kompozičním podání, určeném hlavně zpracováním orchestrálních partů, se dělí na menší fráze. Barevný styl kompozice v klavíru se střídá s unisony melodie druhého tématu s pikolou, které se vždy zjeví jako proniknutí slunečního paprsku skrze oblaka. (viz obrázek příloha č. 21 a 22)

23) 24)

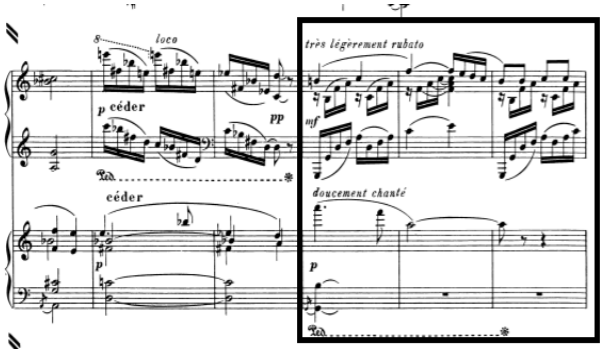


Třetí téma (c) přichází s předtaktím anglického rohu a působí velmi neoklasicky (obrázková příloha č. 23). Hravá melodie přednesená nejdříve smyčci a poté sólo klavírním vstupem (obrázková příloha č. 24). S každým tématem Poulenc vždy dále pracuje a není tomu jinak ani v této části. V tomto případě si zahraje mnoho nástrojů své sólo (hoboje, klarinety) a vytvoří tak rovnocenné partnery pro klavíristu.

25)

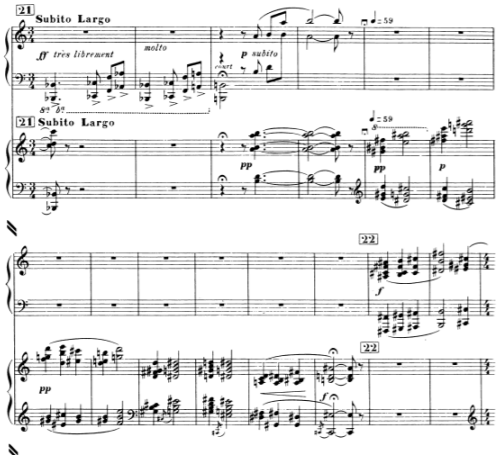


26)



Čtvrté téma přichází v cellech a dýchá z něj francouzská elegance (obrázek č.25), klavír má funkci harmonickou a „barevnou". Střídají se zde pasáže stupnicových běhů s ryze akordicky rozloženým doprovodem. Tato část vyústí do třítaktového klavírního sóla spolu s houslemi (obrázek č. 26) a poté plynule přechází v accelerando a velkou gradaci umocněnou žesťovými nástroji. Všeobecně Poulenc velmi hojně využívá střídání dvoutaktových a třítaktových vstupů.

27)



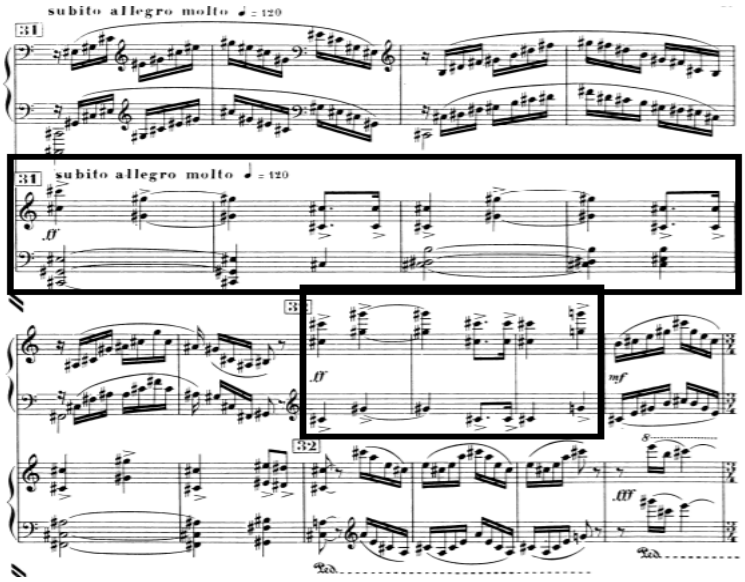
Pokud by chtěl někdo spekulovat o tom, že tento koncert není dialogem mezi klavírem a orchestrem, a orchestr hraje roli podřadnou, u části Subito Largo už o tom nemůže být pochyb. Tři dlouhé orchestrální vstupy plné impresionistických akordů se střídají s rozhodně vstupujícími akordy v klavíru, které působí jako blížící se majestátní kroky.

