AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2021

Barbora Pátková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klarinet

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PAŘÍŽSKÁ ŠESTKA A JEJÍ TVORBA PRO KLARINET

Barbora Pátková

Vedoucí práce: prof. Vlastimil Mareš

Oponent práce: doc. MgA. Irvin Venyš, Ph.D.

Datum obhajoby: 7. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Clarinet

BACHELOR'S THESIS

LES SIX AND THEIR WORKS FOR CLARINET

Barbora Pátková

Thesis supervisor: prof. Vlastimil Mareš

Thesis examiner: doc. MgA. Irvin Venyš, Ph.D.

Date of defense: 7. 9. 2021

Academic degree assigned: BcA.

Prague, 2021

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Pařížská šestka a její tvorba pro klarinet

vypracovala 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

Tato práce se zabývá literaturou pro klarinet Pařížské šestky, skupiny francouzských skladatelů zformované v meziválečných letech. Úvodní kapitola shrnuje historické pozadí a okolnosti vzniku této umělecké skupiny. Druhá přináší informace o životě, zásadních dílech a hudebním vývoji jednotlivých členů a také o roli Erika Satieho jako jejich mentora. Závěrečnou kapitolu tvoří souhrn děl, která tito autoři komponovali pro klarinet, a to převážně z oblasti komorní tvorby. Každé dílo je stručně charakterizováno.

Cílem práce je poskytnout ucelený přehled děl, který může interpretovi posloužit jako podklad pro výběr nového repertoáru.

Abstract

This thesis focuses on clarinet literature written by Les Six, a group of French composers formed during interwar period of the 20th century. The first chapter provides historical background and circumstances which led to formation of this artistic group. Second chapter summarizes information about biography, principal works and musical development of each of its members, as well as of the influence of their mentor Erik Satie. Third chapter is a compilation of works for clarinet, particularly of chamber repertoire, with brief description of each piece.

The main aim of the thesis is to provide a comprehensive summary of Les Six's works for clarinet, which can serve as a source material for clarinetists and their choice of reperoire.

Obsah

Úvod 1

1 Historicko-umělecký kontext 2

1.1 Paříž před první světovou válkou 2

1.2 Vznik Pařížské šestky 3

2 Členové Pařížské šestky 8

2.1 Erik Satie – „talisman" Pařížské šestky 8

2.2 Georges Auric 10

2.3 Arthur Honegger 13

2.4 Darius Milhaud 17

2.5 Germaine Tailleferrová 22

2.6 Francis Poulenc 27

2.7 Louis Durey 30

3 Klarinet v tvorbě členů Pařížské šestky 34

3.1 Díla pro sólový klarinet 35

3.1.1 G. Tailleferrová – Sonáta pro sólový klarinet 35

3.2 Díla pro klarinet a klavír 37

3.2.1 F. Poulenc – Sonáta pro klarinet a klavír, FP184 37

3.2.2 D. Milhaud – Sonatina pro klarinet a klavír, op. 100 42

3.2.3 A. Honegger – Sonatina pro klarinet a klavír, H.42 44

3.2.4 D. Milhaud – Duo Concertant pro klarinet a klavír, op. 351 47

3.2.5 D. Milhaud – Caprice pro klarinet a klavír, op. 335a 49

3.2.6 D. Milhaud – Scaramouche pro klarinet a klavír, op. 165b 50

3.2.7 G. Tailleferrová – Arabesque pro klarinet a klavír 53

3.2.8 G. Auric – Imaginées III pro klarinet a klavír 54

3.2.9 G. Tailleferrová – Trois Danses de „La Nouvelle Cythère" 54

3.2.10 D. Milhaud – Petit Concert 55

3.3 Klarinetové koncerty 55

3.3.1 D. Milhaud – Koncert pro klarinet a orchestr, op. 230 55

3.4 Dua pro klarinet a další nástroj 57

3.4.1 F. Poulenc – Sonáta pro dva klarinety, FP7 57

3.4.2 F. Poulenc – Sonáta pro klarinet a fagot, FP32a 59
3.5 Tria pro klarinet a další nástroje 62
3.5.1 D. Milhaud – Pastorale pro hoboj, klarinet a fagot, op. 147 62
3.5.2 D. Milhaud – Suite d'après Corrette, op. 161b 62
3.5.3 G. Auric – Trio pro hoboj, klarinet a fagot 63
3.5.4 L. Durey – Divertissement pro hoboj, klarinet a fagot, op. 107 64
3.5.5 D. Milhaud – Suita pro housle, klarinet a klavír, op. 157b 65
3.6 Kvartety pro klarinet a další nástroje 66
3.6.1 D. Milhaud – Sonáta pro flétnu, hoboj, klarinet a klavír, op. 47 66
3.6.2 A. Honegger – Rapsodie pro dvě flétny, klarinet a klavír, H.13 67
3.7 Kvintety pro klarinet a další nástroje 69
3.7.1 D. Milhaud – La cheminée du roi René, op. 205 69
3.7.2 D. Milhaud – Divertissement, op. 299b 70
3.7.3 D. Milhaud – 2 Ésquisses, op. 227b 70
3.7.4 D. Milhaud – Cocktail aux clarinettes, op. 69 71
3.8 Sextety pro klarinet a další nástroje 72
3.8.1 F. Poulenc – Sextet pro dechové kvinteto a klavír, FP100 72
3.9 Další komorní díla členů Pařížské šestky s využitím klarinetu 75
3.9.1 Darius Milhaud 76
3.9.2 Francis Poulenc 76
3.9.3 Germaine Tailleferrová 78
3.9.4 Louis Durey 80
3.9.5 Arthur Honegger 80
4 Závěr 81
5 Seznam použitých pramenů a literatury 82

Úvod

Klarinetová sonáta od Francise Poulenca byla jedním z prvních děl, která mě jakožto začínající klarinetistku okouzlila a posílila můj úmysl věnovat se hře na klarinet intenzivněji – nebo i profesionálně. O několik let později jsem se během svých studií na konzervatoři při dějinách hudby lépe seznámila s Poulencovou tvorbou a také s dalšími členy skupiny skladatelů, kterým se říkalo *Les six*, neboli Pařížská šestka. Pravdou ale je, že řeč byla vždy především o trojici známějších skladatelů – D. Milhaud, F. Poulenc a A. Honegger, a to navíc jen o jejich několika, přirozeně těch nejvýznamnějších, dílech. Co se týká klarinetového repertoáru, objevovala jsem postupně, že kromě mé oblíbené a často hrávané Poulencovy sonáty se ve tvorbě autorů Pařížské šestky vyskytují také další, méně známé poklady. Všechny tyto okolnosti mě přivedly k myšlence tato díla zmapovat ve své bakalářské práci a tím je také nabídnout pozornosti dalších klarinetistů, kterým by mohla přinést příjemné obohacení koncertního repertoáru.

Abychom lépe porozuměli struktuře a významu děl, o kterých bude řeč na následujících stránkách, v první části práce se pokusím nastínit obraz doby, ve které Pařížská šestka vznikla a tvořila, a její dílo zasadit do kontextu vývojových tendencí hudby 1. poloviny 20. století. V samostatných podkapitolách se budu věnovat životu a tvorbě každého ze členů Šestky a také Eriku Satiemu, který byl s uskupením významným způsobem spjat.

Hlavní cíl mé práce však spočívá v části druhé, kterou bude tvořit přehled a krátký popis děl autorů Pařížské šestky zkomponovaných pro klarinet. Kromě jedné sólové sonáty a jednoho koncertu půjde o komorní díla. Zaměřuji se především na tvorbu pro klarinet a klavír, které se ve své práci budu věnovat nejvíce. Kromě toho však existuje celá řada skladeb od autorů Pařížské šestky pro komorní soubory většího obsazení se zastoupením klarinetu, jejichž přehled se základními informacemi o díle bude obsahem závěrečných podkapitol.

1 Historicko-umělecký kontext

1.1 Paříž před první světovou válkou

Konec devatenáctého a začátek dvacátého století byl pro Francii relativně klidnou a prosperující érou – po období napoleonských a prusko-francouzských válek si společnost užívala období míru, hospodářského a ekonomického rozvoje. Pro zdůraznění kontrastu s následnými roky hrůzy, které započaly s vypuknutím první světové války, se pro tuto dobu používá označení *Belle Époque.* S pokrokem v průmyslu a technice se zlepšovaly životní podmínky obyvatel, společnost věřila v blahobyt a bohatství, přesto mezi jejími jednotlivými vrstvami i nadále přetrvávaly propastné sociální rozdíly. Podobně jako jinde v Evropě i ve Francii vedla nespokojenost nižších vrstev také k vzestupu dělnických hnutí a myšlenek socialismu.[1]

Doba všeobecného rozkvětu svědčila samozřejmě i rozvoji kultury, svoji zlatou éru zažívaly kabarety, kavárny a bulváry, rodila se kinematografie, zdokonalovala se fotografie, v umění vládla secese a impresionismus, ale zároveň vznikaly také moderní směry vymezující se proti historizujícím tradicím a prahnoucí po radikální změně, která by lépe odrážela obraz nového pokrokového světa – kubismus, fauvismus, surrealismus, dekadence a další. Modernismus se začal objevovat především v malířství, postupně ale pronikal i do dalších odvětví umění – literatury a hudby.[2]

S blížící se válkou tyto nové směry sílily a krystalizovaly. Pařížská avantgarda se vymezovala proti vzrůstajícím nacionalistickým tendencím a zároveň se snažila očistit umění od germánských vlivů. V roce 1913 Paříží otřásla premiéra baletu *Le Sacre du Printemps* (*Svěcení jara)* Igora Stravinského, jehož novátorské kompoziční techniky, netradiční melodické postupy, barbarské rytmy a divoké pohyby tanečníků vyvolaly u obecenstva pozdvižení*.* První uvedení tedy sice přineslo skandál, nedlouho na to už byl však Stravinskij opěvován a vyzdvihován jako průkopník nové hudby. Kolem Ruského baletu Sergeje Ďagileva, který *Svěcení jara* uvedl, se postupně semknulo pevné jádro mladé umělecké

[1] France before World War I. Alpha History [online]. [cit. 2021_03_15]. Dostupné z: https://alphahistory.com/worldwar1/
[2] tatméž

avantgardní scény z oblasti malířství, literatury i hudby, do kterého se brzy přidali také Erik Satie, Darius Milhaud, Georges Auric či Francis Poulenc.[3] Když pak Evropa v roce 1914 stanula na samém prahu války, bylo zřejmé, že impresionistické umění je již definitivně přežito a že rázem proměněná atmosféra v Evropě potřebuje také nalézt nový umělecký jazyk.

1.2 Vznik Pařížské šestky

Po vypuknutí bojů v srpnu roku 1914 se umělci pařížské avantgardy distancovali od všech německých vlivů – hudbu nevyjímaje. Odmítnutím německé hudby však bylo potřeba zaplnit vzniklou mezeru. Touhou skladatelů bylo vytvořit něco nového, vlastního a originálního, hudbu, která nebude ovlivněna literaturou, filozofií, nebude svázána žádnými nastavenými pravidly, a zároveň bude vycházet z tradice francouzské kultury.

Právě v této neklidné, měnící se době se začala formovat skupina šesti mladých skladatelů, která po válce dostala oficiální název „Pařížská šestka" *(„Les Six Français" nebo pouze „Les Six")*. Předchůdcem tohoto uskupení bylo volné sdružení *„Les Nouveaux Jeunes",* které založil Eric Satie.

Čtyři z šestice mladých skladatelů „Šestky" se poprvé setkali na Pařížské konzervatoři. Jako první zde začala studovat G. Tailleferrová (nastoupila r. 1904 ve věku 12 let). O 5 let později byl ke studiu přijat také D. Milhaud. A. Honegger se připojil po dvouletém studiu na konzervatoři v Curychu v roce 1911 a jako poslední vstoupil na Pařížskou konzervatoř také G. Auric v r. 1913.[4] Především Milhaud, Tailleferrová a Auric se brzy spřátelili a společně utvořili pevné jádro mezi mladými intelektuály, kteří se v letech 1913 a 1914 pravidelně scházeli

3 ŠTĚPÁNEK, Vladimír: Francouzská moderní hudba. 1. vyd. Praha: Supraphon. 1967. s. 9-12

4 Francis Poulenc a Louis Durey studovali hudbu pouze soukromě – Durey byl soukromým žákem Léona Saint-Réquiera, profesora Scholy Cantorum, zatímco Poulenc bral lekce klavíru u španělského virtuóze Ricardo Viñese a později také lekce hudební teorie a kompozice u Charlese Koechlina.

v Milhaudově bytě na rue Gaillard. V roce 1916 se s nimi seznámil také Louis Durey a Francis Poulenc.[5]

V květnu 1917 měl v Ruském baletu Sergeje Ďagileva premiéru balet Erika Satieho *Parade* na předlohu Jeana Cocteaua s kostýmy a výpravou navrženou Pablem Picassem. Děj byl inspirován každodenním životem, zábavou v pařížských kabaretech a lunaparcích či americkými němými filmy. Do hudební složky byly zapojeny zvláštnosti jako zvuk psacího stroje, siréna či loterijní kolo štěstí, to vše bylo navíc doplněno Picassovými extravagantními kostýmy. Prostředí baletu bylo dosud diváky považováno za záležitost vznešenou, vysoce vážnou a uměleckou, a proto se *Parade* zpočátku setkala s nepochopením a pobouřením (premiéra k Satieho potěšení vyvolala podobný skandál jako o pár let dříve Stravinského *Svěcení jara)*. Díky této vlně ohlasů se však Satie dostal do širšího povědomí veřejnosti a získal si pozornost mnoha mladých umělců, kteří ho obdivovali a vzhlíželi k němu.[6]

V této době právě zformoval spolek s názvem Les Nouveaux Jeunes sdružující mladé skladatele, kteří se snažili najít cestu k novému hudebnímu vyjádření. Členy této skupiny byli kromě samotného Satieho také Auric, Durey, Honegger a Tailleferrová (Milhaud a Poulenc se ke skupině připojili později). Jejich cílem bylo odpoutat se od přežitých konvencí a tvořit hudbu novou, čirou a jednoduchou, bez důrazu na komplexnost a formu. V tomto společném fóru skladatelé sdíleli své hudební experimenty a pořádali společné koncerty, kde svou hudbu představovali posluchačům a také podobně smýšlejícím umělcům z oblastí malířství a literatury – jedním z nich byl i Jean Cocteau, spisovatel, básník a dramatik, který se stal důležitou figurou estetiky poválečného umění. Zázemí pro tato setkání poskytovalo studio Salle Huyghens, které bylo místem koncertů, čtení a výstav soudobých umělců. Ačkoli šlo o prostor poměrně nehostinný, nevelký a špatně vytápěný, přilákal na tyto události mnoho diváků i z vysokých společenských kruhů, což popularitě mladých umělců prospívalo – někteří se dokonce dostali pod patronát aristokratických rodin.[7]

[5] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 37

[6] ŠTĚPÁNEK, Vladimír: Francouzská moderní hudba. 1. vyd. Praha: Supraphon. 1967. 362 s.

[7] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 41-44

V roce 1918 Jean Cocteau dokončil dílo *Le Coq et l'Arlequin*, které se stalo neoficiálním manifestem spolku skladatelů nové, moderní hudby. Šlo o sbírku krátkých úvah, ve které se Cocteau vymezuje proti impresionismu a prohlašuje: *„Hudba, kterou chci, musí být francouzská, pocházející z Francie. (…) Dost bylo nástrah impresionismu, oblaků, vln, akvárií, rusalek a nočních vůní; my potřebujeme hudbu pozemskou, pro každý den… Dost už houpacích sítí, girland a gondol. Chci, aby mi někdo stvořil hudbu, ve které můžu žít jako v domě."*[8]

Impresionismus podle jeho názoru není stylem původně francouzským, ale pramení z přizpůsobení vlivů přicházejících z Ruska, zejména pak z Debussyho obdivu a úctě k hudbě M. P. Mussorgského.[9] Tímto argumentem hájí požadavek ukončit impresionistickou éru a nahradit ji hudbou jasnou a čitelnou, s návratem k důrazu na melodickou linku.

V říjnu 1918 se Erik Satie rozhodl oficiálně opustit skupinu Les Nouveaux Jeunes – s ostatními členy se začal myšlenkově rozcházet, a kromě toho jeho iniciativu teď částečně svým manifestem přebral Cocteau.

Sami členové Šestky později uváděli, že jejich uskupení bylo už od začátku vázáno především přátelstvím, všeobecnými postoji a názory. Co se týká tvorby, každý z nich preferoval tvůrčí svobodu a možnost vybrat si svoji cestu podle vlastních estetických hodnot. Například podle slov Francise Poulenca *„tato skupina, která se vytvořila během války, neměla zpočátku žádný jiný základ než ten, že se tu prostě sdružilo několik přátel, bez společných tendencí. Později se však postupně u nás začaly objevovat společné názory a ty nás spojily velice pevně. Byla to reakce proti mlhavosti a spolu s tím návrat k melodii, ke kontrapunktu, preciznosti, jednoduchosti atd. A když se pak vrátil z Brazílie Milhaud, spojili jsme se pod vlivem Satieho a Cocteaua ještě úže. (…) Nejlepší na tlupě je to, že nás sdružují jen velmi všeobecné myšlenky, a že tedy zůstáváme*

[8] *„The music I want must be French, from France. Enough of Impressionism's trappings, clouds, waves, aquariums, water-sprites and nocturnal scents; what we need is a music of the earth, every-day music… Enough of hammocks, garlands and gondolas; I want someone to build me music I can live in, like a house*." Citace přeložené z anglického překladu: COCTEAU, Jean, ed. Crosland Margaret, Cocteau's World: An Anthology of Writings by Jean Cocteau. New York: Dodd, Mead and Co., 1972. s. 311.

[9] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 45

svrchovaně rozdílnými, pokud jde o realizaci našich záměrů. Auric se zřetelně liší od Honeggera, zrovna tak jako já od Dureye."[10]

Spojení svých jmen do uskupení zvaného „Les Six" přijala šestice skladatelů poté, co v lednu roku 1920 vyšla v týdeníku Comoedia studie uznávaného pařížského kritika Henriho Colleta *„Les cinq Russes, les six Francais et Erik Satie*", kde skupinu mladých francouzských skladatelů přirovnává k ruské Mocné hrstce. Článek měl ve světě velký ohlas a Šestka měla být od té chvíle definitivně spjata. Collet se však za autora názvu skupiny nepovažoval – odvolával se na krátce předtím publikované album *Album des Six*, sbírku šesti krátkých klavírních kusů, jejichž autory jsou právě členové skupiny.[11]

Skupina se poté po dva roky pravidelně každý týden scházela v bytě u Milhauda, kde společně s dalšími umělci, známými malíři, spisovateli, básníky i hudebníky trávila večery plné zábavy a kde přítomní umělci navzájem sdíleli svou tvorbu. Jednotný záměr uskupení panoval ve snaze tvořit umění, které se vymezí proti tendencím impresionismu a zároveň také proti postwagnerovskému stylu, jenž začátkem 20. století tvořil druhý hlavní proud francouzské hudby,[12] jinak si však každý ze členů ponechával svou tvůrčí svobodu.