Další část nás navrací do tempa prima a již předpovídá návrat. Svým způsobem připomíná tato plocha část b. Flétnové sólo se prostřídá s unisonem klavíru a

pikoly, které už se opravdu v části b objevilo a nemilosrdně přichází návrat prvního tématu.

Druhé téma Poulenc vynechává, i když bychom mohli za druhé téma považovat plochu předtím a navrací se neoklasické třetí téma. Tentokrát ale zůstáváme v Cis, oproti původní F dur.

28)

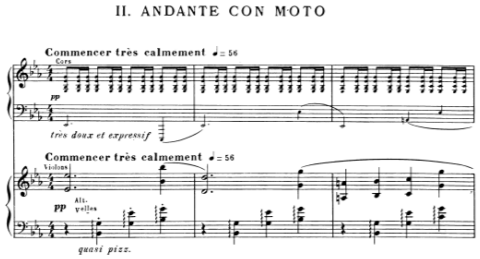


Věta vrcholí codou a motivem, který snad svou první kvintou trochu připomíná několikrát vracející se pikolové sólo. Je přednesen trubkami, klavírem a poté se již věta přímo neúprosně žene do energického konce.

6.2 II. Andante con moto

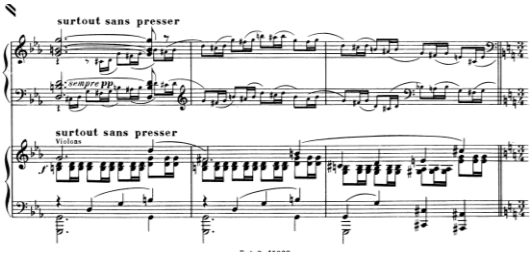
Prostřední věta stojící mezi rozsáhlejší povídavou první větou a humornou třetí větou nelze označit přímo jako pomalá. Andante con moto naznačuje, že tak úplně nepůjde o *andante* a pod *con moto* si představuji jakousi vzdušnost, která se nese celou touto větou. Druhá věta obsahuje na krátké ploše poměrně mnoho výrazových zvratů.

29)



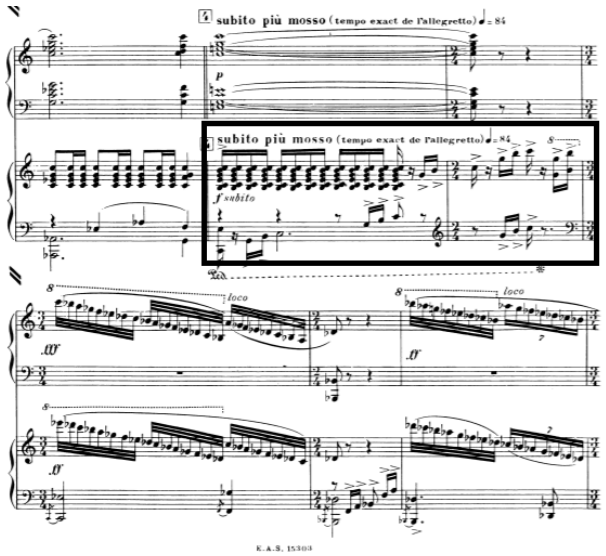
Úvodní téma tentokrát zazní v orchestru (obrázek č. 29). Krásně klidné téma s příměsí snovosti doprovázené stále stejným rytmem osminy a dvou šestnáctin. Tento doprovod vnese jakýsi řád a vnitřní klid do melodie, která by mohla být přednesena i velmi romanticky. Díky tomuto doprovodu ale získává ke své krásné zpěvnosti ještě objektivitu. Po úvodním vstupu orchestru představí toto téma v akordické sazbě i sólista. První akord působí jako jemný paprsek světla. Ostinátní rytmický doprovod stále zůstává v orchestru.