Poválečná doba byla novotám nakloněna – atmosféra uvolnění, svobody a nového začátku nahrávala tomu, aby se umění odstřihlo od starých pořádků. Skladatelství se pro mladé autory stávalo povoláním jako každým jiným, každodenní činností bez zbytečné okázalosti a vznešenosti. Do nové hudby pronikal obyčejný život, všednost a jednoduchost. Inspiraci skladatelé čerpali mimo jiné z kabaretní zábavy, estetiky music-hallu nebo z jazzu – více než konkrétní hudební prvky je okouzlovalo spíše prostředí a také svoboda uměleckého projevu, kterou pro ně jazz ztělesňoval. Protože si dali za úkol vytvořit čistě francouzskou moderní hudbu, nechali se inspirovat také folklorem (venkovským, ale i městským, z pařížských předměstí) a samozřejmě i hudbou

[10] V dopise Paulu Landormymu, s. 115. – cit. z ŠTĚPÁNEK, Vladimír. Francouzská moderní hudba 1. vyd. Praha: Supraphon. 1967, s. 39-40

[11] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 52

[12] Od 70. let 19. století se po premiéře Parsifala se Richard Wagner v Paříži těšil velké oblibě. Na prahu 20. století se však ozývalo čím dál více kritiky (kterou z velké části podněcoval také Claude Debussy) k velkým excentrickým dramatům a německé hudbě jako takové. Tendence obnovit a vylehčit francouzskou hudbu se začátkem nového století stala jaksi nevyhnutelnou. Za vzory, které měly sloužit jako model pro mladé skladatele, byli skladatelé 18. století, Jean-Phillipe Rameau a Louis Couperin.

svých předchůdců – kromě Erika Satieho, který byl především ideovým vzorem, to byli také Paul Dukas a Vincent d'Indy[13], v jejichž tvorbě zase mladí skladatelé nacházeli inspiraci ve formální stránce kompozice, řemeslné dokonalosti a vyváženosti děl. Mimo to však všichni členové Šestky svorně obdivovali dílo původem nefrancouzského skladatele – Igora Stravinského, který v této době již žil v Paříži a s šesti mladými Francouzi se přátelil. Balet *Svěcení jara* a další díla z počátku jeho neoklasického období byly Šestce vzorem ve snaze o rozšíření tonality a rytmické uvolnění skladby.[14]

Skupina měla původně v úmyslu pořádat společné koncerty a také tvořit společná díla. To se nakonec podařilo pouze v případě společné klavírní sbírky *Album des Six* a částečně v Cocteauově baletu *Les Mariés de la Tour Eiffel (Svatebčané na Eiffelovce)* z roku 1921, který je ovšem ve skutečnosti dílem pouze pět členů – Durey se do projektu nakonec nezapojil a jeho chybějící příspěvek pak místo něj narychlo vytvořila Tailleferrová s Milhaudovou pomocí.[15] Veškeré další pokusy o společné dílo ztroskotaly na různosti tvůrčího přístupu jednotlivých členů. I když se již ve 20. letech začaly jejich cesty rozcházet, skupina jako taková nikdy oficiálně nezanikla a jednotliví skladatelé se dále čas od času setkávali a pořádali koncerty při výročí jejího vzniku apod.

Ačkoli se jednotliví členové Pařížské šestky odlišovali svými osobnostmi, hudebním cítěním, způsobem vyjádření i životními osudy a cestami, po kterých se vydali, jejich přátelství zůstalo pojítkem, které sami považovali za nejdůležitější sdílenou hodnotu a které mezi nimi přetrvávalo až do posledních chvil jejich životů.

[13] Vincent d'Indy byl žákem Césara Francka, představitelem francouzského romantismu a spoluzakladatelem institutu *Schola Cantorum,* konzervativní hudební školy vycházející ze staré hudby a jejích kompozičních principů. Paul Dukas byl skladatelem, pedagogem a hudebním kritikem. V letech 1910-1912 vyučoval orchestraci a od roku 1927 do své smrti v roce 1935 kompozici na Pařížské konzervatoři. Jeho nejznámějším a nejvýznamnějším dílem je symfonická báseň *L'apprenti sorcier (Čarodějův učeň).*

[14] ŠTĚPÁNEK, Vladimír: Francouzská moderní hudba. 1. vyd. Praha: Supraphon. 1967. s. 44-45.

[15] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 59

2 Členové Pařížské šestky

2.1 Erik Satie – „talisman" Pařížské šestky

Erik Satie se narodil 17. května 1866 v městečku Honfleur v Normandii. Ačkoli již od dětství směřoval ke kariéře hudebníka, jeho studia nebyla nijak úspěšná – profesor klavíru na Pařížské konzervatoři ho označil za nejlenivějšího studenta školy a po třech letech byl dokonce vyloučen (na školu se poté ještě znovu vrátil, opět ji však nedokončil, tentokrát proto, že se přihlásil jako dobrovolník do vojenské služby). Po neúspěšných studiích se nechal přijmout do sekty rosekruciánů a stal se jejím oficiálním skladatelem.[16]

Ačkoli jeho skladatelská dráha započala na kabaretních písních a jednoduchých klavírních kusech, postupně si vypracoval velmi osobitý kompoziční styl provokující svou zdánlivou jednoduchostí. Ve věku 40 let se Satie rozhodl doplnit si chybějící hudební vzdělání v oblasti kontrapunktu a byl přijat ke studiu na Schola Cantorum.

Satieho jméno bylo mezi mladými zvláštním fenoménem – sám za svého života nebyl nijak zvláště slavným skladatelem, přesto ho skladatelé a umělci nastupující generace velmi uznávali, odvolávali se k němu, dedikovali mu svá díla či interpretovali a nahrávali ta jeho, zřejmě proto, že se jako první – ač současník Debussyho – vymezil proti impresionismu a přinášel do hudby zcela nové podněty. Satie se vždy rád obklopoval mladými lidmi – tvrdil, že kontakt s nimi brání člověku v „ustrnutí, mumifikaci a zkostnatění."[17] Měl schopnost rozpoznávat potenciální talenty, kterým často ochotně pomáhal v jejich cestě ke slávě. K jeho vlivu se hlásil například i Maurice Ravel a také jeho následovníci, kteří si přezdívali „Jeunes Ravelites". Právě ti se zasloužili o propagaci Satieho hudby, o její publikaci a také uvádění na koncertech.

Během svého života stanul Satie hned dvakrát v čele uskupení mladých skladatelů – po Pařížské šestce, jejíž kořeny sahají do roku 1917, to byla skupina

[16] FOLTÝNOVÁ, Lenka: Erik Satie podivín z Arcueil. Harmonie [online]. [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/erik-satie-podivin-z-arcueil.html
[17] SATIE Erik: Conférence sur Les Six. 1921, s. 87. – cit. z SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 277

založená roku 1923, jejímiž členy byli Henri Sauguet, Maxime Jacob, Roger Désormière a Henri Cliquet-Pleyel. Satie se stal jejich patronem a na jeho počest se členové pojmenovali „Ecole d'Arcueil" (Arcueilská škola) podle předměstí, kde Satie žil.[18]

Nejčastěji je však Satieho jméno skloňováno v souvislosti s Pařížskou šestkou, neboť to byl právě on, kdo nejvíce přispěl ke spojení šestice skladatelů pod společnou zástavu. Po rozruchu, který v květnu 1917 vyvolala premiéra Satieho baletu *Parade* na libreto Jeana Cocteaua, vznikla skupina s názvem „Les Nouveaux Jeunes", do níž se kromě Aurica, Dureyho, Honeggera a Tailleferrové zařadil i sám její strůjce – Erik Satie. Později se navíc připojil Poulenc a po návratu z Brazílie také Milhaud. Navzdory zvyklostem skupina odmítala jakékoli programové tendence a normativní teorie. Satie byl toho názoru, že umění by mělo být *„jako bílá cesta, po které každý kráčí svobodně a nechává v ní vlastní stopy*."[19]

Snad jediná, jednotící, společná myšlenka byla redukována na jednoduché dogma: *„Buďme struční*".[20] Sám Satie šel rozsahem svých skladeb příkladem – jak vystihl Jean Cocteau svojí poznámkou, *„nejmenší Satieho skladba je malá jako klíčová dírka. Vše se však změní, přiblížíme-li k ní oko*."[21]

Satie se později od skupiny opět oddělil, protože nesouhlasil s pronikáním vlivů jiných hudebních směrů do tvorby jeho přátel (např. Ravelův vliv na Louise Dureyho). Původní skupina se reformovala, změnila název a stala se z ní „Pařížská šestka". Satie se skladateli Šestky nadále udržoval kontakt, účastnil se jejich společných koncertů, přispíval do revue *Le Coq Parisien*, vlastního časopisu pařížské avantgardy, a postupně se stal jakousi symbolickou postavou či maskotem uskupení, jak sám sebe označoval.

---

[18] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 278-279

[19] *„A white road upon which each person freely leaves his own footprints."* COCTEAU, Jean. Le Coq et l'Arlequin, s. 30. – cit. z SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 279

[20] Rozhovor s Erikem Satiem vedený Wielandem Mayrem, který byl otištěn v Le Journal littéraire, 6. října 1920. – cit. z SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 278

[21] COCTEAU, Jean. Le Coq et l'Arlequin, s. 30. – cit. z ŠTĚPÁNEK, Vladimír. Francouzská moderní hudba 1. vyd. Praha: Supraphon. 1967, s. 22

Ačkoli je Satie dnes znám především díky této roli, období souznění s ideály Šestky bylo jen jednou z etap jeho tvůrčího vývoje – a nelze opomíjet ani jeho význam ve vývoji moderní hudby.

2.2 Georges Auric

Georges Abël Louis Auric se narodil 15. února 1899 v Lodève v regionu Languedoc v jižní Francii a vyrůstal s rodiči v nedalekém městě Montpellier. Na přání své matky Marie se v dětském věku učil hrát na housle, nástroj mu však nevyhovoval, a zpočátku proto zaujal k hudbě negativní postoj. Brzy však vyzkoušel hru na klavír, a ten ho upoutal mnohem více. V osmi letech nastoupil na místní konzervatoř, kde studoval u Louise Combese. Patřil zde mezi nejnadanější studenty, a kromě samotné hry na klavír se zajímal o dějiny hudby a literaturu. V deseti letech se pokoušel o první vlastní kompozice – mezi jeho prvními díly byly například *Poèmes chinois,* písně na překlady starých čínských básní.

V roce 1913 objevil Auric Satieho *Sarabandu*, která mu tak učarovala, že se rozhodl napsat článek do hudebního časopisu *Revue française de musique.* V něm oslavoval Satieho odklon od impresionismu a jeho originální, vtipný hudební jazyk.[22] Kopii článku poslal samotnému Satiemu, který byl polichocen a toužil se s jeho autorem setkat. Když pak zjistil, že jím je čtrnáctiletý mladík, byl velmi zaskočen, nicméně chlapec na něj udělal velký dojem a Auric v něm toho dne získal vlivného přítele.

Ve stejném roce se Auricovi přestěhovali do Paříže, aby zde mohl mladý Georges studovat. Ve třídě kontrapunktu Pařížské konzervatoře u Georgese Caussadea se spřátelil s Honeggerem, Milhaudem a Tailleferrovou, o rok později přestoupil na Schola cantorum, kde začal studovat kompozici u Vincenta d'Indyho a Alberta Roussela. Díky Rousselově doporučení se také dočkal prvního uvedení svých skladeb na půdě Société Nationale de Musique v březnu roku 1914 a poprvé se

[22] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 114.

setkal s Mauricem Ravelem, kterého tvorba mladého skladatele zaujala a který v něm spatřoval velký potenciál.[23]

Roku 1915 se Auric seznámil s Jeanem Cocteauem. Oba si vzápětí porozuměli a při svých setkáních spolu vedli dlouhé debaty o estetických ideálech nové doby. Tyto rozhovory Cocteaua velmi ovlivnily při tvorbě manifestu *Le Coq et l'Arlequin (Kohout a Harlekýn)*. Auric se zajímal kromě hudby také o literaturu, sociologii i filozofii. Pro jeho mladistvý umělecký zápal a vysoký intelekt mu jeho učitel Roussel přezdíval „hudební Rimbaud" (narážel tak na podobu uměleckého osudu s prokletým básníkem Arthurem Rimbaudem).[24]

Mezi lety 1911 a 1915 zkomponoval mladý skladatel okolo tří set písní a klavírních kusů, které ovšem odmítl vydat, a většinu z nich v budoucnu zničil. V roce 1916 ukončil svá studia na Schola Cantorum, patrně kvůli nespokojenosti se svou tvorbou, jež během jeho studií vznikala (z této doby není dochována žádná jeho skladba). Seznámil se s Francisem Poulencem, vrstevníkem, se kterým se okamžitě velmi spřátelil. Později v témže roce narukoval Auric k pěchotě v Le Mans. Období vojenské služby přečkal relativně v klidu – jeho velitel byl hudební nadšenec a Auric dostával příležitost bavit vojáky občasnými koncerty.[25]

V roce 1919 vyšel Cocteauův manifest *Le Coq et l'Arlequin*, který autor věnoval Auricovi, neboť v něm spatřoval dominantní osobnost vznikajícího uskupení, smýšlející v souladu s jeho estetickými ideály. O dva roky dříve napsal Auric na jeho texty písňový cyklus *Huit Poèmes de Jean Cocteau.* Když ho však básník požádal k vytvoření hudby pro jeho balet *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Auric odmítl (nejspíše kvůli přílišnému množství jiných zakázek) a tento balet se následně stal po klavírní sbírce *Album des Six* druhým společným dílem členů Šestky (resp. její pětice – Durey se na baletu nepodílel).[26]

Ve 20. letech se Auric začal věnovat také hudební kritice, pravidelně přispíval do časopisu *Les Nouvelles littéraires* pravidelnými sloupky o klasické hudbě. Stále tvořil především písně na texty avantgardních básníků, začal ovšem dostávat

[23] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 116
[24] ROY Jean: Le Groupe des Six. Paříž: Seuil, 1998. s. 43. cit. z SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 117-118.
[25] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 118.
[26] Tamtéž, s. 119-121.

také zakázky na scénickou hudbu. Seznámil se se Sergejem Ďagilevem, kterého nadchnula Auricova hudba k Moliérově hře *Les Fâcheus (Mrzouti)* a přesvědčil Aurica, aby z ní udělal balet. Ten měl premiéru v roce 1923 a sklidil velký úspěch u kritiků – k nelibosti Erika Satieho, který ke konci svého života s Auricem nevycházel. Jejich přátelství bylo zlomeno především kvůli přísné kritice, které Auric podroboval Satieho pozdní díla, a nevraživost mezi dvěma skladateli bohužel panovala až do Satieho smrti v roce 1925.[27]

V roce 1922 také Auric komponuje Sonatinu pro klavír, která reprezentuje skladatelovo umění skloubit vliv cirkusu a kabaretu s absolutní klasickou hudbou. V dalších letech se věnoval především hudbě scénické, baletní a také filmové – složil hudbu dohromady k více než 130 filmům.

V roce 1930 se Georges Auric oženil s Norou Vilter, rusko-židovskou umělkyní žijící v Paříži. O dva roky později zkomponoval Sonátu pro klavír, dílo, které bylo v jeho tvorbě zlomové – čisté a jasné melodie jsou zde potlačeny hustší zvukovou texturou a složitými harmoniemi, charakterově závažnější než dřívější díla z ovzduší cocteauovské estetiky. Později v roce 1935 dále rozvíjí nový kompoziční styl v houslové sonátě a svůj hudební jazyk poválečných let tak nechává nenávratně za sebou – samozřejmě až na výjimky jako např. hravé a optimistické dechové trio z roku 1938, jedno z Auricových nejhranějších děl dnešní doby.[28]

Během druhé světové války zůstával Auric skladatelsky činný – z válečných let pochází písňový cyklus na texty básní Paula Eluarda a také cyklus *Quatre Chants de la France malheureuse (Čtyři písně nešťastné Francie),* vyjadřující autorovo zoufalství nad válečným děním.

Po válce se Auric dále věnoval baletům, ale především filmové hudbě, z roku 1946 pochází zřejmě nejúspěšnější Cocteauův snímek s Auricovou hudbou – *La Belle et la bête (Kráska a zvíře)* s Jeanem Maraisem v hlavní roli. V 50. letech zase vznikl snímek amerického režiséra Johna Hustona *Moulin Rouge*, jehož melodie ve společnosti téměř zlidověly.

V roce 1954 byl Auric jmenován prezidentem Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM), která chránila autorské právo skladatelů, v roce

[27] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 119-124.
[28] Tamtéž, s. 131-133

1962 navíc ještě generálním administrátorem Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux – tedy vedoucím pařížských operních divadel. Současně s plněním těchto úřednických funkcí stále komponoval hudbu k filmům a také televizním dokumentům. Role ředitele opery se vzdal v roce 1968. Za jeho působení divadla vzkvétala – Auric navázal spolupráci s dirigentem Pierrem Boulezem, do Velké opery se díky němu vrátili někteří vynikající umělci vypuzení předchozím režimem, a podařilo se mu také oživit repertoár – kromě klasických děl uváděl i nové opery (např. roku 1963 proběhla ve Velké opeře francouzská premiéra Bergova *Vojcka*). Svůj zbývající čas se ale rozhodl věnovat komponování (ředitelem SACEM však zůstal i nadále). Postupně také začal ustupovat z pole filmové hudby. Pracoval nyní na *Imaginées*, sérii šesti meditativních kusů pro různé nástroje. Poslední část z roku 1976 je zřejmě také posledním autorovým manuskriptem vůbec. S tím uzavřel tvůrčí etapu svého života.[29]

Roku 1982 zemřela Auricova manželka Nora. Skladatel, odhodlaný neohlížet se zpět a užívat si života do poslední chvíle, se téhož roku podruhé oženil s přibližně o padesát let mladší zpěvačkou Michèle Battaïni.[30] Během posledního půl roku života Auric postupně mentálně chřadl. Zemřel 23. července 1983 ve svém bytě v Paříži v osmdesáti čtyřech letech.

2.3 Arthur Honegger

Arthur Honegger je obecně zřejmě nejznámějším autorem Pařížské šestky, který byl ale zároveň ze všech členů nejvíce vzdálen zásadám jejích estetických ideí. Cocteauova vize oproštění umění od německých vlivů a reakce na převládající vlnu impresionismu se projevovala v myšlení a tvorbě pěti ostatních členů, Honegger byl naopak velkým obdivovatelem Richarda Wagnera a Ludwiga van Beethovena[31] a ve své tvorbě se nesnažil za každou cenu experimentovat či

[29] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 142-145
[30] Tamtéž, s. 146
[31] Tamtéž, s. 159

přinášet něco nového – vycházel z hudební tradice a *„pouze se snažil, aby nedělal znova to, co už bylo uděláno.“*[32]

Narodil se v přístavním městě Le Havre 10. března 1892 jako nejstarší ze čtyř sourozenců. Jeho rodiče pocházeli ze Švýcarska a vlastnili podnik specializovaný na dovoz kávy. Oba byli velkými milovníky hudby a svého syna brávali pravidelně na operní představení. Brzy začal hrát na housle, učil se u profesora Santreuila, a také bral lekce harmonie u místního varhaníka Roberta Charlese Martina. Již v raném věku se pokoušel komponovat – v 11 letech složil svou první operu *Philippa*, následovala další opera *Sigismondo* a několik houslových sonát.

V roce 1909 nastoupil Honegger na konzervatoř v Curychu. Zde poznal hudbu Richarda Strausse a Maxe Regera a hlouběji se ponořil do tvorby německých autorů. Po dvou letech se rozhodl ve svých hudebních studiích pokračovat na Pařížské konzervatoři. Zde se seznámil s Milhaudem, který ho zasvětil do hudby Debussyho a Ravela. Francouzská škola Honeggera nadchnula a v jeho další tvorbě převážila nad vlivy z Německa. V roce 1913 se Honeggerovi rodiče vrátili zpět do Švýcarska, zatímco on sám se natrvalo usadil v Paříži. Na Pařížské konzervatoři studoval do roku 1918 a opouštěl ji jako skladatel respektovaný svými profesory, kterými byli osobnosti jako Vincent d’Indy, Charles Widor či André Gedalge.

Pozornost umělecké scény si získal svou první velkou zakázkou – *Le Dit des jeux du monde*, napůl dramatem a napůl baletem, jehož hudební jazyk již obsahuje prvky, které byly charakteristické pro Honeggerovu pozdější tvorbu – nezávislost melodické linky a dynamičnost rytmu, ze kterých je patrná inspirace Schönbergem a Stravinským. Dílo po premiéře v divadle Vieux Colombier sklidilo úspěch u kritiků a vzbudilo pobouření u posluchačů a s tím stoupl také zájem o skladatele – dostával nyní mnoho zakázek na operu, balety, písně i scénickou hudbu.[33]

V této době byl spjat s ostatními pěti skladateli do uskupení známého jako Pařížská šestka, netrvalo však dlouho, a již v srpnu roku 1920 napsal v dopisu P. Landormymu: *„Nepěstuji obdiv k hudbě lunaparků a kabaretů, ale naopak ke*

[32] Slova dirigenta a Honeggerova přítele E. Ansermeta. – cit. z ŠTĚPÁNEK, Vladimír. Francouzská moderní hudba. 1. vyd. Praha: Supraphon. 1967, s. 91

[33] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 160-162

strohé a vážnější hudbě komorní a symfonické."[34] V souladu s tímto prohlášením kromě děl odpovídajících charakterem estetice Šestky (jako byla klavírní *Sarabanda*, příspěvek do alba *Les Six*, či smuteční pochod ve společném baletu *Les Mariés de la tour Eiffel*) psal také mnoho nástrojových sonát – především pro smyčcové nástroje (v této době ale vzniká i sonatina pro klarinet), založených na tradičních formách.

V únoru roku 1921 začal Honegger komponovat oratorium *Král David*, které dokončil už o dva měsíce později. Podařilo se mu v něm zkombinovat prvky francouzské hudby, bachovských chorálů, exoticismu, modality i atonality, aniž by výsledek působil nesourodě. Honegger tímto dílem zaujal a získal zájem posluchačů o soudobou hudbu – ve změti avantgardního umění přinesl *Král David* návrat k tradici, která jim byla bližší a přístupnější. Následovalo mnoho dalších zakázek na balety, hudbu pro divadlo i film. Honeggerova náhlá popularita vyplývající z úspěchu děl charakterem odlišných od myšlenek Šestky však vedla také ke sporům, zda se stále dá počítat mezi její členy – oproti postojům Jeana Cocteaua, který chtěl novou francouzskou hudbu osvobodit od vlivů minulosti, Honegger zastával názor, že pro tvorbu nové hudby je potřeba vycházet z tradice, navazovat na to, co bylo, a kvůli tomuto názoru čelil Cocteauově kritice.[35]

Svou mezinárodní pověst Honegger ještě posílil v roce 1923, kdy napsal jednověté symfonické dílo *Mouvement symphonique* s podtitulem *Pacific 231*, dodatečně nazvaným podle typu těžké lokomotivy. Sám autor vysvětluje název jako metaforické vyjádření jeho abstraktního záměru – v díle se snažil *„dosáhnout pocitu matematického zrychlování rytmu, zatímco se vlastní pohyb zvolňuje*", ve stylu bachovského preludia.[36]

Roku 1926 se Arthur Honegger oženil s klavíristkou Andrée Vaurabourg, většinu života ovšem žili odděleně – Honegger vyžadoval na svou práci absolutní klid

[34] *„I do not cultivate an admiration for music of the fairgrounds and the music hall but, on the contrary, for the more grave and austere chambre and symphonic music.*" HONEGGER, Arthur: Ecrits, textes réunis et annotés par Huguette Calmel. Paris: Liberairie Honoré Champion, 1992. s. 34 – cit. z SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 162

[35] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 164

[36] HONEGGER, Arthur: Jsem skladatel. Praha: Editio Supraphon, 1967. s. 106

(Poulenc dokonce tvrdil, že při komponování nezvedal telefony a nereagoval na zvonek u dveří)[37]. Společně měli dceru Pascale, která se narodila roku 1933.

V letech 1924–1927 napsal Honegger svoji nejúspěšnější operu na námět Jeana Cocteaua s názvem *Antigona.* Následovala druhá symfonická věta nazvaná *Rugby*, opět velmi rytmická skladba, tentokrát inspirovaná lidským úsilím a opojením sportovní hrou.

Ve 30. letech se Honegger věnoval především hudbě filmové – jak sám přiznával, především z finančních důvodů. K roli skladatele z profese se stavěl čím dál více skepticky a o tom, jak je pro skladatele obtížné uživit se pouze komponováním, napsal mnoho článků (a této problematice se věnuje i ve své knize úvah *Incantation aux fossiles – Zaříkání zkamenělin*)[38]. Usiloval o to, aby nová hudba neoslovovala pouze elity, ale masy prostého lidu, a podle toho také volil témata – během 30. let se zapojoval do nacionalistických a populistických projektů. Jeho blednoucí slávu však znovu rozdmýchalo scénické oratorium *Jeanne d'Arc au bûcher (Jana z Arku na hranici),* na kterém spolupracoval s básníkem Paulem Claudelem. Společně pak vytvořili ještě další oratorium *La Danse des mors (Tanec smrti)*.

Během 2. světové války zůstal Honegger ve Francii a věnoval se především psaní hudební kritiky do časopisu *Comoedia*. Mnoho zde otištěných článků pak použil i ve své knize *Zaříkání zkamenělin*. Po osvobození Francie v roce 1944, kdy francouzskou společností zmítala silně nenávistná, protiněmecká nálada, čelil útokům a osočování z propagace německé hudby (ačkoli byl paradoxně v Německu během války zakázaným autorem), se kterými se potýkal až do léta následujícího roku. V tomto mezičase se jeho hudba v Paříži téměř nehrála. S koncem války se přitom skladatel ocitl na vrcholu své tvorby – jeho třetí a čtvrtá symfonie z roku 1945 patří mezi nejvýznamnější symfonická díla první poloviny 20. století.[39]

V roce 1946 začal Honegger vyučovat na Ecole Normale de Musique v Paříži a následně dostal nabídku na místo dirigenta a učitele v USA. Hodlal ho přijmout, krátce po příjezdu do Spojených států však těžce onemocněl a po několika

[37] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 165
[38] HONEGGER, Arthur: Zaříkání zkamenělin. SNKLHU - Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. 144 s.
[39] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 169-170

měsících zotavování se vrátil do Paříže. V roce 1948 se stal ředitelem Confédération Internationale des Sociétés s'Auteurs et Compositeurs a také vydal knihu rozhovorů s Bernardem Gavotym *Je suis compositeur* (*Jsem skladatel)*, ve kterých kromě úvah o skladatelském řemeslu a o měnícím se obrazu uměleckého života částečně rozebírá některá svá díla,[40] a také se věnuje např. problematice složitosti notového zápisu, či transponujících nástrojů.[41]

V posledních letech Honeggerova života vznikla ještě dvě z jeho nejuznávanějších děl – 5. symfonie s přízviskem *Di tre re*, a také *Une Cantate de Noël (Vánoční kantáta)*, kterou dokončil při pobytu v curyšské nemocnici.[42] Arthur Honegger zemřel 27. listopadu 1955 jako první ze členů Pařížské šestky.

2.4 Darius Milhaud

Darius Milhaud se narodil 4. září 1892 v jižní Francii, vyrůstal nedaleko města Aix-en-Provence, kde jeho rodina s židovskými kořeny žila již po staletí. Otec byl velkoobchodníkem s mandlemi, nicméně oba rodiče byli zároveň velkými milovníky hudby a svého syna v uměleckých záměrech beze všeho podporovali. Malý Darius začal hrát v sedmi letech na housle a již brzy doprovázen svým otcem, zdatným klavíristou, začal koncertovat. V těchto hudebních začátcích studoval housle u učitele Léa Burgiera, u kterého se také seznámil s dalším žákem, Léo Latilem, jenž se stal jedním z jeho dvou největších přátel. Tím druhým byl Armand Lunel, mladý umělec, který se chystal na dráhu spisovatele a s nímž později Milhaud spolupracoval zhudebňováním některých jeho textů.[43]

V roce 1909 Milhaud společně s Lunelem odjeli do Paříže, kde pokračovali ve svých studiích. Milhaud byl úspěšně přijat na Pařížskou konzervatoř, kde nadále studoval hru na housle, ale k tomu také kompozici, harmonii a kontrapunkt a dirigování u slavných mistrů jako byli Paul Dukas, Charles-Marie Widor či Jacques Lefévre. Nadšeně využíval příležitostí, které mu francouzská metropole

[40] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s.171
[41] HONEGGER, Arthur: Jsem skladatel. Praha: Editio Supraphon, 1967. s. 106
[42] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 171-172
[43] MILHAUD, Darius: Motivy bez tónů. Praha: Editio Supraphon, 1972. s. 7-21

nabízela, a účastnil se mnoha recitálů a koncertů, kde si rozšiřoval své hudební obzory. Zaujala ho díla Mussorgského či Schönberga, obdivoval Stravinského, ale naopak byl „k smrti znuděn" Wagnerovými operami.[44] Objevil také poezii Francise Jammese, která ho oslovila a inspirovala k napsání písňového cyklu *Poémes de Francis Jammes*, který vznikal mezi roky 1910 a 1912 a přidělil mu opusové číslo 1 v novém katalogu, protože ho považoval za začátek své nové skladatelské éry. S básníkem se pak v roce 1912 setkal osobně, když za ním společně s Léo Latilem cestovali, aby mu představili své dílo – Milhaud právě pracoval na zhudebnění Jammesovy nové hry *La Brebis égarée (Zbloudilá ovce*). Jammes pak Milhaudovi zprostředkoval setkání s Paulem Claudelem, jenž se mu následně stal blízkým spolupracovníkem a přítelem.[45]

Tvorby podle literárních předloh se Milhaud držel i nadále, kromě toho ale také složil v roce 1911 Sonátu pro housle a klavír, kterou sám považoval za své „první dílo hodné zachování"[46]. Zanechal studia harmonie a také hry na housle, a nechal se zapsat do třídy kontrapunktu Andrého Gedalgea, kde se seznámil mj. s Arthurem Honeggerem, Jacquesem Ibertem či Henri Cliquet-Pleyelem, později (v r. 1913 ve třídě Georgese Caussadea) také s Germaine Tailleferrovou a Georgesem Auricem. Mladí umělci navázali blízké přátelství a scházeli se v Milhaudově bytě na rue Gaillard, kde si navzájem prezentovali své skladby a diskutovali o hudebních i filozofických tématech.[47]

Milhaudova studia na konzervatoři náhle přerušil příchod první světové války. Ze zdravotních důvodů sice nebyl připuštěn k vojenské službě, ale pracoval v organizaci na pomoc uprchlíkům. V roce 1915 na frontě tragicky zahynul jeho blízký přítel Léo Latil. Tato ztráta Milhauda bolestivě zasáhla a jeho památce věnoval svůj 3. smyčcový kvartet.[48]

[44] MILHAUD, Darius: Motivy bez tónů. Praha: Editio Supraphon, 1972. s. 23
[45] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 188-190
[46] „*My first work worthy of being preserved*". MILHAUD, Darius: My Happy Life: An Autobiography, anglický překlad D. Evans, G. Hall a Ch. Palmer. New York/Londýn: Marion Boyars. 1995, s. 41
[47] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 191
[48] Tamtéž, s. 192-193

V roce 1916 Milhaud zkomponoval *Poémes juifs (Židovské básně)* na texty anonymních básní, které si ihned získaly velkou popularitu. Jedná se o první dílo, kde Milhaud propojil hudební výraz se svými židovskými kořeny.[49]

Na konci roku 1917 dostal Milhaud nabídku od Paula Claudela, který byl jmenován velvyslancem v Rio de Janeiru, aby se k němu připojil jako jeho asistent na cestě do Brazílie. Milhaudovi tato cesta poskytla velký zdroj inspirace – vliv brazilské kultury se obtiskl do jeho dalších děl.[50]

Po návratu do Paříže v únoru 1919 se Milhaud přidal k Satieho skupině *Les Nouveaux Jeunes* a svými díly se začal podílet na jejich společných koncertech. Seznámil se s Francisem Poulencem, jehož melodická hudba ho ihned oslovila, s Louisem Dureym a také s Jeanem Cocteauem. Jeho tvorba této doby byla exemplárním případem hudby „ulice", každodenního života. Jako předloha pro napsání písňového cyklu mu posloužil například katalog zemědělských strojů či květin.[51] V tuto dobu vzniká také známý balet *Le Boeuf sur le toit (Vůl na střeše)* inspirovaný brazilskými rytmy a karnevalem v Riu. Milhaud ho původně zamýšlel jako suitu vhodnou pro doprovod k němému filmu, Cocteau ho ale přiměl vytvořit z něj balet, ke kterému sám napsal libreto. Jeho velký úspěch však byl vykoupen jakousi nálepkou skladatele žertovné, fraškovité hudby, které se pak Milhaud dlouho obtížně zbavoval.[52]

V roce 1922 podnikl Milhaud cestu do USA, kde se uvedl nejen jako skladatel, ale i jako dirigent – tamnímu publiku představil kromě svých kompozic také skladby svých kolegů Poulenca, Aurica a Honeggera. Získal zde také příležitost poznat jazz harlemských Afroameričanů – a ten pro něj byl jako zjevení. Během své návštěvy navštívil hned několik jazzových klubů a divadel. Obzvláště ho zaujal zvuk jazzových kapel doprovázejících sólového zpěváka – dvě trubky, flétna, klarinet, trombón, bicí, klavír a smyčcové kvinteto. Nadšený Milhaud používal jazzové prvky v některých svých kompozicích – například v baletu *La Création du monde (Stvoření světa)* z hned následujícího roku 1923.[53]

[49] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 193
[50] Tamtéž, s. 193-194
[51] Tamtéž, s. 194-196
[52] MILHAUD, Darius: Motivy bez tónů. Český překlad Josef Kostohryz. Praha: Editio Supraphon, 1972. s. 78-80
[53] Tamtéž, s. 100-104

Později v témže roce se Milhaud společně s Poulencem a zpěvačkou Maryí Freund vydal na cestu po střední Evropě. Jejich putování směřovalo především do Rakouska, kde chtěli obnovit styky s rakouskými hudebníky odcizenými válkou. Zde se setkali s Almou Mahlerovou, vdovou po Gustavu Mahlerovi, která je představila členům druhé vídeňské školy – Arnoldu Schönbergovi, Albanu Bergovi a Antonu Webernovi.[54]

Na jaře roku 1925 se Darius Milhaud oženil se svojí sestřenicí Madeleine, která byla herečkou a spisovatelkou. Žili pak spolu padesát let ve šťastném a podporujícím manželství, Madeleine se podílela na libretech k některým Milhaudovým operám a také recitovala texty v některých jeho skladbách. V roce 1930 se jim narodil syn Daniel, který se stal uznávaným malířem a sochařem.[55]

V roce 1927 dostal Milhaud zakázku od Paula Hindemitha na festival v Baden-badenu na co nejkratší operu. Tak vznikl *Enlèvement d'Europe (Únos Europy),* „minutová" opera, kterou následně do sedmadvacetiminutové trilogie doplnily *L'Abandon d'Ariane (Opuštění Ariadny)* a *La Délivrance de Thésée (Théseovo osvobození).* Následně vznikla také jedna opera velká – *Kryštof Kolumbus* na libreto Paula Claudela.[56]

Od konce 20. let se svazky mezi členy Pařížské šestky začaly postupně rozvolňovat – každý z nich se již vydal po vlastní cestě k hudebnímu vyjádření. Zároveň se také začaly měnit poměry v Evropě, poválečné nadšení pomalu ustupovalo, blížila se ekonomická krize, v Německu se dostal k moci Adolf Hitler. Po vypuknutí druhé světové války a obsazení Francie Milhaud se svojí rodinou uprchl do USA. On i jeho žena dostali práci v Kalifornii na hudební fakultě Mills College nedaleko San Francisca. Milhaud udržoval korespondenci se svými přáteli ve Francii, a dostával tak zprávy o průběhu války a o ztrátách svých blízkých příbuzných popravených nacisty či deportovaných do koncentračních táborů. Dobře si uvědomoval, že kdyby zůstal ve Francii, čekal by jeho rodinu jistě stejný osud.

Své židovské víře zůstal věrný po celý život – po cyklu zhudebněných židovských básní z roku 1918 následovalo v roce 1923 6 hebrejských písní, v roce 1940 zkomponoval kantátu *Château de feu (Ohnivý zámek)* věnovanou svým

[54] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 200
[55] Tamtéž, s. 203-204
[56] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 204

příbuzným a přátelům zavražděným během holokaustu. V roce 1947 vytvořil *Service sacré (Bohoslužbu)*, které je údajně jedním z pouhých dvou hudebních děl sloužících jako kompletní doprovod k židovskému náboženskému obřadu.[57] Na objednávku Izraele pak k jeho třináctému výročí vzniku v roce 1961 zkomponoval kantátu *Ani maamin, un chant perdu et retrouvé (Ani maamin, ztracená a znovu nalezená píseň).*[58]

Po skončení války se Milhaud plánoval vrátit do Paříže, kvůli zdravotním problémům k tomu však došlo až koncem roku 1947. Získal místo profesora na Pařížské konzervatoři, střídavě se však stále vracel do Spojených států, kde také nadále vyučoval – až do roku 1971, kdy odešel do důchodu. Společně se svým přítelem Lunelem podnikl v roce 1952 cestu do Izraele, aby se inspiroval pro tvorbu své nové opery – *David* byl premiérován v Jeruzalémě v létě 1954.[59]

Poslední roky svého života Milhaud se svou ženou Madeleine trávil z velké části ve Švýcarsku, kde také v osmdesáti jedna letech 22. června 1974 zemřel. Jeho žena se dožila úctyhodných sta čtyř let a zemřela v roce 2008.