30)



Během tří taktů (obrázek č. 30) se stejným rytmickým základem ale novým melodickým motivem se připraví dramaticky vypjatá část s velmi silným vnitřním tahem. Dramaticky tajemné stupnice v klavíru, ostinátní rytmus a pnoucí se melodie ve smyčcích s postupnou gradací vytvoří dojem něčeho neodvratitelného. Bouře se ale velmi rychle vyčasí a přichází opět paprsek světla v podobě hlavního tématu tentokrát v As dur.

31)

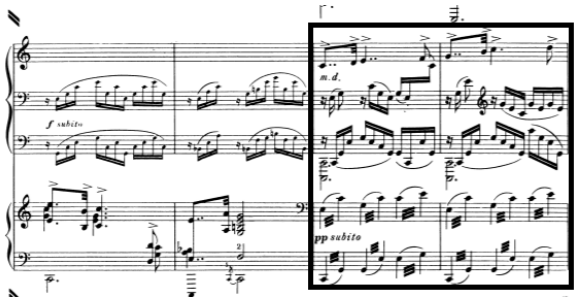


Část subito piú mosso (obrázek č. 31) přináší daleko rychlejší zvrat k dramatickému charakteru, který umocňují accelerující vstupy žesťů. Klavírní vstupy stupnic běžících dolů připomínající blesky jsou opět uklidněny a představuje

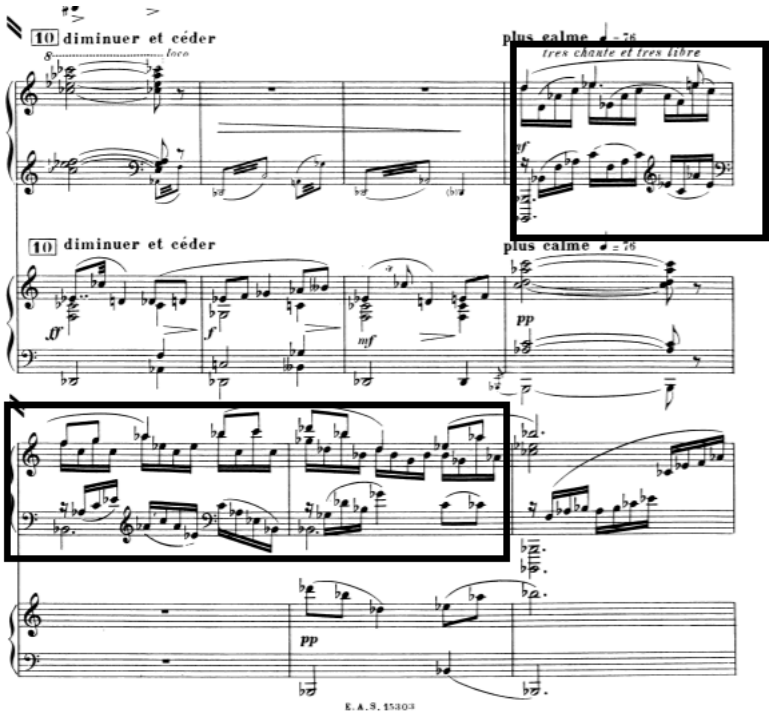
se nová plocha, spíše orchestrální, jen s dvěma vstupy klavíru, který pouze doplní závětí fráze. Ostinátní doprovod osminy a dvou šestnáctin se zde mění na ryze šestnáctinový doprovod s melodií ve dřevěných dechových nástrojích. Střídání dvou a tříčtvrťového taktu je zde tak časté, že už s ním interpret naprosto počítá.