Jak napovídá název Milhaudova druhého autobiografického díla, *Ma Vie Heureuse (Můj šťastný život)*, Milhaud byl člověkem optimistickým a pozitivním, který miloval život, svobodu a pravdu. Navzdory bolestivým událostem, kterými si prošel během obou válek, a zhoršující se revmatoidní artritidě, jež ho posledních 40 let života postupně zdravotně ničila a upoutávala na lůžko či kolečkové křeslo, měl stále mnoho životního i tvůrčího elánu a s veškerými těžkostmi se dokázal vypořádat prostřednictvím své tvorby. Za esenciální a prvořadou složku hudby považoval melodii, která vždy stála v popředí jeho děl, ačkoli v harmonii se nebránil polytonalitě ani atonalitě.[60] Rozsahem své tvorby se Milhaud řadí k nejplodnějším skladatelům 20. století – jeho katalog čítá téměř 450 děl.

[57] Druhým (resp. prvním, předcházejícím Milhaudovi) je údajně dílo *Avodath Hakodesh* švýcarsko-amerického židovského skladatele Ernesta Blocha. REITTEREROVÁ, Vlasta: Darius Milhaud: *Service Sacré,* 24. 5. 2005. Harmonie [online]. [cit. 2021-05-30]. Dostupné z https://www.casopisharmonie.cz/recenze/darius-milhaud-service-sacre.html
[58] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 204-207
[59] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 208-209
[60] Tamtéž, s. 209

2.5 Germaine Tailleferrová

Germaine Tailleferrová (celým jménem Marcelle Germaine Tailleferre) se narodila 19. dubna 1892 v Saint-Maur es Fossés. Byla nejmladším z pěti dětí manželů Arthura a Marie-Desirée Taillefesse. Protože matka Germaine byla zdatnou klavíristkou, vedla své děti k hudbě a malou Germaine začala učit hrát na klavír a také chápat elementární hudební teorii už od čtyř let. Brzy se ukázalo, že dívku hra na klavír nejen velmi baví, ale má také absolutní sluch a nadání pro improvizaci.

Ve dvanácti letech byla Germaine, podporována svou matkou, přijata na Pařížskou konzervatoř ke studiím klavíru a hudební teorie. Před svým otcem však musela svá studia zpočátku tajit – její hudební vzdělávání neschvaloval, podle jeho názoru bylo studium hudby pro ženu naprosto nevhodné. Germaine však ve škole excelovala a brzy začala sklízet úspěchy i na soutěžích – získala první cenu v solmizaci, harmonii, kontrapunktu a v klavírním doprovodu. Po těchto studijních úspěších se otec s odhodláním své dcery smířil a dále jej nezpochybňoval, ačkoli ji nadále odmítal finančně podporovat.[61]

V necelých dvaceti letech začala Germaine komponovat a také vydávat svá první díla (převážně šlo o klavírní tvorbu). Tato raná díla měla romantický nádech a zatím z nich nebyl patrný její pozdější charakteristický kompoziční styl, přesto však byla melodicky nápaditá, a pomohla tak dostat mladou skladatelku do širšího povědomí hudebního světa.

V roce 1913 se Germaine na konzervatoři během hodin kontrapunktu seznámila s Auricem, Milhaudem a Honeggerem. Především s Dariem Milhaudem pak navázala přátelství na celý život – během studií společně zaranžovali Stravinského *Petrušku* pro čtyřruční klavír a také společně objevovali a studovali díla dalších soudobých skladatelů. Milhaud Tailleferrovou podporoval v komponování a dodával jí sebevědomí, které talentované skladatelce chybělo.[62]

[61] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 243-244
[62] Tamtéž, s. 245

Po vypuknutí války se Paříž stala terčem bombových útoků a ženy a děti byly vyzvány, aby hlavní město opustily. Germaine společně se svou matkou, sestrou a neteří přesídlila do Plestin-les-Grèves v Bretani, brzy se ale vydala na další cesty po Evropě, během kterých se setkala s evropskými umělci, jako byl např. kubistický malíř Alber Gleizes či malířka a básnířka Marie Laurencinová, po návratu do Paříže se seznámila také s Modiglianim, Picassem a dalšími. Vliv těchto známostí a také vlastní výtvarný talent přiměly Tailleferrovou váhat ohledně své profesní budoucnosti, nějaký čas dokonce studovala na akademii umění Ranson, nakonec však dala na radu svého tamějšího profesora Ker-Xavier Roussela, aby pokračovala ve své hudební kariéře, ke které byla v jeho očích předurčena.[63]

Po ukončení studií na konzervatoři r. 1915 Germaine začala brát soukromé lekce u Charlese Koechlina (později také soukromého učitele F. Poulenca) s cílem dále se vzdělávat v oblasti kompozice a orchestrace. O rok později zemřel její otec Arthur Taillefesse a matka Marie-Desirée onemocněla flebitidou. Germaine se o ni obětavě starala a také se přihlásila jako dobrovolná ošetřovatelka, aby tak pomohla své zemi v době války. Zároveň však dál pracovala na svých kompozičních schopnostech, rozvíjela svou osobitou hudební řeč a také postupně nabývala většího tvůrčího sebevědomí.

V roce 1919 se poprvé setkala s Ericem Satiem na odpoledním setkání u klavíristky Marcelle Meyerové, kde obě ženy společně zahrály Tailleferrové novou skladbu pro dva klavíry *Jeux de plein air*. Satieho její hudební vyjadřování zaujalo a okouzlilo – prohlásil ji následně za svou „hudební dceru"[64] a začal ji zvát na setkání v Salle Huyghens, uměleckém studiu, ve kterém se setkávali soudobí umělci a sdíleli zde svá díla. Tailleferrovou přizval do skupiny skladatelů, které nazýval *Les Nouveaux Jeunes*, protože v její tvorbě spatřoval podobné výrazové tendence jako u dalších členů uskupení. Na těchto setkáních pak zazněly další skladatelčiny úspěšné skladby – *Quatouor a cordes* a také *Image* pro 8 nástrojů (flétna, klarinet, celesta, klavír a smyčcové kvarteto), přibližně šestiminutová, impresionisticky laděná, ale zároveň modernistická skladba

[63] SHAPIRO, Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 245-246

[64] TAILLEFERRE, Germaine: *Mémories a l'emporte-pièce*. Ed. Frédéric Robert, Revue internationale de musique française 19 (únor 1986), s. 26. cit. z SHAPIRO, Robert (ed). *Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie*. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 247

inspirovaná orientální hudbou a kompozičním stylem M. Ravela či I. Stravinského.[65]

V roce 1920 pak vyšlo společné *Album des Six*, do kterého jediná žena tohoto uskupení přispěla klavírním kusem nazvaným *Pastorale* a věnovaným D. Milhaudovi.

Z dalších významnějších děl můžeme jmenovat dva balety, které vznikly začátkem 20. Let: *Marchand d'oiseaux (Obchodník s ptáky)*, který měl velký úspěch a zajistil skladatelce zakázku od milovnice umění kněžny de Polignac na klavírní koncert, jenž vznikl krátce nato; druhým baletem byla *La Nouvelle Cythère* na objednávku S. Ďagileva pro jeho Ruský balet. Známý impresário však zemřel ještě před jeho premiérou. Tailleferrová pak své hudební myšlenky pro balet použila ve dvou orchestrálních triptyších *Pavane, Nocturne* a *Final* a *Galop, Bucolique* a *Sarabande.*[66]

V roce 1925 se Germaine Tailleferrová vydala do Spojených států amerických. Doufala, že za oceánem nalezne novou inspiraci ke své tvorbě a také získá žáky, aby se tam mohla usadit a změnit tak na nějaký čas prostředí. Toto přání se jí splnilo – o rok později se v USA seznámila s ilustrátorem a karikaturistou Ralphem Bartonem, se kterým se z velmi spontánního rozhodnutí záhy vzali. Díky němu poznala Germaine mnoho různých amerických umělců včetně Charlieho Chaplina, který jí dokonce nabídl, aby složila hudbu k jeho novému filmu *The Circus.* Germaine se však cítila novým způsobem života v manželství více svázána ve své tvůrčí svobodě a její manžel ji v komponování nejen nepodporoval, ale dokonce ji od něj odrazoval, takže lákavou nabídku odmítla.[67]

V roce 1927 se mladý pár přestěhoval do Francie. V Paříži Germaine dokončila své Concertino pro harfu a orchestr, které se vyznačuje brilantní instrumentací, okouzlujícími melodickými myšlenkami a svěží, lehce impresionistickou atmosférou.

Koncem 20. let Tailleferrová ve svém osobním životě prožívala těžké období – její manžel trpěl klinickou depresí a jeho stav se zhoršoval, a když mu s radostí

[65] SHAPIRO, Robert (ed). *Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie.* 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 247-248
[66] Tamtéž, s. 252
[67] Tamtéž, s. 255

oznámila, že je těhotná, reagoval vážně míněnou nabídkou, že jí prostřelí břicho. Germaine v hrůze utekla a zřejmě kvůli psychické újmě z tohoto incidentu posléze potratila. S Ralphem se už nikdy nesetkala, ten se brzy vrátil do USA a nedlouho na to spáchal sebevraždu. Germaine se podruhé vdala za právníka Jeana Lageata, s nímž v r. 1931 měla své jediné dítě, dceru Françoise. Ani toto manželství ale nebylo šťastné – Jean byl alkoholik a ke své ženě i dceři se choval násilnicky. I přes jeho odmítavý postoj k její práci Germaine nadále tvořila, v tuto komponovala Koncert pro dva klavíry, sbor a orchestr *„Concerto Grosso*".[68]

V roce 1940 stejně jako mnoho dalších umělců včetně jejího přítele Milhauda Tailleferrová emigrovala do Spojených států amerických. Během svého pobytu za oceánem příliš nekomponovala, ale věnovala se péči o svou dceru, která trpěla podvýživou. Když se jedenáctiletá Françoise zotavila, začala studovat hudbu u cemballistky Wandy Landowske. Jean zastával diplomatický úřad ve Washingtonu D. C. a se svojí rodinou mnoho času netrávil.[69]

Po válce se Germaine vrátila do Francie a začala opět komponovat – kromě hudby k filmům, která jí zajišťovala nezbytné živobytí, napsala například Suitu pro orchestr, jejíž čtyři věty byly inspirovány jednotlivými francouzskými regiony, a ačkoli šlo o vydařené dílo, nesetkalo se s velkým ohlasem a úspěchem. 50. léta byla nejproduktivnějším obdobím, kdy autorka vytvořila celou řadu děl pro různá uskupení – mezi nimi také jedno z dnes nejznámějších a nejhranějších autorčiných děl – Sonátu pro harfu, a také Concertino pro flétnu, klavír a orchestr, jehož partitura se sice nedochovala, ale na základě nahrávky z premiéry ho zrekonstruoval skladatel a dirigent Désiré Dondeyne.[70]

V roce 1957 vznikla *Petit suite* pro orchestr, *Partita* pro klavír věnovaná dceři Françoise, a také seriální Sonáta pro sólový klarinet. Pro Radio-France vytvořila Tailleferre také několik krátkých rozhlasových oper, hudbu k rozhlasovým hrám a také dvě větší opery, *La Petite Siréne* a *Le Maître*. Podobně jako Poulenc a Bernac vytvořila duo s barytonistou Bernardem Lefortem, se kterým

[68] SHAPIRO, Robert (ed). *Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie.* 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 257-258
[69] Tamtéž. s. 265-266
[70] Tamtéž, s. 266-269

koncertovala po celé Evropě. V roce 1956 se Germaine rozvedla se svým manželem Jeanem Lageatem a přestěhovala se do domku v Saint-Tropez.[71]

V roce 1968 v době nepokojů šířících se celou Evropou Tailleferrová vstoupila do komunistické strany. Byl to překvapivý krok, protože na rozdíl od Dureyho se Tailleferrová za svůj život politicky neangažovala. Ačkoli bylo její členství spíše symbolické, uškodilo její skladatelské pověsti – odpůrci komunismu začali odmítat její dílo a dále ho šířit.[72]

V 70. letech začala Tailleferrová vyučovat kontrapunkt na Schola Cantorum, kromě toho přijímala i soukromé studenty. Ve čtyřiaosmdesáti letech navíc přijala nabídku místa na Ecole Alsacienne, kde korepetovala taneční třídu. Ačkoli jí práce přinášela radost, vycházela z nezbytnosti – její finanční situace byla v této době velmi obtížná. Ani v pozdním věku ale nepřestala také komponovat. V 70. letech vzniklo mnoho drobných komorních kusů, často pro dechové nástroje jako bylo např. *Rondo* pro hoboj a klavír, *Forlana* pro flétnu a klavír, či *Arabesque* pro klarinet a klavír. Kromě toho také navázala spolupráci se skladatelem a dirigentem Désiré Dondeynem, kapelníkem vojenského orchestru Orchestre de Gardiens de la Paix, který ji seznámil se zvukem dechového orchestru. Tailleferrovou toto obsazení zaujalo a s Dondeynovou asistencí v instrumentaci pro něj zkomponovala několik děl, z nichž nejznámější je pětivěté *Divertimento.* Dondeyne kromě toho zaranžoval některá skladatelčina dříve vzniklá díla pro různá dechová uskupení – původně klavírní *Partitu* pro dechové trio či orchestrální Suitu z roku 1949, ze které se stala Suita č. 2 pro dechový orchestr.[73]

Tailleferrová neustávala v práci do samého konce života, navzdory zhoršujícímu se zdravotnímu stavu (stejně jako Milhaud trpěla revmatoidní artritidou). Komponování pro ni bylo hnacím motorem, který jí dodával vůli žít. Zemřela 7. listopadu roku 1983 v pařížské nemocnici a byla tak poslední ze členů Šestky, kdo opustil tento svět.

[71] SHAPIRO, Robert (ed). *Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie.* 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 269-270
[72] Tamtéž, s. 271-272
[73] Tamtéž, s. 272-275

2.6 Francis Poulenc

Francis Poulenc (celým jménem Francis Jean Marcel Poulenc) se narodil 7. ledna 1899 v Paříži. Jeho otec Emile společně se svými bratry vlastnil farmaceutickou firmu, a mladý Francis vyrůstal v blahobytu a luxusu. Základy hudebního vzdělání dostal od své matky, která byla talentovanou klavíristkou, učila ho hrát na klavír a seznámila ho s tvorbou Chopina, Schumanna, Schuberta, Griega a dalších skladatelů. Podporovala ho v touze studovat na Pařížské konzervatoři, nicméně otec byl proti, a tak Francis místo toho nastoupil na renomované gymnázium Lycée Condorcet. V hudebním vzdělávání přitom pokračoval na vlastní pěst, obdivoval Mozarta a Debussyho, Alessandra Scarlattiho, Stravinského a také Emmanuela Chabiera, romantického skladatele, jehož tvorba ho okouzlovala svou přímostí, melodikou a čistým francouzským stylem.[74]

Začátek 1. světové války se Poulenca osobně nedotkl – na nástup do vojenské služby byl ještě příliš mladý. Roku 1915 začal navštěvovat soukromé hodiny klavíru u španělského virtuóze Ricarda Viñese, který se mu stal nejen učitelem, ale také přítelem a propagátorem jeho skladeb. V témže roce zemřela jeho matka, o dva roky později i otec. Poulenc však díky dědictví po nich zůstal dobře zaopatřený. Náhle osvobozený od otcových požadavků, přihlásil se v září roku 1917 na konzervatoř v Paříži, kam přinesl na ukázku své dílo *Rapsodie négre*. Konzervativním ředitelem Paulem Vidalem byl však velmi nevybíravě odmítnut. Neuspěl ani u Maurice Ravela, na kterého se obrátil potom s žádostí o soukromé lekce – ani jeho Poulencova hudba neoslovila. Zadostiučinění se Poulencovi dostalo na sklonku téhož roku, kdy byla *Rapsodie* zařazena do programu recitálu v Théâtre du Vieux-Colombier – byla Poulencovým vůbec prvním veřejně provedeným dílem, okamžitě však zaujala i velikány jako byli Stravinskij a Debussy.[75]

V lednu roku 1918 narukoval Poulenc do vojenské služby. Ačkoli nebyl vyslán na frontu a byl přiřazen k protiletadlové divizi, těžce snášel ztrátu své osobní svobody a jako voják se často choval neukázněně – nejednou bez dovolení opustil svůj pluk a za porušení pravidel byl i několikrát vězněn. Nepřestával však

[74] SHAPIRO, Robert (ed). *Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie.* 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011, s. 215-216
[75] Tamtéž, s. 217-220

komponovat a jeho tvůrčí zápal mu nakonec pomohl přečkat toto nepříznivé období.[76]

Po návratu do Paříže v roce 1919 zkomponoval Poulenc písňový cyklus *Cocardes (Kokardy)* na Cocteauovy texty pro sólový hlas a doprovodný soubor připomínající pouliční či cirkusovou kapelu – prvky lidové zábavy a „každodennosti" se zde ozývají stejně jako v některých dílech Milhaudových či Auricových. V roce 1921, poté, co definitivně ukončil svoji vojenskou službu, začal Poulenc soukromě studovat skladbu u Charlese Koechlina. V této době byl velmi nadchnutý pro avantgardu, spolupracoval s Cocteauem a jeho chráněncem Raymondem Radiguetem psaním scénické hudby, a liboval si v rozruchu, který některá jeho díla u posluchačů vyvolávala. V tuto dobu se také Poulenc dočkal publikace svých prvních skladeb ve vydavatelství Chester, a to díky doporučení I. Stravinského (mezi nimi byla také Sonáta pro dva klarinety z roku 1918).[77]

Z roku 1924 pochází Poulencův parodický balet *Les Biches (Laně)* na objednávku ruského baletu Sergeje Ďagileva s choreografií Bronislavy Nižinské. Ve 20. letech vzniká taky řada komorních skladeb (mezi nimi také sextet pro dechové nástroje a klavír), ve kterých se postupně tříbí Poulencův instrumentální styl.

Ve 30. letech Poulenc navázal spolupráci s barytonistou Pierrem Bernacem, se kterým jako klavírista vytvořil umělecké duo. Čtvrt století pak společně koncertovali, prováděli díla francouzských mistrů Debussyho, Ravela, Chabriera, Gounoda, skladby soudobých autorů jako byl Satie, Milhaud či Auric, a samozřejmě také Poulencovy vlastní skladby. Společně podnikli i několik koncertních cest do Spojených států amerických.

Po tragické automobilové nehodě v roce 1936, při které zemřel Poulencův přítel, skladatel Pierre Octave-Ferroud, se Poulenc přiklonil ke katolické víře. Jakkoli náhlé či nečekané se toto rozhodnutí může zdát, vyplynulo zřejmě z postupně střádané bolesti ze ztráty hned několika blízkých osob – počínaje smrtí obou rodičů v době, kdy byl na prahu dospělosti, ztratil následně skladatel během první poloviny 30. let také svou dlouholetou přítelkyni, spřízněnou duši Raymonde Linossierovou, rodinnou blízkou přítelkyni, „tetičku" Virginii Liénardovou, kterou označoval za svou náhradní matku, a smrt téměř stejně

[76] SHAPIRO, Robert (ed). *Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie.* 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011, s. 220-221
[77] Tamtéž, s. 222-223

starého skladatele byla nyní další ranou. Po tomto spirituálním obratu začal Poulenc komponovat hluboce duchovní hudbu. Významnými díly této doby jsou *Litanies à la Vierge Noire (Litanie k Černé Madoně)* pro ženský sbor a varhany, mše pro sbor a capella a také varhanní koncert na objednávku kněžny de Polignac.[78]

Začátkem druhé světové války se Poulenc krátce vrátil k protiletadlové divizi, po porážce Německem v roce 1940 však byl demobilizován. Obsazení Francie nacisty samozřejmě nesl těžce a vyrovnával se s ním prostřednictvím tvorby – ve válečných letech vznikla například díla *Salve regina* a *Exultate Deo* pro sbor a capella, balet *Les Animaux modèles* věnovaný památce Raymonde Linossierové či sonáta pro housle a klavír – jediná ze tří houslových sonát, kterou nechal autor publikovat, ostatní dvě sám zničil.[79]

Krátce po skončení války se stal Poulenc otcem. Narození dcery Marie-Ange v září roku 1946 bylo nečekané – je známo, že Poulenc byl homosexuál, ačkoli na veřejnosti byl ohledně svého osobního života vždy velmi diskrétní. Navzdory všeobecnému uvolňování poměrů zaujímala společnost k homosexualitě velmi konzervativní přístup, čehož si byl dobře vědom. O existenci Marie-Ange věděla jen hrstka jeho přátel, a toto tajemství bylo veřejně odhaleno až třicet let po Poulencově smrti.[80]

V roce 1950 Poulenc dokončil jedno ze svých největších mistrovských děl – *Stabat Mater* pro soprán, smíšený sbor a orchestr. Sám autor považoval duchovní hudbu za svůj největší přínos hudebnímu světu. Brzy také začal komponovat operu, *Dialogues des Carmélites (Dialogy karmelitek)*, kterou dokončil v roce 1956 a která společně se satirickou operou *Les mamelles de Tirésias* (*Prsy Tiresiovy)* z roku 1917 a *La voix humaine (Lidský hlas)* z roku 1959 tvoří trojici všech dokončených Poulencových oper. V době práce na *Dialozích* trpěl Poulenc těžkými depresemi vyplývajícími částečně z rozchodu se svým přítelem Lucienem Roubertem, a do tvorby opery vložil veškeré své zbývající síly.

[78] SHAPIRO, Robert (ed). *Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie*. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 230-231
[79] Tamtéž, s. 232
[80] Tamtéž, s. 233

Koncem desetiletí pak zkomponoval další z úspěšných duchovních děl – *Gloria* pro soprán, sbor a orchestr.[81]

Začátkem 60. let napsal Poulenc dva komorní kusy, které se brzy staly populární součástí repertoáru dechových hráčů po celém světě – sonátu pro klarinet a klavír a sonátu pro hoboj a klavír – oběma předcházela ještě sonáta pro flétnu a klavír z roku 1957. Začal také pracovat na *Sept Répons des ténèbres,* orchestrálním a sborovém díle velkých rozměrů původně určeném pro slavnostní otevření Lincoln Centre v New Yorku. Poulenc jej však nestihl dokončit včas pro tuto událost a opožděné premiéry se již nedožil – 30. ledna 1963 zemřel ve svém bytě na rue de Médicis v Paříži na infarkt.[82]

2.7 Louis Durey

Louis Durey, nejstarší ze členů Šestky, se narodil 27. května 1888 v Paříži. Ve svém dětství neprojevoval zvláštní nadšení pro hudbu, jeho zájem se však začal rozvíjet díky opeře, kterou se svými rodiči hojně navštěvoval – rozhodnutí stát se skladatelem padlo poté, co v roce 1907 vyslechl Debussyho *Pélllease a Melisandu*. Hned o rok později začal navštěvovat soukromé hodiny klavíru, solmizace a kontrapunktu u Léona Saint-Réquiera, profesora Scholy Cantorum.

V roce 1914 pak zkomponoval první katalogová díla – šlo většinou o písně na texty francouzských básníků, které sice v pozdějších letech ostře odsoudil, nicméně je v nich již patrný jeho talent pro vokální polyfonii. Z Dureyho rané tvorby se zřetelně ozývá vliv Debussyho, krátce na to se nicméně mladý autor setkal také s tvorbu Arnolda Schönberga[83], která ho oslovila svojí svobodou a harmonickým experimentátorstvím a dodala jeho dalšímu vývoji a směru

[81] SHAPIRO, Robert (ed). *Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie*. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011, s. 234-236
[82] Tamtéž, s. 239-241
[83] Konkrétně šlo o úryvek z písňového cyklu *Kniha visutých zahrad* zkomponovaného v letech 1908 – 1909, který patří mezi první díla Schönbergova „atonálního období".

vlastní hudební cesty nový podnět.[84] Ještě v prosinci roku 1914 zkomponoval šestidílný písňový cyklus *L'Offrande Lyrique*, který někdy bývá označován za první francouzské seriální dílo.[85]

V roce 1916, po tvůrčí pauze během šestnáctiměsíční služby v armádě na začátku první světové války, napsal Durey Dva kusy pro čtyřruční klavír. Druhý z nich nazvaný *Carillons* byl proveden na koncertě k poctě E. Satieho v Salle Huyghens, kde se Durey seznámil s Auricem a Honeggerem. Díky známosti se Satiem se Durey dostal do kontaktu s dalšími členy Šestky, se kterými v následujících letech udržoval pevné přátelství, ačkoliv zároveň vyzdvihoval rozdílnost jednotlivých členů uskupení[86]. Jeho významnými díly z této doby jsou Smyčcový kvartet č. 1 z r. 1917 věnovaný G. Auricovi nebo písňový cyklus *Images a Crusoé* pro sólový hlas s doprovodem flétny, klarinetu, harfy a smyčcového kvarteta. Dílem nejvíce souznícím s myšlenkami Šestky je pravděpodobně písňový cyklus *Trois Chansons Basques* na text J. Cocteaua. Existuje ve dvou úpravách – pro baryton a smyčcové kvarteto, a úspěšnější verze pro tenor s doprovodem dechového kvarteta (hoboj, anglický roh, klarinet a fagot). Sbírka G. Apollinaira *Le bestiaire* inspirovala ke zkomponování písňového cyklu hned dva členy Šestky – Poulenc si vybral 12 básní, ze kterých později do cyklu zařadil jen 6, zatímco Durey zhudebnil všech 26.[87]

Začátkem 20. let se Durey začal postupně vymaňovat ze spojení s Šestkou – odmítl se podílet na baletu *Les mariés de la tour Eiffel,* který měl být společným dílem všech šesti členů. Neshody s Cocteauem byly nakonec zřejmě hlavní příčinou definitivního opuštění skupiny – Dureyho čím dál více popuzovala Cocteauova tendence za každou cenu šokovat a také nesouhlasil s vyhroceným zavrhováním Debussyho a Ravela, kteří byli jeho vzory. Durey se postupně začal stahovat z pařížského uměleckého světa a trávil více času na jihu Francie v rodinném sídle poblíž Saint Tropez. Ostatní členové Šestky byli z jeho odloučení zklamaní – jak bylo řečeno výše, propojení skupiny cítili především ve společném přátelství, přičemž si každý z nich zachovával tvůrčí svobodu, tudíž nechápali

[84] WOOD Marc: Louis Durey: Homme de tête. The Musical Times, Winter, 2000, Vol. 141, No. 1873. s. 42
[85] Louis Durey – Biography by Eric Goldberg. AllMusic [online]. [cit. 2021-05-30]. Dostupné z https://www.allmusic.com/artist/louis-durey-mn0001786203/biography
[86] SHAPIRO, Robert (ed). *Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie*. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 153
[87] WOOD Marc: Louis Durey: Homme de tête. The Musical Times, Winter, 2000, Vol. 141, No. 1873. s. 43-44

důvody pro takové radikální rozhodnutí. Durey se sice přesvědčit nenechal, nadále s nimi ale zachovával přátelské vztahy a účastnil se i výročních a vzpomínkových koncertů skupiny, které proběhly v letech 1929 a 1953.[88]

Provensálská krajina Dureyho inspirovala k napsání své jediné opery – *L'occasion*, která vznikla v r. 1929. V tomtéž roce se také oženil a založil rodinu. Ve 30. letech se vrátil do Paříže, vstoupil do komunistické strany, stal se členem *Federation Musicale Populaire,* a po skončení 2. světové války viceprezidentem *Assocation Franqaise des Musiciens Progres* a také hudebním kritikem v komunistickém tisku *L'Humanite.* Věnoval se i filmové hudbě, která mu zajišťovala stabilní příjem. Především se však v poválečné době zabýval politikou – silně levicově smýšlející umělec se stavěl za práva na nezávislost francouzských kolonií, jako bylo Alžírsko či Tunisko, svou podporu Vietnamu během války v Indočíně projevil například zhudebněním básní vůdce protiokupačního hnutí Ho-Či-Mina.[89] Nekompromisní levicové postoje nicméně vedly k jeho umělecké izolaci a určitému zapomenutí – od 50. let žil víceméně v ústraní, a ačkoli pokračoval v komponování, jeho dílo se příliš neprosadilo. Durey se dožil 91 let, zemřel 3. července roku 1979.

Durey má ze všech členů Šestky na svém kontě nejmenší počet děl, která jsou svým rozsahem navíc povětšinou krátká, avšak svým obsahem umělecky nezanedbatelná. Sám autor popisoval svůj kompoziční styl slovy „mnohostranná kontinuita" nebo také „jednota v různorodosti". Snažil se nikdy se neopakovat, vyjádřit se všemi možnými způsoby, hledat vždy nové cesty. V jeho tvorbě se objevují prvky impresionismu, klasicismu, romantismu i modernismu, které se setkávají a vzájemně prolínají. Veškeré prostředky jsou podřízeny výrazu. Na rozdíl od mnoha jeho současníků není Dureyho dílo tolik ovlivněno lehkou zábavou kabaretů a cirkusem, působí mnohem důstojněji a seriózně. Dureyho hudební jazyk byl spíše jemný, tišší a čistý, proto se skladatel povětšinou vyhýbal symfonické a jevištní hudbě a věnoval se především tvorbě písní, sborů a komorních děl – nejčastěji však komponoval písně pro sólový hlas s doprovodem malého komorního souboru na texty francouzských básníků. Možná kvůli své skromné, uzavřené povaze a jisté neprůbojnosti Dureyho dílo

[88] SHAPIRO, Robert (ed). *Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie*. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 62
[89] WOOD Marc: Louis Durey: Homme de tête. The Musical Times, Winter, 2000, Vol. 141, No. 1873. s. 45

zůstávalo dlouho nepovšimnuto a nebýt krátkého spojení s Pařížskou šestkou, nejspíše by jeho jméno zůstávalo i nadále v zapomnění.

3 Klarinet v tvorbě členů Pařížské šestky

S příchodem 20. století a postupném vzniku nových hudebních směrů charakteristických velkou výrazovostí zažíval klarinet novou vlnu obliby u skladatelů celé Evropy, neboť pro své velké dynamické rozpětí, tónový rozsah, širokou škálu výrazů a barev, flexibilitu a možnosti využití mnoha různých moderních technik, vyhovoval jejich požadavkům a byl ideálním nástrojem pro nové způsoby hudebního vyjádření. Počínaje dodekafonní skladbou *Vier Stücke* (*Čtyři kusy)* pro klarinet a klavír Albana Berga z roku 1913 začalo vznikat mnoho dalších děl pro stejné obsazení, ale také skladby sólové, klarinetové koncerty a komorní díla pro rozličné nástrojové kombinace. Analogicky k obecné rozmanitosti hudebních stylů 20. století i v klarinetové literatuře najdeme díla jak zcela tonální a v podstatě klasická, tak kompozice atonální, experimentální, a novátorské.[90]

Skladatelé Pařížské šestky v tomto směru zůstali spíše konzervativní – v souladu s vlastními estetickými hodnotami, návratem k melodii a srozumitelnosti, při komponování pro klarinet nevyužívali moderní techniky (výjimkou je snad jen glissando ve 3. větě Honeggerovy Sonatiny), extrémy rozsahu, dynamiky nebo celkové technické náročnosti, ale pracovali spíše s barvou nástroje a z toho vyplývajícími výrazovými možnostmi. Podstata interpretace těchto děl tak příliš neleží v rovině technické, ale spíše té výrazové.

V následující kapitole jsem se pokusila přinést přehled děl, který může interpretovi-klarinetistovi posloužit jako katalog pro výběr koncertního repertoáru, se stručnými charakteristikami jednotlivých vybraných děl. Předmětem mého zájmu byla především díla pro klarinet a klavír a komorní skladby pro menší obsazení. Pro lepší přehlednost jsem je rozdělila do podkapitol podle nástrojového obsazení.

[90] HOEPRICH, Eric: The Clarinet. New Haven and London: Yale University Press, 2008. s. 218

3.1 Díla pro sólový klarinet

3.1.1 Germaine Tailleferrová – Sonáta pro sólový klarinet, 1957

Jedinou sólovou skladbu z dílny Pařížské šestky zkomponovala její jediná členka – Germaine Tailleferrová. Třívětá *Sonáta* navíc v její tvorbě představuje neobvyklý jev – skladatelka, jejíž tvorba byla obvykle velmi lyrická, půvabná a v tom nejlepším slova smyslu „ženská", se zde pustila do experimentu se seriálními technikami. Neobvyklé dílo věnovala Henri Dionetovi, klarinetistovi Pařížské opery.[91]

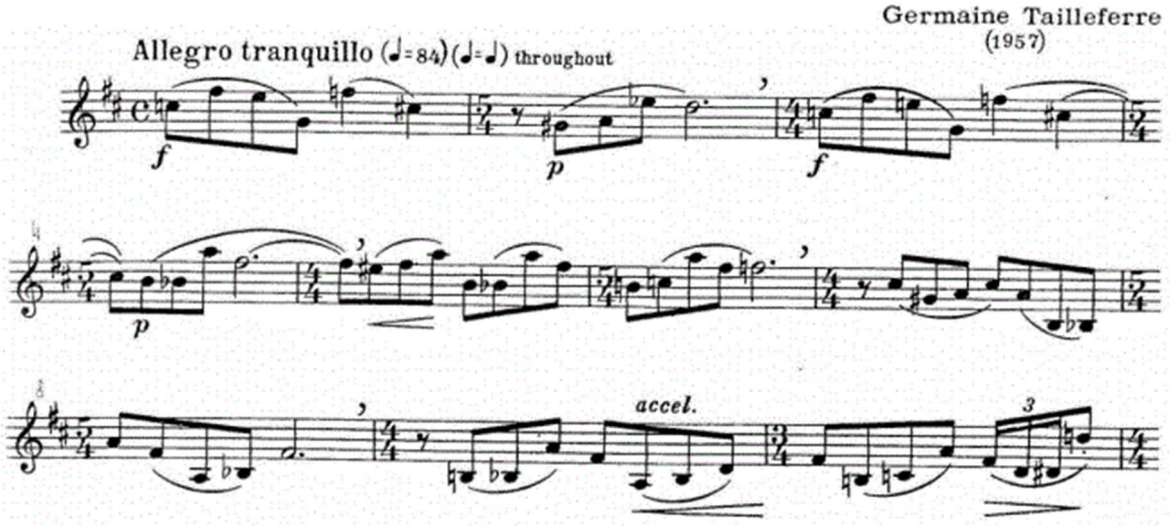
Třívětá stavba skladby připomíná Stravinského *Tři kusy*, kterými se autorka zjevně inspirovala – podobu můžeme najít i v samotné melodické lince – Tailleferrová v první a druhé větě používá stejné intervaly a neměnný kráčivý pohyb osminových not jako Stravinskij ve svém 1. kusu.[92] Obě věty jsou založeny na krátkých, opakujících se, různě transponovaných motivech. S dvanáctitónovu řadou pracuje skladatelka jen velmi volně. Navzdory seriálnímu základu, zdůrazňování půltónových kroků a tritonů, zůstává skladba melodická. Třetí věta je mnohem hybnější a divočejší než předchozí dvě, přesto zůstává po celou dobu rytmicky jasná a konstantní. Rychlá melodie je z velké části založena na opakování motivu čtyř šestnáctinových a dvou osminových not, úvodní čtyřtaktové téma je repetováno a ve stejné podobě se objeví ještě jednou, po střední části věty, téměř impresionistické kadenci složené z arpeggiových akordů. Sonáta končí krátkým, volnějším recitativem s accelerandem a rytmickým zahušťováním do závěru.

Celá skladba trvá dohromady přibližně 6 minut, není tedy nijak náročná na výdrž, a po technické stránce je vhodná pro středně pokročilé hráče, tudíž může

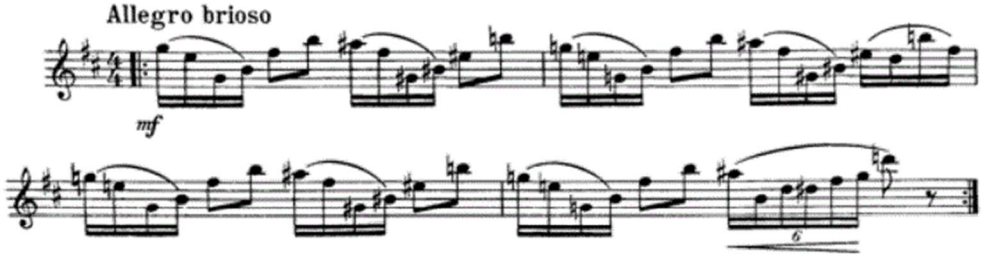
[91] LAWSON, Collin, ed.: The Cambridge Companion to the Clarinet. Cambridge: Cambridge University Press, 1st. ed., 1995. s. 104

[92] WHITE Colleen Correy: Selected Solo and Chamber Works for Clarinet by Germaine Tailleferre: Historical, Compositional and Pedagogical Perspective. Dissertation thesis, School of Music and Dance of the University of Oregon, 2017. s. 21

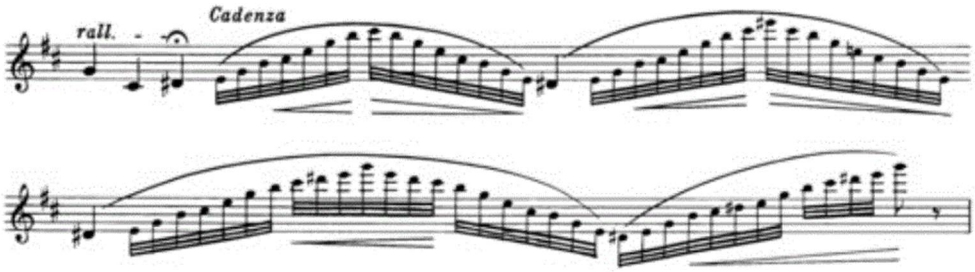
sloužit jako vhodný úvod do literatury pro sólový klarinet pro studenty konzervatoře.[93]



G. Tailleferrová – Sonáta pro sólový klarinet, 1. věta, takty 1-10



G. Tailleferrová – Sonáta pro sólový klarinet, 3. věta, takty 1-4



G. Tailleferrová – Sonáta pro sólový klarinet, 3. věta, kadence, mezi 10. a 11. taktem

[93] WHITE Colleen Correy: Selected Solo and Chamber Works for Clarinet by Germaine Tailleferre: Historical, Compositional and Pedagogical Perspective. Dissertation thesis, School of Music and Dance of the University of Oregon, 2017. s. 20-27

3.2 Díla pro klarinet a klavír

Zaměříme-li se na komorní tvorbu členů Pařížské šestky pro klarinet a klavír, najdeme v tvorbě pěti jejích členů vždy alespoň jedno dílo – výjimku ve skupině tvoří pouze Louis Durey. Nejznámější a nejhranější je dnes zřejmě Sonáta pro klarinet a klavír Francise Poulenca. Darius Milhaud napsal hned dvě původní kompozice pro toto obsazení – Sonatinu, op. 100 a *Duo Concertant* a několik dalších skladeb velmi drobného rozsahu, hojně prováděná je také autorova transkripce původně klavírní suity *Scaramouche*. Arthur Honegger má rovněž Sonatinu pro klarinet a klavír, Germaine Tailleferrová miniaturní *Arabesque* a Georges Auric věnoval klarinetu třetí ze svých *Imaginées*.