Vstupem žesťů představující nové téma, s jehož rytmem pracuje Poulenc celou tuto plochu, přichází nejdramatičtější část této věty. Na úvodní čtyři takty žesťů naváže sólo klavír velmi rozhodným, pompézně působícím čtyřtaktovým vstupem (obrázek č. 32), který se rozvine ve strhující úsek, ve kterém má klavír hlavní roli a orchestr ho svými tremolo akordy v dramatickém nasazení podporuje.

32)

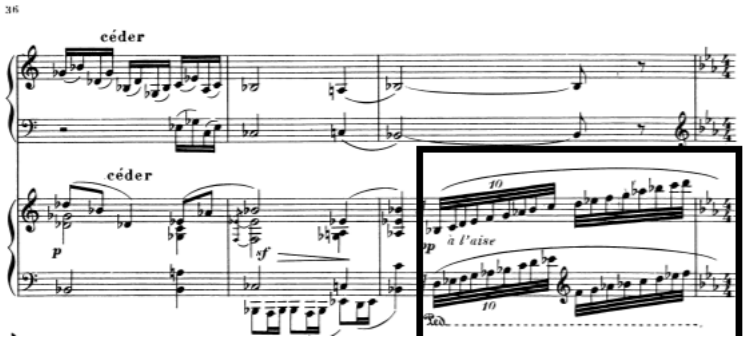


33)



Třemi takty uklidnění (obrázek č. 33) je připravena plocha klavírního rozjímání, kterou ukončí stupnicový postup klarinetů (obrázek č. 34) vedoucí zpět do hlavního tématu v Es dur a návrat ostinátního rytmu v orchestru.

34)

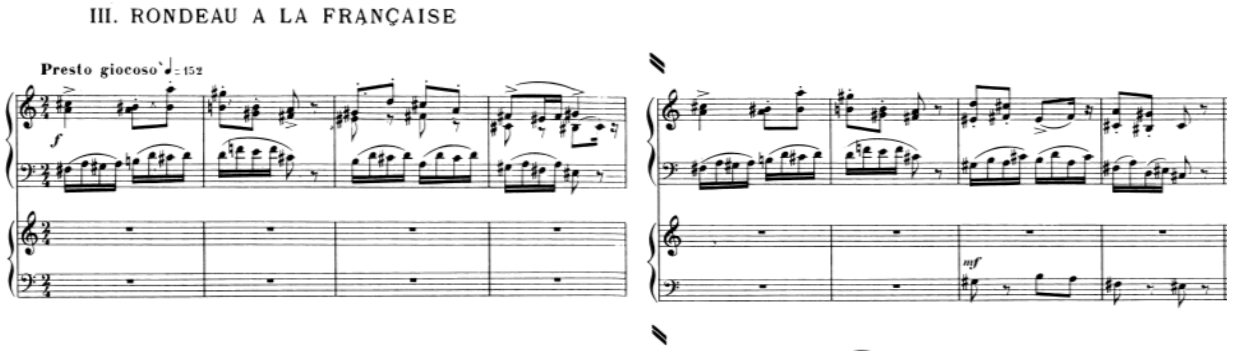


Posledním osmitaktím postupně zhasíná plamen nebo chceme-li zachází slunce této věty, která odchází do ztracena a je zakončena dlouhým souzvukem složeným z tónů es a b.