3.2.1 Francis Poulenc – Sonáta pro klarinet a klavír, FP184, 1962

Poulencova sonáta pro klarinet patří mezi poslední autorova dokončená díla. Vznikla v roce 1962 společně se sonátou pro hoboj a šest let po sonátě pro flétnu, které jsou jí obě charakterově příbuzné. Pracoval na ní však už déle – nástin druhé věty měl hotový již v roce 1959, ale svou práci na sonátě přerušil kvůli požadavkům na dokončení duchovního, vokálně-instrumentálního díla *Gloria.* Navrhl tehdy nejprve vydavateli vydat větu samostatně jako *Andantino tristamente.* Nakonec ale sonátu dokončil, a tak mohla být v roce 1963 publikována jako celek.[94]

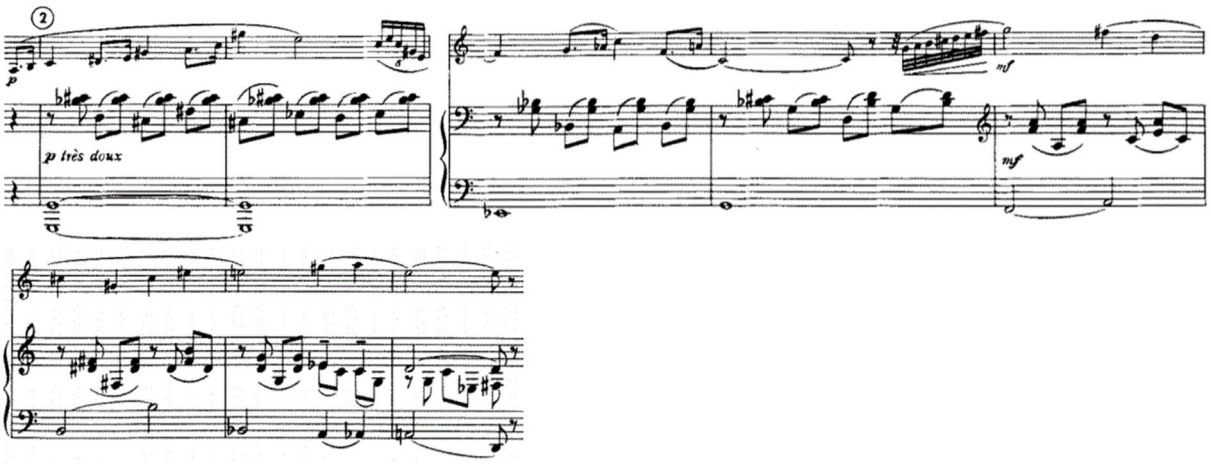
Klarinetovou sonátu Poulenc věnoval památce svého přítele Arthura Honeggera, jenž zemřel v listopadu roku 1955. Sonáta byla publikována a premiérována až po skladatelově smrti – zemřel v lednu roku 1963, krátce po zaslání práce vydavateli, a editor tak musel vydání dokončit sám a poradit si s některými nejasnostmi v zápisu, které se v originálu objevily (první vydání tím pádem obsahovalo zjevné chyby, které byly postupně v reedicích odstraňovány). Sonáta vyšla ještě téhož toku v nakladatelství Chester v Londýně. Premiéra proběhla 10. dubna 1963 v Carnegie Hall v New Yorku a provedl ji americký klarinetista

[94] POULENC, Francis: Sonata for Clarinet and Piano, editor's note. ed. Millan Sachania. Revised edition. Chester Music, 2006.

Benny Goodman. Poulenca, který měl původně Goodmana doprovázet na klavír, nahradil Leonard Bernstein.[95]

Stejně jako v raných komorních dílech pro klarinet (Sonátě pro dva klarinety a Sonátě pro klarinet a fagot) i klarinetová sonáta splňuje model jednoduché, sonátové formy 18. století po vzoru Couperina či Rammeaua[96] (i když v moderním, volnějším pojetí). Třívětá stavba odpovídá tempovému rozložení rychlá – pomalá – rychlá věta, všechny věty mají třídílnou formu.

Tempový a výrazový předpis první věty je *Allegro tristamente*. Po energickém, prudkém úvodu postaveném na krátkém motivu skupinky čtyř šestnáctin a jedné osminy s akcentem na první notě, který se následně vrací v průběhu celé sonáty, přichází v devátém taktu první téma. Hlavní, nosné téma celé věty se však objevuje až na poslední době 18. taktu a je založeno na vyklenuté melodii v tečkovaném rytmu.

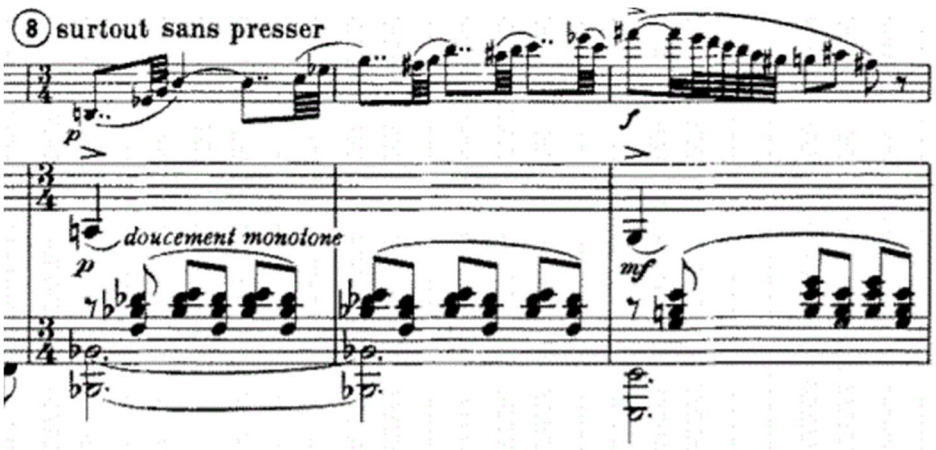


F. Poulenc – Sonáta pro klarinet a klavír, 1. věta, takty 19-26

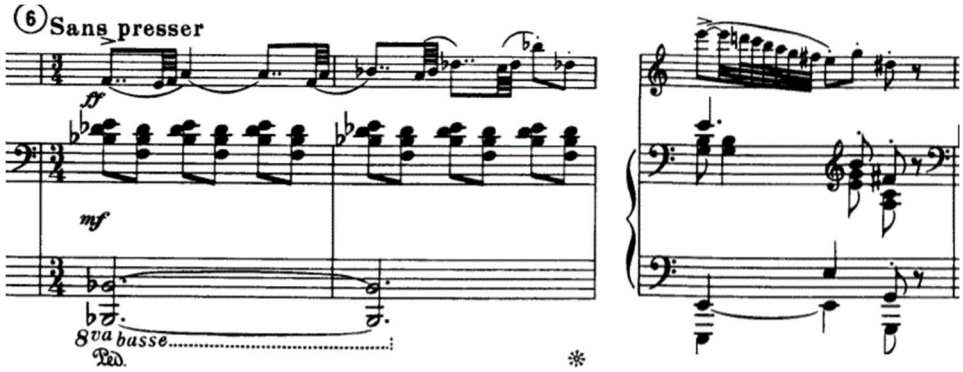
Před nástupem středního dílu přichází mezivěta charakteristická stejným motivem jako úvod. Následuje střední část s pomalou, tajemnou melodií. I zde se objevuje tečkovaný rytmus – tentokrát dokonce jako dvojitá tečka za notou osminovou a dvě noty čtyřiašedesátinové. Poulenc zde pracuje se stejným hudebním materiálem, který se objevuje také v 1. větě sonáty hobojové. Rytmicky houpavé rozložené akordy v dvojitě tečkovaném rytmu prochází celým

[95] Francis Poulenc: Clarinet Sonata. Laphil [online]. [cit. 2021-05-29]. Dostupné z: https://www.laphil.com/musicdb/pieces/1306/clarinet-sonata
[96] Francis Poulenc: Sonata for Clarinet and Piano. Hollywood Bowl [online]. [cit. 2021-05-29]. Dostupné z: https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/3398/sonata-for-clarinet-and-piano

středním dílem. Závěrečný díl je návratem, ve kterém se ve zkrácené podobě objevuje téměř veškerý motivický materiál celé věty.



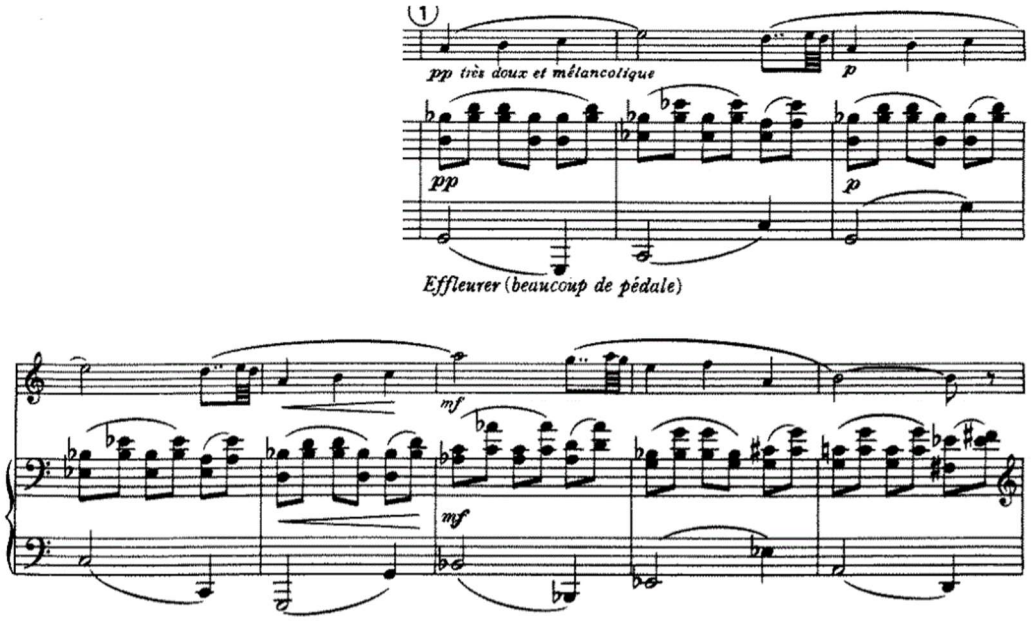
F. Poulenc – Sonáta pro klarinet a klavír, 1. věta – téma dílu B, takty 78-80



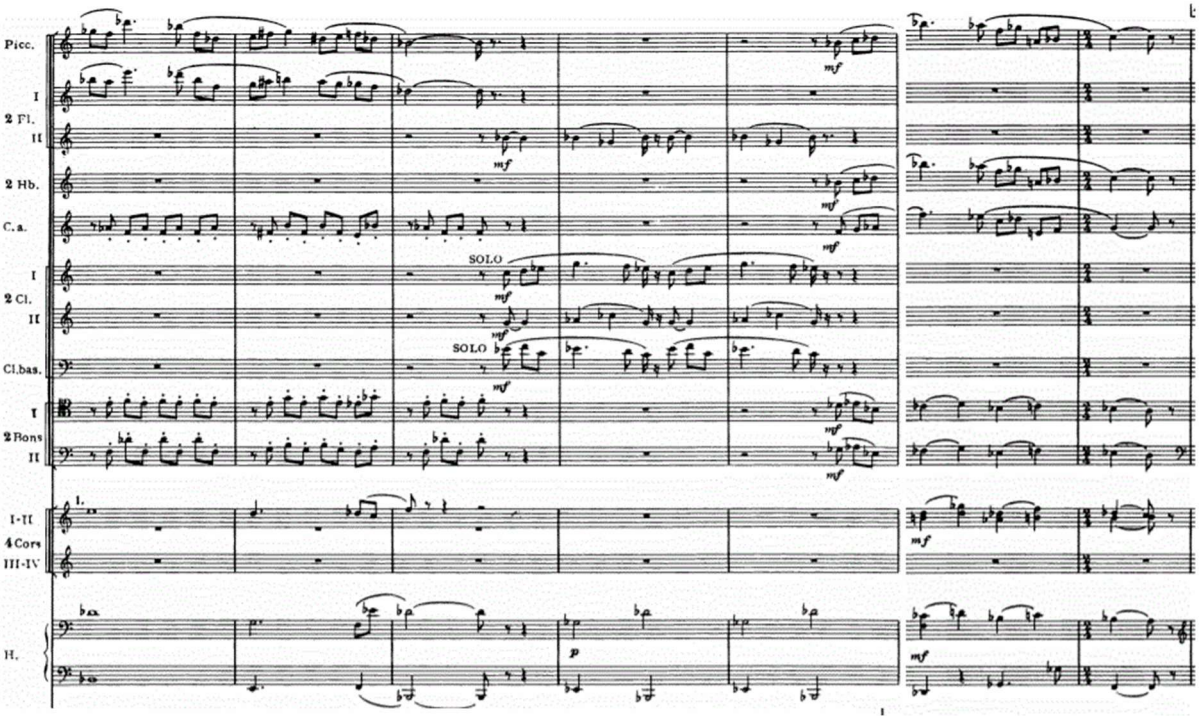
F. Poulenc – Sonáta pro hoboj a klavír, 1. věta, takty 48-50

Ve druhé větě s názvem *Romanza* Poulenc použil stejný tematický materiál jako ve svém duchovním, vokálně-instrumentálním díle *Gloria* z roku 1959, které vznikalo ve stejné době jako tato věta – konkrétně v introdukci páté části *Domine Deus* se ozývá celé téma druhé věty klarinetové sonáty z taktů 11-24 (ukázka viz notová příloha). I zde skladatel pracuje s dvojitě tečkovaným rytmem. Klarinet po krátké introdukci přednáší srdceryvnou klenutou melodii charakteru žalozpěvu. Téma střední části, které poprvé cituje klavír od taktu 25, má podobný charakter a rytmus, ale sestupný melodický směr. Klavír a klarinet

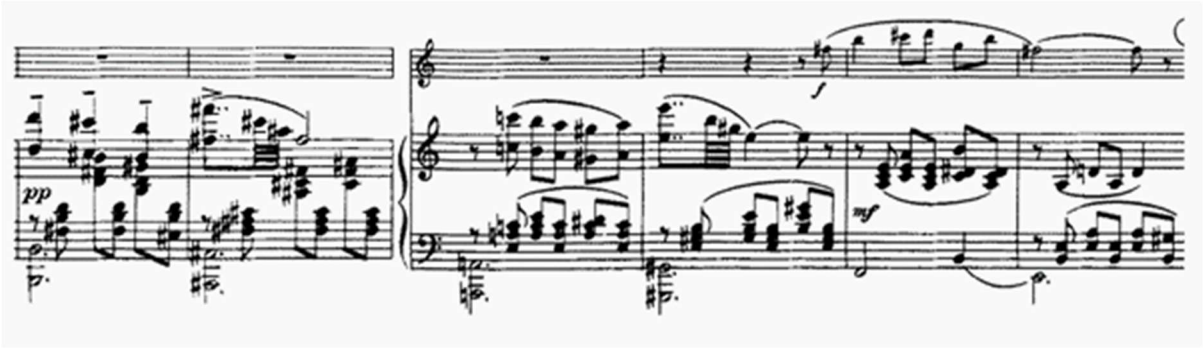
vedou dialog, melodii si předávají, zároveň se v měnících se tóninách nové téma stále střídá s hlavním tématem první části. To se pak v taktu 63 vrací definitivně jako repríza v tónině původní – g moll. Věta je na začátku i na konci ohraničena recitativovým motivem skupinek rychle se střídajících dvaatřicetinových not v rozsahu půltónu, v závěru se ozve ještě krátká coda.



F. Poulenc – Sonáta pro klarinet a klavír, 2. věta, takty 11-18

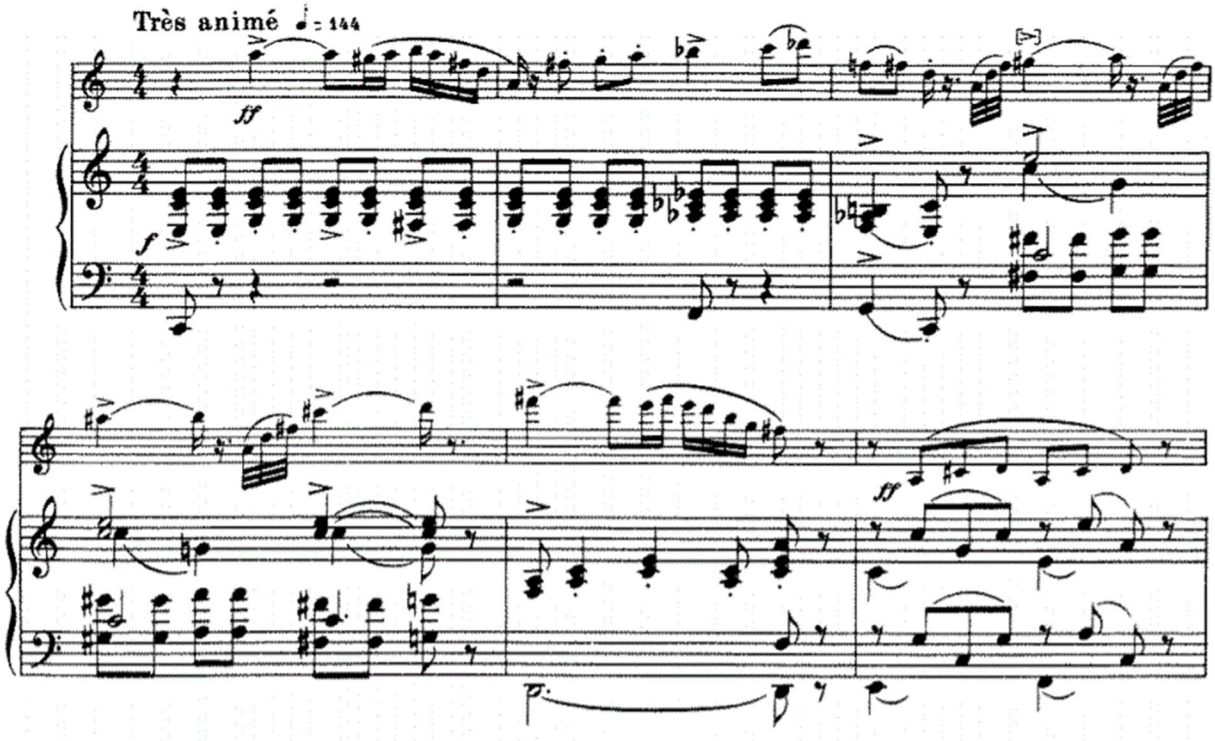


F. Poulenc – Gloria, V. Domine Deus (výňatek z partitury – pouze dechové nástroje), takty 4-10. V 6. taktu začíná melodie v partech klarinetů, na konci 9. taktu ji přebírá pikola, hoboj a anglický roh.



F. Poulenc – Sonáta pro klarinet a klavír, 2. věta, takty 25-30

Třetí část sonáty, *Allegro con fuoco* vstupuje v kontrastu s náladou předchozí věty hned od první doby velmi zprudka a divoce. Klarinet postupně představuje řadu krátkých, jízlivých témat a motivů velmi rytmického charakteru. Velkou roli v této větě hraje také frázování, artikulace a akcenty – důraz se přesouvá mezi lichými a sudými dobami. Samotná melodie založená na rychlých technických skupinkách je velmi virtuózní. Střední část přináší částečné uklidnění, melodie, dosud velmi fragmentovaná, se zde stává mnohem plynulejší a lyričtější, a prochází jak hlasem klarinetu, tak i klavíru. V repríze se pak ozývají nejen témata celé třetí věty, ale také motivy z obou předchozích vět, a tak je celá sonáta sjednocena. Závěr tvoří třináctitaktová coda.

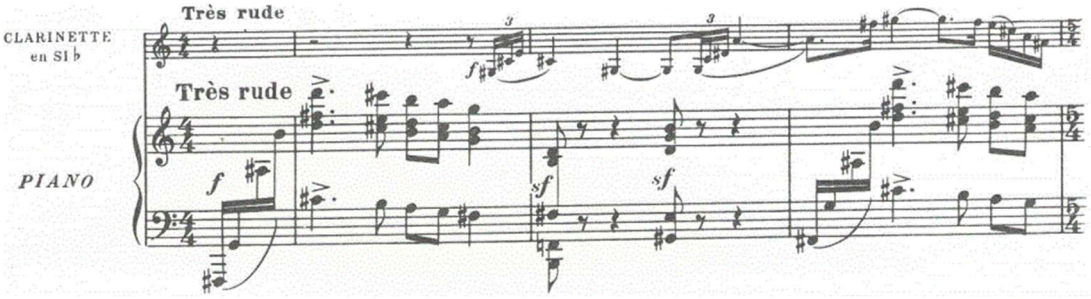


F. Poulenc – Sonáta pro klarinet a klavír, 3. věta, úvodní téma, takty 1-6

3.2.2 Darius Milhaud – Sonatina pro klarinet a klavír, op. 100, 1927

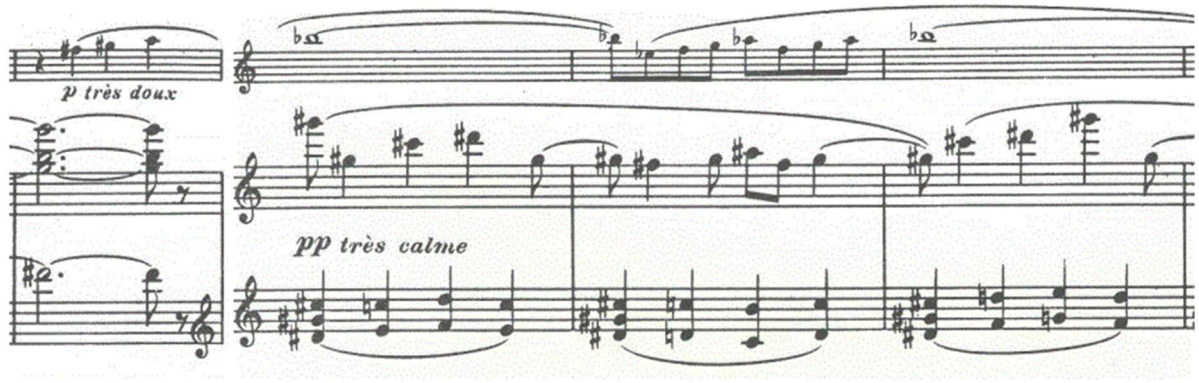
Sonatinu z roku 1927 Milhaud věnoval klarinetistovi Louisi Cahuzacovi, který ji v roce 1929 také premiéroval.[97] Klarinetová Sonatina tvoří výjimku mezi Milhaudovými komorními díly pro dechové nástroje – vymyká se obvyklému „lehkému, divertimentovému charakteru", ale podle slov britského kritika Colina Masona je naopak ve své stručnosti a ráznosti „jednou z nejvíce strhujících, harmonicky divokých skladeb pozdních dvacátých let dvacátého století." [98]

Forma sonatiny je cyklická, obě krajní věty jsou v rychlém tempu (*Très rude*) a sdílejí stejnou náladu, tematický materiál a využití ostinátní rytmické figury. Expozice první věty je založena na několika kontrastních tématech – hrubost, se kterou nastupuje první z nich hned po jednotaktové předehře, je ještě umocněna jeho polytonální strukturou. Klarinet představuje velmi expresivní, rytmicky „hranaté" téma. V průběhu celé věty se objevují jednotaktové rytmicky ostinátní motivy v klavírním doprovodu. Druhé téma začínající taktem 16 má mírnější charakter, melodie se stává plynulejší, objevují se neurčitá tonální centra. Postupné zjemňování ještě dále pokračuje i v lyrické, souvislé melodii klarinetu od taktu 35 ve slabé dynamice, která ale postupně graduje do polyrytmického úseku v pětidobém metru. Následuje provedení zpracovávající motivy z celé expozice, a velmi krátká repríza, ve které se naposledy ozve úvodní téma.



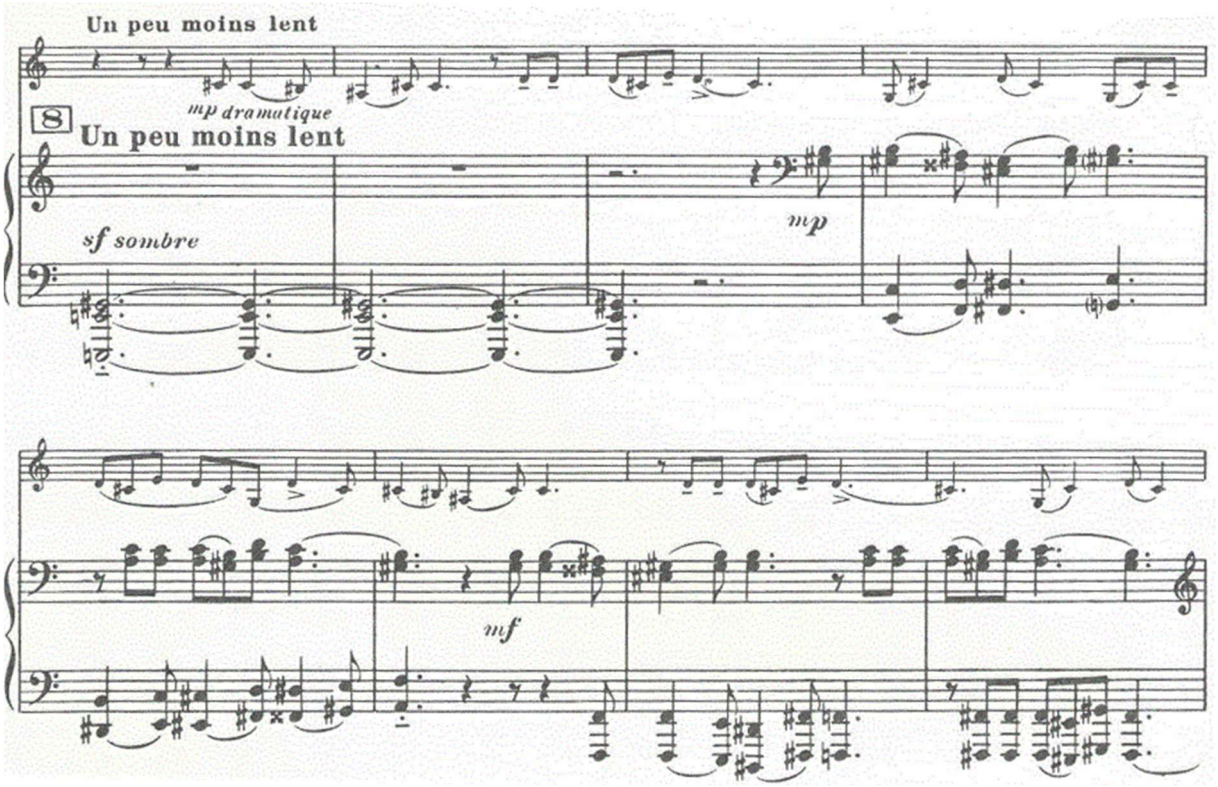
D. Milhaud – Sonatina, 1. věta, úvodní motiv, takty 1-3

[97] COLLAER Paul, tr. and ed. HOHFELD Jane Galante: Darius Milhaud. San Francisco Press, Inc. 1st ed. 1988. s. 248
[98] MASON Colin: The Chamber Music of Milhaud. The Musical Quarterly, Oxford Univerity Press. 43(3), 1957. s. 338.



D. Milhaud – Sonatina, 1. věta, takty 35-38

Uvolnění napětí přichází ve větě druhé, *Lent.* Začíná velmi kontemplativně, pomalu se odvíjející melodií s poměrně jasnou harmonií v klavíru. Ve střední části přichází kánon mezi klarinetem a pravou rukou klavíru motivicky vycházející z úvodní melodie. Tato část opět přináší harmonické napětí, které se ještě stupňuje s rostoucí dynamikou a stoupající melodií. Uvolnění nastane v návratu k původní melodii, navzdory místy disonantnímu doprovodu, ve kterém se v úplném závěru ozývá i reminiscence kánonu.



D. Milhaud – Sonatina, 2. věta, střední část, takty 16-23

Poslední věta je opět polytonální. V hlavním tématu se objevuje variace motivu z klavírního úvodu první věty. Celá věta je založena především na rytmické práci s krátkými motivy, dochází k častému střídání metra, objevují se zde rychlé nátryly a šestnáctinové kvintoly, které podporují živý a hybný charakter věty. Střední díl je dynamicky i výrazově mírnější, ale charakterově podobný tomu prvnímu. Repríza je založená na ostinátním opakování krátkých segmentů tématu. Ačkoli je celá věta velmi disonantní, v posledním taktu se vše vyjasní na akordu C dur. Celá Sonatina trvá přibližně deset minut a je velmi efektním, zábavným a obohacujícím kusem klarinetového repertoáru.

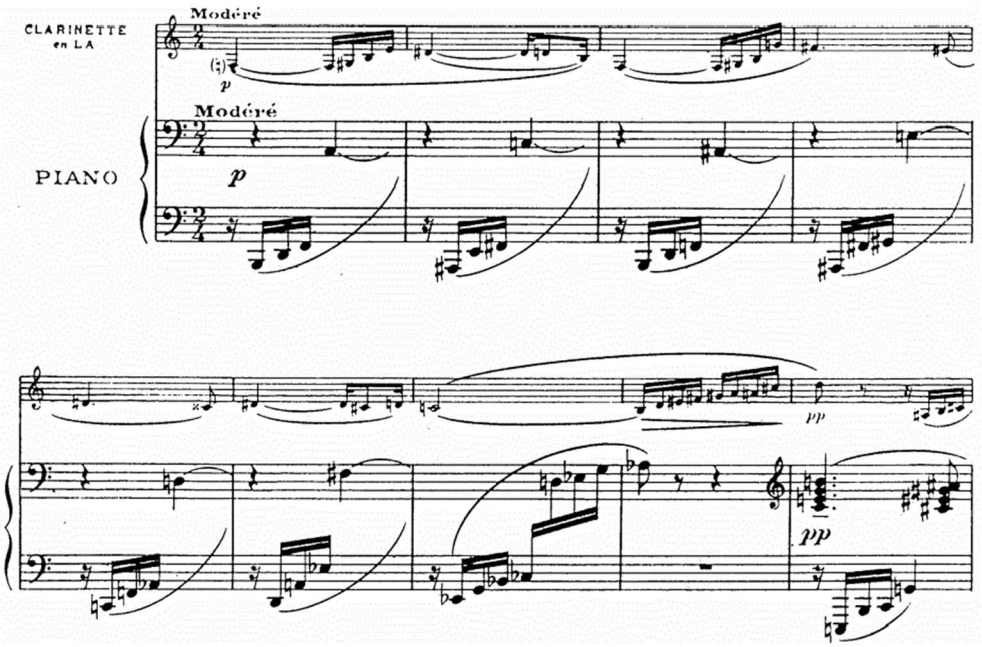
3.2.3 Arthur Honegger – Sonatina pro klarinet a klavír, H.42, 1921-22

Sonatina pro A klarinet a klavír v neoklasickém stylu Arthura Honeggera vznikla mezi lety 1921 a 1922 a byla věnována Werneru Reinhartovi, švýcarskému filantropovi a patronovi umění, který byl rovněž amatérským klarinetistou.[99] Sonatina byla premiérována 5. června 1923 klarinetovým virtuózem Louisem Cahuzacem. Je klasicky třívětá, její části mají tempový předpis: 1. *Modéré*, 2. *Lent et soutenu*, 3. *Vif et rythmique*. Dohromady její uvedení trvá 6–7 minut, pojmenování *sonatina* je tedy příznačné.

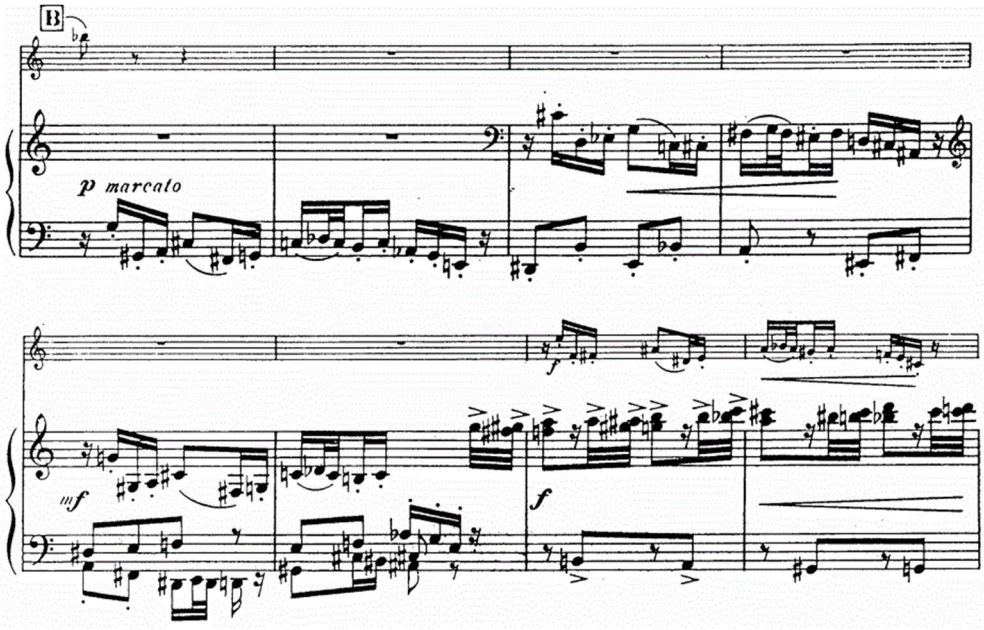
První věta je miniaturou o 70 taktech. Jedná se o velkou písňovou formu se schématem A-B-A. V úvodní části nastupuje klarinet i klavírní doprovod ve spodní poloze a uvádí hlavní téma charakteristické rytmickým útvarem vzestupných rozložených akordů v šestnáctinových hodnotách, který se objevuje v sólovém i doprovodném hlasu a komplementárně se doplňuje. Ačkoliv je struktura většinou tonální, využívá Honegger prvky modality – celotónovou stupnici či chromatismy. Střední díl začínající ve 30. taktu je kontrastní – téma zde představuje klavír a vychází z dvoutaktového motivu, který prochází tříhlasým fugatem. Inspirace Bachem je zřejmá, nicméně Honegger se svoji fughettou pracuje velmi volně – comes například nastupuje v klavíru o triton výš

[99] Werner Reinhart. Wikipedia [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Reinhart

než dux. Po druhé se comes objeví v klarinetu, již na dominantě. Tato část trvá pouhých 14 taktů, načež se v klarinetu vrací úvodní téma a je reprízováno. Klavírní doprovod je zde obohacen o téma střední části v augmentaci.



A. Honegger – Sonatina, 1. věta, takty 1-9

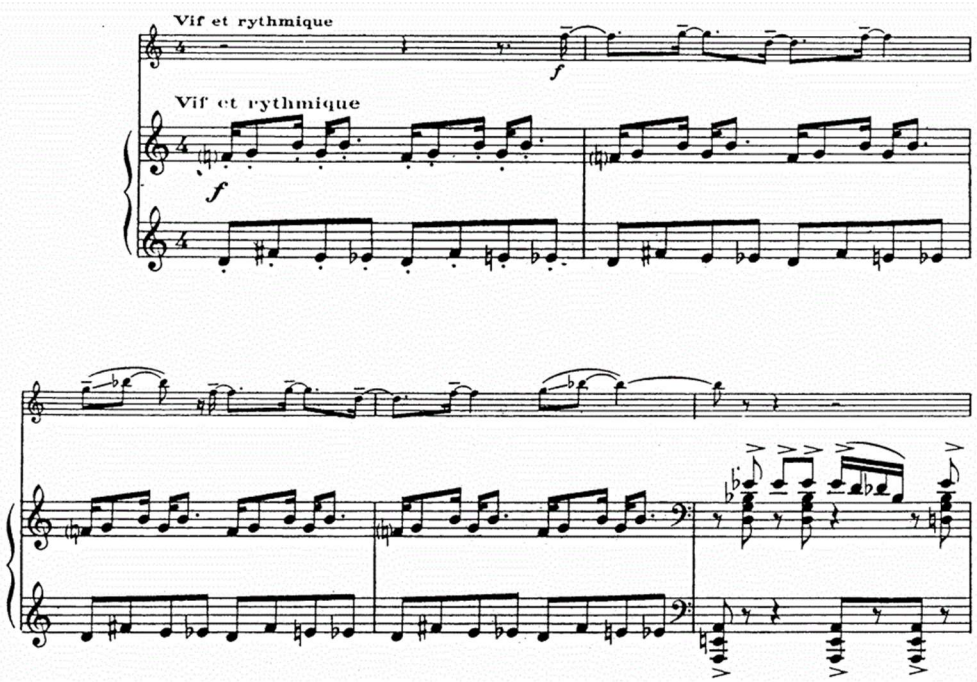


A. Honegger – Sonatina, 1. věta, takty 30-37

Druhá věta má oproti první mnohem klidnější a neměnný charakter. Melodie klarinetu se pomalu pohybuje ve velkém rozpětí tónových výšek a klavírní doprovod je zdánlivě nesouvislý, bez směru či vrcholu. Věta je psaná ve třídobém

taktu, celá čítá pouze 33 taktů a zůstává po celou dobu v podstatě konstantní – jediný pohyb v ní vytvářejí dynamické vlny, které kopírují směr melodie.