6.3 III. Rondeau á la Francaise

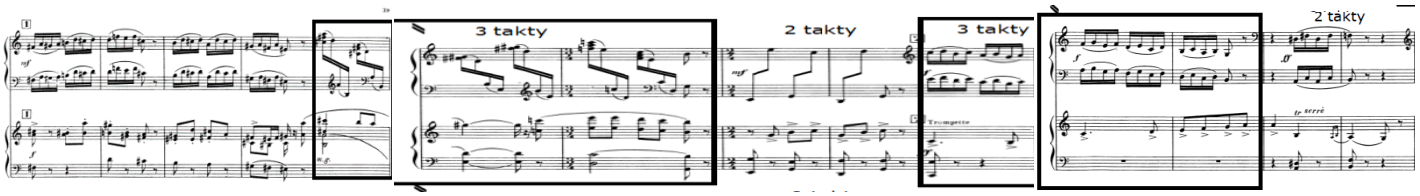
Vstup třetí věty je psán bez označení atacca, ale dle mého názoru není úplně vhodné nechávat dlouhou pauzu mezi druhou a třetí větou, na rozdíl od pauzy mezi první a druhou větou, kde si velkolepý konec zaslouží doznít. Už jen pokud si uvědomíme, jakou část zaujímá první věta vzhledem k celému ne tak dlouhému celku.

35)



Třetí věta začíná sólovým vstupem klavíru, který přednese žertovnou frázi – hlavní téma o osmi taktech. Předvětí je vysloveně sólo záležitost, v závětí už se připojují smyčce. Tempové označení Presto giacoso a styl kompozice této věty jí dávají vtipný charakter s příměsí tvrdošíjnosti a ohnivosti, zároveň si však ponechává francouzský šarm a eleganci. Vzhledem k formě ronda toto téma ještě mnohokrát zazní. Hned z kraje rozboru této věty bych ráda zmínila časté střídaní taktů a neperiodičnost některých frází.

36)



Již na počátku v 19. taktu můžeme tento jev spatřit (obrázek č. 36). V taktu č. 15 zazní opět téma, ale místo periodického závětí přichází střídaní menších vstupů o různém počtu taktů (3-2-3-2) -viz obrázek č. 36. S tímto jevem se setkáváme nejen v této větě a koncertu, ale všeobecně u Poulenca velmi často. Přirovnala bych to k otázkám a odpovědím. Každá jinak dlouhá, ale mají souvislost a když Poulenc zpracuje onu určitou „otázku", hned za ní vloží i náležitou „odpověď". I když je to například v jiné tónině, v převážné většině případů je ten vztah otázka – odpověď zachován.

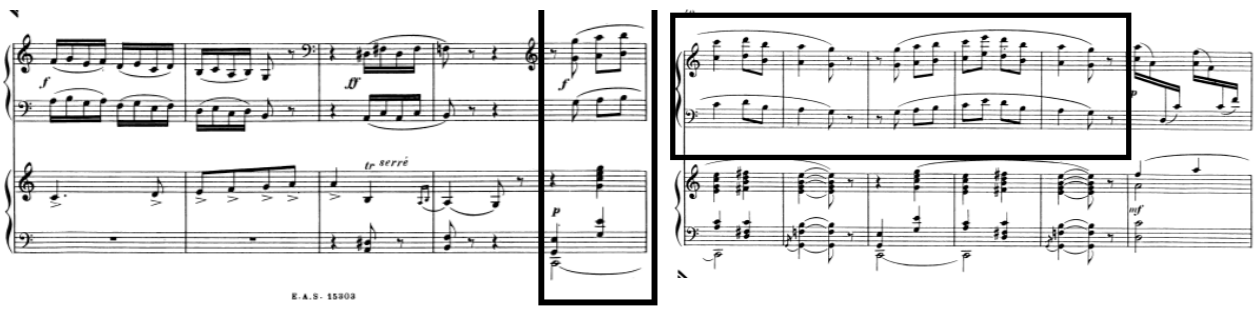
Pro jednodušší orientaci jsem rozlišila jednotlivé motivy či témata:

Hlavní téma se skládá z osmi taktů (obrázek č. 35). Někdy se objevuje celé, někdy je vyřčená jen část nebo je někdy prokládáno jinými motivy. Alternativou také je, když hraje téma orchestr a klavír ho doplňuje šestnáctinami (obrázek č. 36), které zazněly už v prvním přednesení tématu v levé ruce. Tentokrát se vyskytují v unisonu pravé i levé ruky.

Dalších 6 taktů je vlastně motivická práce s hlavním tématem. Dva takty jsou motivickým náznakem počátku hlavního tématu a poté přichází ale dva takty zpestřující odpovědi, na které opět navazují předchozí dva takty, tentokrát již ale bez té samé odpovědi. Místo toho se objevuje opět hlavní téma, ale v orchestru s doprovodem šestnáctin klavíru a zazní ho jen polovina. Tento, i když neúplný, návrat hlavního tématu zakončuje první část A.

Část B je složená právě z krátkých motivů, které i poté dále ve větě patří neodmyslitelně k sobě. Zajímavé je členění v klavíru a v orchestru. V klavírním partu je jednoznačné členění taktů 3+2+3+2 (obrázek č. 36), poté přichází šestitaktová fráze, kterou ještě také mnohokrát uslyšíme jako takový motiv představující právě francouzskou eleganci (obrázek č. 37). V orchestrálním partu to tak snadno rozdělitelné není. Tam se jedná spíše o 3+2+5. Poslední pětitaktí není tak jednoduše rozdělitelné jako v klavíru. (viz obrázek č.36-spodní linka druhého klavíru)

37)

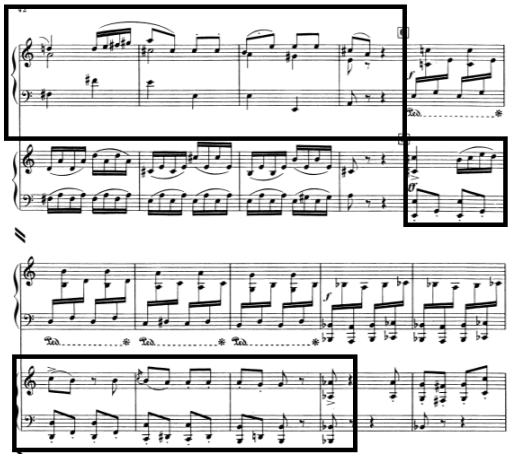


Jako reakce přichází šestitaktová plocha v podstatě recyklující motivy již zaznělé. Poté přichází opět takty 3+2 a dále následuje již zmíněné elegantní téma tentokrát první polovina v klavíru, poté druhá polovina v orchestru.

Celý koncert je vlastně koncertem jak pro klavír, tak orchestr. Opravdu se nejedná o podřadný orchestrální doprovod.

Zkrácenou verzí hlavního tématu, tedy částí A, přechází Poulenc střihem do části C. Roztomilé neoklasicistní téma o 8 taktech (obrázek č. 38).

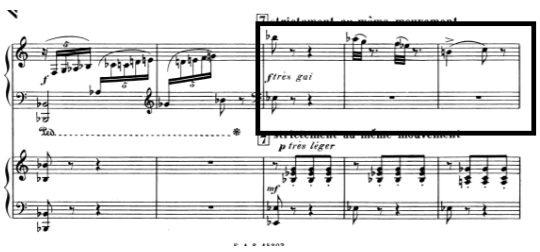
38)



Zajímavé je, že u hlavních témat této věty (u těch, které posluchači zůstanou ještě dlouho po doposlechnutí skladby v hlavě) se drží Poulenc většinou periodičnosti. Poté opět převezme iniciativu orchestr, tentokrát s velkou energií ve fortissimu a zopakuje 4 takty tématu části C, akorát s odlišnou odpovědí.

Mohli bychom další téma ještě zahrnout do části C, ale vzhledem k délce předchozích částí si myslím, že je lepší další plochu pojmout jako novou část. Přichází další téma, tedy ho oddělím jako část D. V souvislosti s tímto tématem mě napadají výrazy šprým, radost (obrázek č. 39).

39)



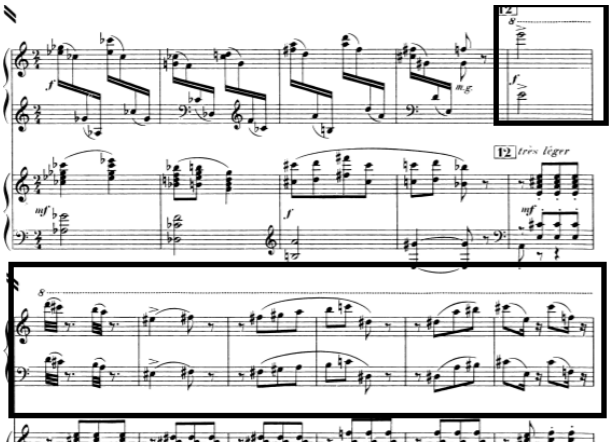
Myslím, že nejsem daleko od pravdy týkající se nálady této plochy, vzhledem k označení trés gai, tedy velmi vesele. Vtipnost a odlehčenost jen podporují osminy ve smyčcích. Tato plocha mi přijde jako naprosto vzorná ukázka neoklasicismu. Po představení tohoto tématu klavírem zazní v orchestru, opět s velkým přívalem energie, doprovázené dramatickými akordy v klavíru.

Konečně zazní opět hlavní téma, ale opravdu jen jako reminiscence. Vyskytne se v jiných harmoniích a zazní opět jen polovina.

Po něm se bez přípravy vrací čtyři takty tématu části C a za něj jsou jako připomínky vloženy ukázky motivů části B. Už se začínají témata mísit. Tuto část bych nenazvala novou plochou E, i když se na konci objeví nový materiál v taktovém uspořádání 4+3+zpátky původní 4. Spíše plocha c+b+<u>část e</u> (malá písmena proto, že se nejedná o celé návraty témat, pouze části motivů a malé „e" z důvodu, že už se tento motiv dále nerozvíjí).

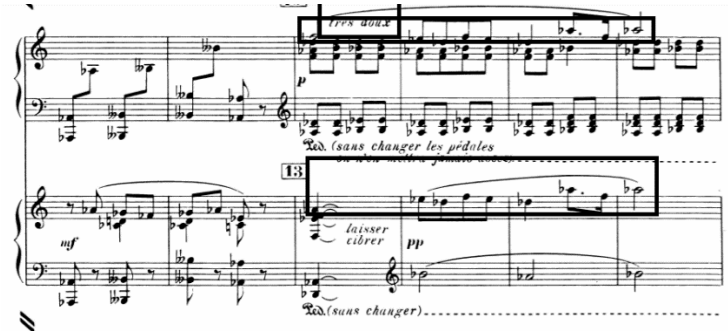
Následuje návrat části D tentokrát posazené do vysokých poloh, začínající na e4. (obrázek č. 40)

40)



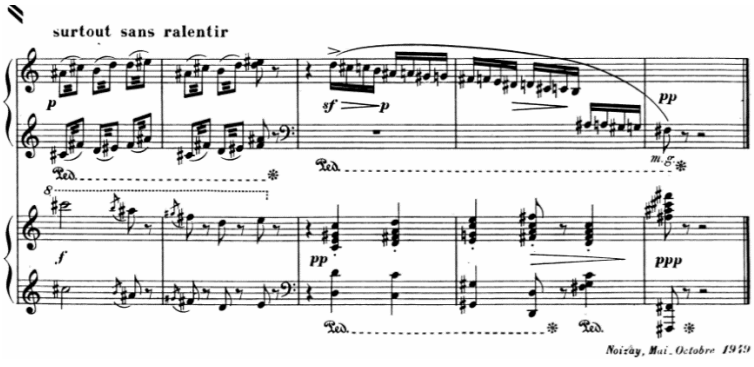
Posledním tematickým materiálem je melancholické zpěvné téma s označením trés doux, tedy velmi měkce (obrázek č. 41), <u>část F</u>. Opět periodické, Poulenc ho použije i v důraznějším znění a objeví se také v závěrečné části před codou.

41)



Následuje dlouhé zpracovávání části D zakončené vítězoslavným vrcholem, který postupně odeznívá a dohasíná. Další část (Tempo subito) jsem vnímala jako rozloučení téměř se všemi tématy, kromě D, se kterým se ale hodně pracovalo v předchozí části. Úryvek hlavního tématu, výňatky z plochy B, neoklasicistní téma z části C, dokonce i fráze, kterou jsem nazvala e – po těchto reminiscencích se blíží zakončení věty codou. Bez přípravy ve fortissimu zazní ještě původně melancholické téma F, tentokrát ovšem ve zcela jiné náladě a přichází coda, ve které se střídá vtipnost s lehkou ohnivostí, ale humor vyhraje a Poulenc zakončuje větu chromatickou stupnicí směřující bez zpomalení do pianissima (obrázek č 42). Velmi vtipný konec vystihuje charakter celého koncertu - hudba všedního dne, hudba představující radosti běžného života, hudba s dobrým koncem.

42)



Závěr

Vzhledem k tomu, že jsem se věnovala nastudování Poulencova klavírního koncertu, bylo pro mě velmi prospěšné nahlédnout na Francise Poulenca a uskupení pařížské Šestky více detailněji. Na rozboru díla se vždy pracuje lépe, pokud dílo člověk zná i interpretačně, tedy osobně se s ním ve své interpretační praxi setkal. Zároveň je ale rozbor díla velmi prospěšný pro interpreta, aby si uvědomil určité hlubší teoretické záležitosti. Jedná se tedy o reciproční záležitost a o zařazení rozboru klavírního koncertu jsem při plánování mé práce dlouho nepřemýšlela.

Těžší bylo pro mě rozplánovat si rozsah práce tak, aby měla patřičnou délku, tedy nebyla moc povrchní, ale šla k jádru věci, či aby nezabíhala do přílišných detailů. Právě z důvodu stylové plurality této doby se zřejmě neklade na důkladnější znalosti týkající se osobností pařížské Šestky takový důraz, protože se jedná o jeden z mnoha stylů a směrů. Dozvídala jsem se proto již od začátku tvorby této práce velké množství nových informací a seznámila jsem se s velkým množstvím kvalitní hudby. Abych lépe porozuměla souvislostem, musela jsem zařadit i nahlédnutí do historie a podívat se trochu více za kořeny vzniku pařížské Šestky.

Velkým pomocníkem k představení si oné doby mi byla kniha Alexe Rosse *Zbývá jen hluk* a poté kniha zabývající se přímo tématem mé práce, a to *Francouzská moderní hudba* od Vladimíra Štěpánka. Syntézou hlavně těchto dvou děl a poté několika životopisných knih či článků se mi doplnily části z mozaiky v mých představách, které byly doposud nedoplněny.

Doufám, že jsem podnětně shrnula fakta o pařížské Šestce a osobnostech kolem ní a má práce nebude přínosná pouze mně.

Seznam použité literatury

ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. 5., přehl. a dopl. vyd. (v Pantonu 3. vyd.). Praha: Panton, 1974.

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.

MILHAUD, Darius. *Notes sans musique*. Paris: R. Julliard, 1949

REITTERER OVÁ, Vlasta. Hluboce věřící uličník Francis Poulenc. *Harmonie*. 2013, 2013(4/2013).

ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*. Praha: Argo, 2011. Zip (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-257-0558-2.

ROY, Jean. Francis Poulenc. Paris: Éditions Seghers, 1964

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1

ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. Praha: Supraphon, 1967.

Seznam použitých internetových stránek

Eric Satie. *Wikipedia.org* [online]. [cit. 2020-05-02]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Erik_Satie

Francis Poulenc - Official Website [online]. 2020 [cit. 2020-06-10]. Dostupné z: https://www.poulenc.fr/en/

IMSLP - Petrucci Music Library [online]. [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: imslp.org

Les Six. *Wikipedia.org* [online]. [cit. 2020-05-02]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Six

YouTube [online]. [cit. 2020-04-20]. Dostupné z:

https://www.youtube.com/watch?v=CYP10Kl3lhE

ŽÁK, Jiří. Jean Coctrau. *Reflex*. 2008, (4/2008).