Třetí věta je opět třídílná, a je výrazově, rytmicky i tempově nejživější. Charakteristickým rytmickým motivem je ostinátní synkopická figura, která se objevuje hned od začátku v klavíru. Klarinet nastupuje se svým humorným, jazzem a music-hallem inspirovaným a lehce "drzým" tématem vždy o šestnáctinu před dobou. Výraz je umocněn opakujícími se vzestupnými terciovými glissandy. V závěru jsou rytmicko-melodické materiály obou hlasů zaměněny.



A. Honegger – Sonatina, 3. věta, takty 1-5

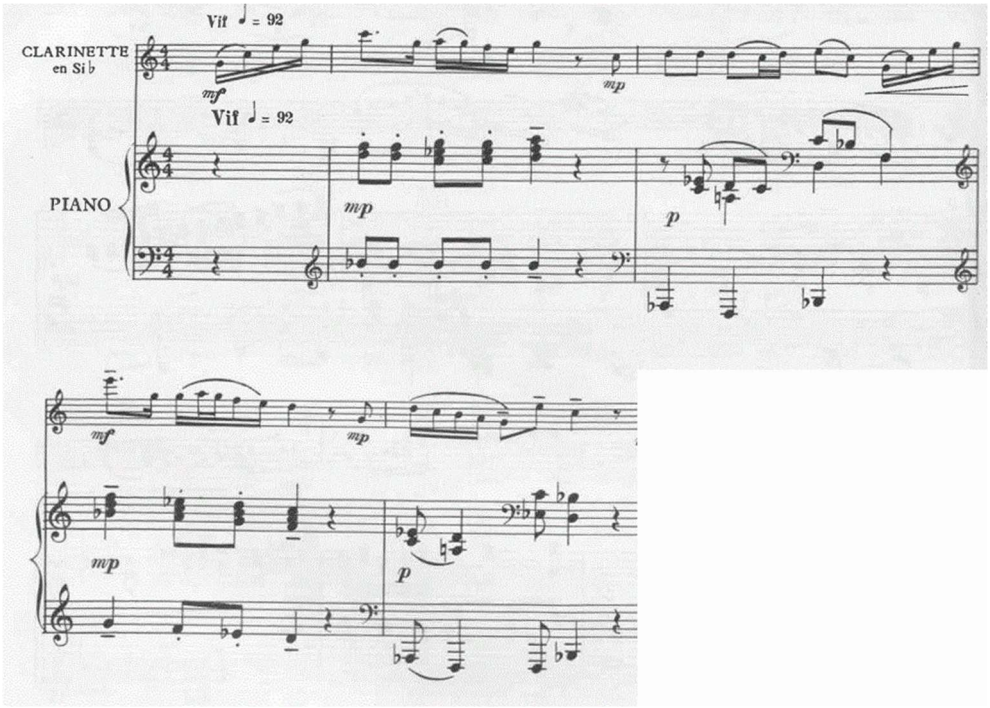
Honeggerova Sonatina je skladba menšího rozsahu, zato poměrně komplexní. Mísí se v ní prvky neoklasické či neobarokní (forma, tradiční kompoziční prvky jako ostinato, fugato, imitace) s prvky modernismu (modalita, celotónové stupnice, jazzové rytmy, glissanda).

3.2.4 Darius Milhaud – Duo Concertant pro klarinet a klavír, op. 351, 1956

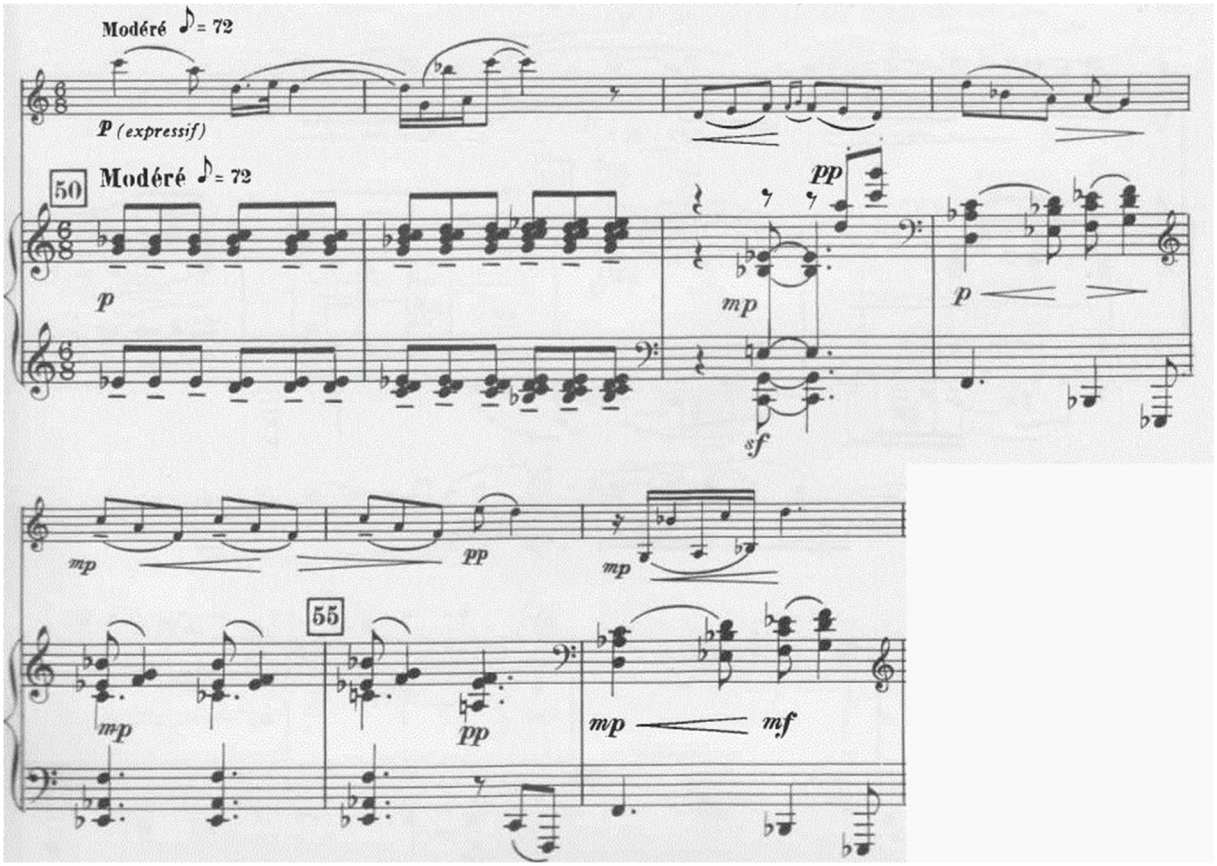
Duo Concertant Daria Milhauda vzniklo v roce 1956 pro každoroční soutěž Pařížské konzervatoře. Autor jej věnoval tamnímu profesorovi klarinetu Ulysse Deléclusemu.[100] Z této přibližně sedmiminutové skladby dýchají vlivy Provence, Milhaudova rodného a milovaného kraje, zároveň v ní najdeme prvky jazzu a také ozvěny jihoamerické kultury, kterou Milhaud poznal během válečných let, když působil jako asistent Paula Claudela v Brazílii. Dílo je posluchačsky velmi přívětivé, zábavné a až na náznaky disonance v některých akordech zcela tonální, na rozdíl od Sonatiny, která vznikla téměř o dvacet let dříve. Jednoduchost a srozumitelnost motivického materiálu ozvláštňují pro Milhauda typické harmonické zvraty, nezvyklé modulace a chvilkové odklony od tóniny. Jasně čitelná forma se drží schématu A B A‘.

Klavír tvoří zpočátku čistě doprovodný hlas k fanfárovitém tématu klarinetu, postupně se ale začne melodická linka prolínat i do něj. Veselé, hravé hlavní téma, které začíná předtaktím s rozloženým vzestupným akordem B dur, je střídáno dalšími krátkými vedlejšími tématy využívajících stejné motivy. Následuje střední část, lyrická a volnější, kde klarinet přednese tklivou melodii akordicky doprovázenou klavírem. V obou dílech klarinet využívá celý svůj rozsah, v klidném středním dílu se navíc objevují velké intervalové skoky v rozsahu velkých a malých decim. Díl B končí postupným zrychlením a přípravou návratu – hlavní téma a s ním celá úvodní část je pak zopakována téměř doslova, ale tentokrát o kvartu výš. Hlavní téma se v závěru naposledy ozve v původní tónině a celá skladba je zakončena krátkou čtyřtaktovou codou s rychlými stupnicovými běhy, které ústí do závěrečné tóniky.

[100] WATKINS INK, Hannah Elizabeth: *The French Three: A Comparison (Performed) of Recital Music by Darius Milhaud, Henri Tomasi and Eugene Bozza.* Dissertation thesis in Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2005. s. 7.



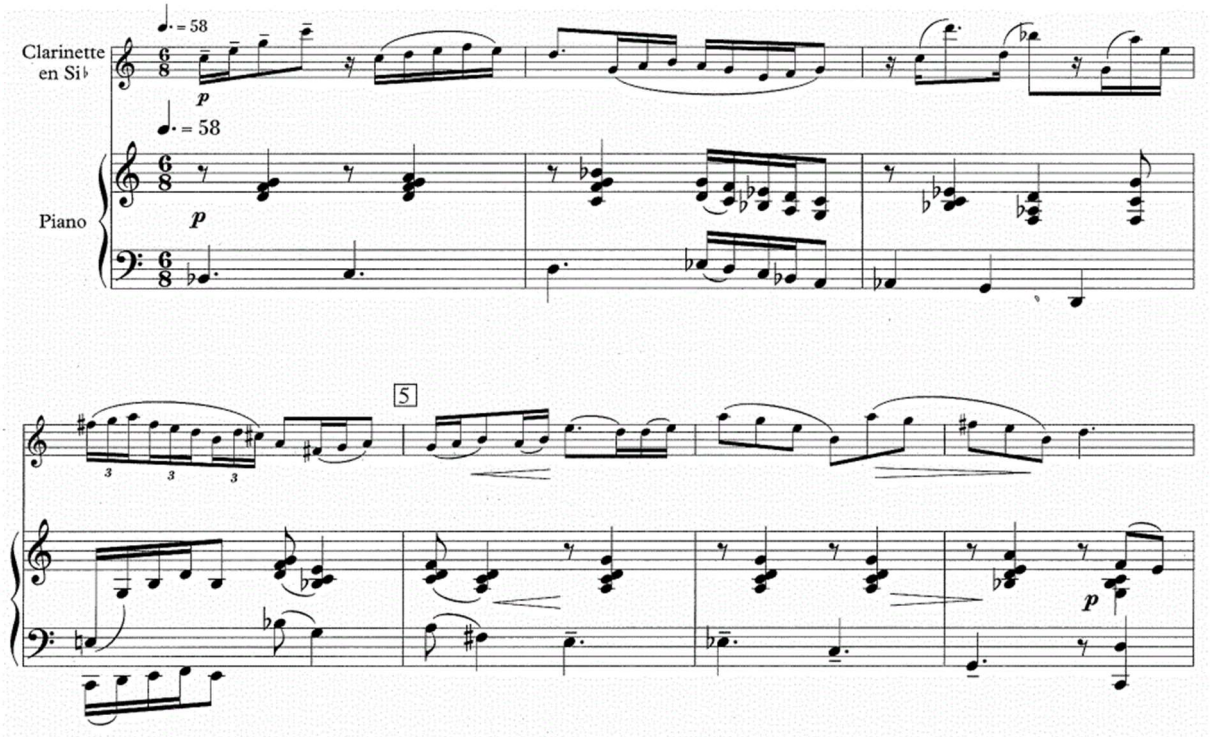
D. Milhaud – Duo Concertant, hlavní téma, takty 1-4



D. Milhaud – Duo Concertant – téma střední části, takty 50-56

3.2.5 Darius Milhaud – Caprice, op. 335a, pro klarinet a klavír, 1954

Kromě těchto dvou děl zkomponoval Milhaud také miniaturní skladbu s názvem *Caprice*. Vznikla v roce 1954 a jde o dvouminutové, jednoduché dílko ve třídobém metru. Patří do triptychu krátkých instrumentálních skladeb pod společným opusovým číslem – zbývajícími dvěma jsou *Danse* pro saxofon a klavír a *Eglogue* pro flétnu a klavír.[101] *Caprice* se vyznačuje půvabnou jednoduchou melodií bezstarostného charakteru, jejíž hlavní motiv – vzestupný rozložený akord B dur se neustále vrací (zde je patrna podoba s tématem *Dua concertant*, rovněž začínající rozloženým akordem ve stejné tónině). Klavírní doprovod je chvílemi jednoduše akordický, ale místy vytváří klarinetové melodii rovnocenný protihlas. Vznikající harmonické odbočky do jiných tónin jsou dobře čitelné a vždy se brzy vrací k původní tónině. Podobně jako *Arabesque* Germaine Tailleferrové může Milhaudovo *Caprice* nevtíravě osvěžit program klarinetového recitálu nebo posloužit jako krátký, nenáročný přídavek.



D. Milhaud – Caprice, hlavní téma, takty 1-7

[101] WATKINS INK, Hannah Elizabeth: *The French Three: A Comparison (Performed) of Recital Music by Darius Milhaud, Henri Tomasi and Eugene Bozza.* Dissertation thesis in Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2005. s. 6-7.

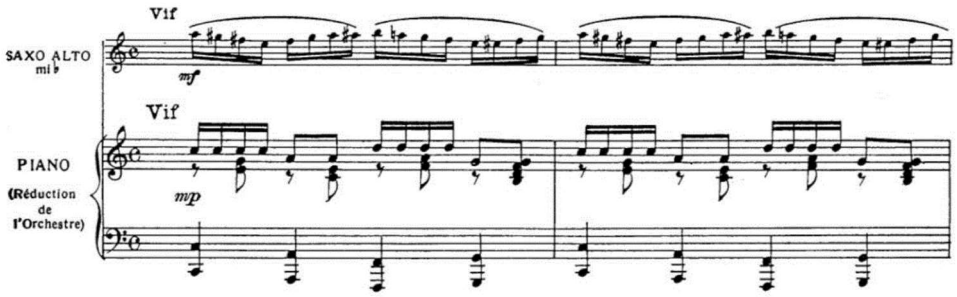
3.2.6 Darius Milhaud – Scaramouche, op. 165b pro klarinet a klavír, 1941

Oblíbenou a často hrávanou Milhaudovou skladbou pro obsazení klarinet–klavír (nebo také klarinet–orchestr) je také *Scaramouche*. Dílo bylo roku 1937 původně napsané pro klavírní duo Marcelle Meyerové a Idy Jankelevitchové k příležitosti světové výstavy v Paříži a ihned si k autorovu překvapení získalo oblibu posluchačů.[102] Na to konto jej v roce 1939 autor zaranžoval pro saxofon a orchestr a za další dva roky z této úpravy také odvodil verzi pro klarinet (s doprovodem klavíru či orchestru – zde zařazuji *Scaramouche* mezi díla pro klarinet a klavír, protože ho v této verzi slýcháme mnohem častěji) na objednávku amerického klarinetisty Bennyho Goodmana.[103]

Třívětá skladba je inspirována dráždivým, smyslným brazilským exoticismem. Je technicky i rytmicky náročná. Její tři části *Vif, Modéré* a *Brazileira* splňují tempový vzorec sonáty – rychlá – pomalá – rychlá věta. Všechny části vycházejí z motivů již existující hudby, kterou Milhaud komponoval pro divadelní hry – krajní části ze scénické hudby k Moliérově hře *Le medécin volant (Létající lékař),* prostřední, pomalá zpracovává téma ze hry *Bolívar*[104] – podobné „recyklování" vlastních hudebních nápadů z oblasti scénické či filmové hudby bylo u Milhauda častým jevem.

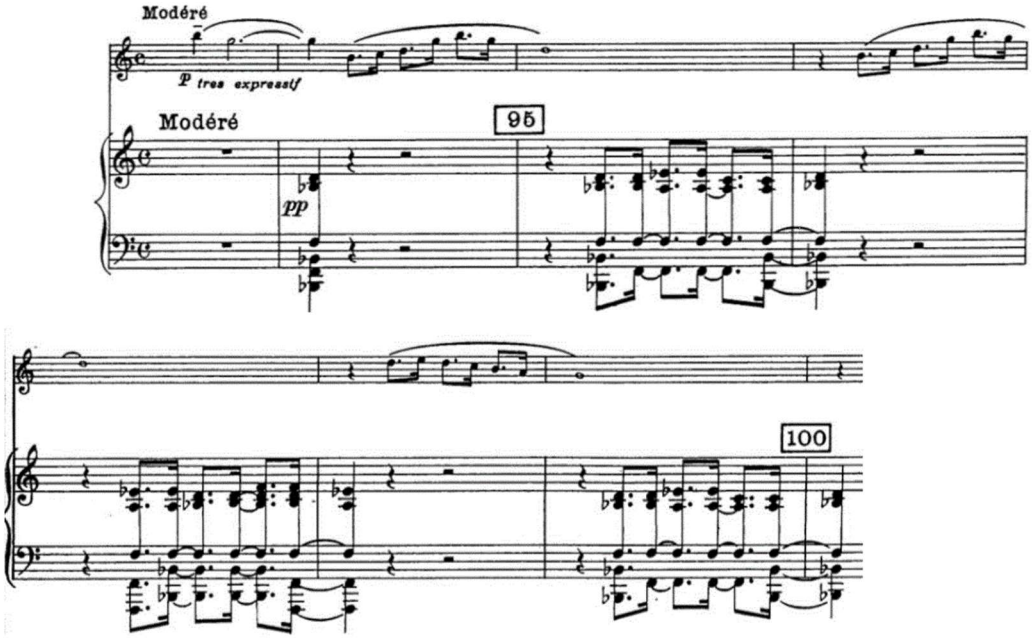
První věta *Vif* probíhá ve čtyřdobém taktu. Veselá melodie stupnicového charakteru se neúnavně vlní nad pravidelným rytmickým doprovodem s mnoha různými tonálními zvraty. Svým pravidelným, jen málo proměnným rytmem má takřka charakter technické etudy. Tematický materiál se skládá z krátkých motivů, které jsou v hlasech různě variovány a kombinovány, hlasy si neustále předávají vedoucí úlohu a bouřlivá energie věty není vyčerpána až do samého jejího konce.

[102] MILHAUD, Darius. Motivy bez tónů. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1972, s. 193
[103] Tamtéž, s. 224
[104] Tamtéž, s. 185



D. Milhaud – Scaramouche, takty 1-2

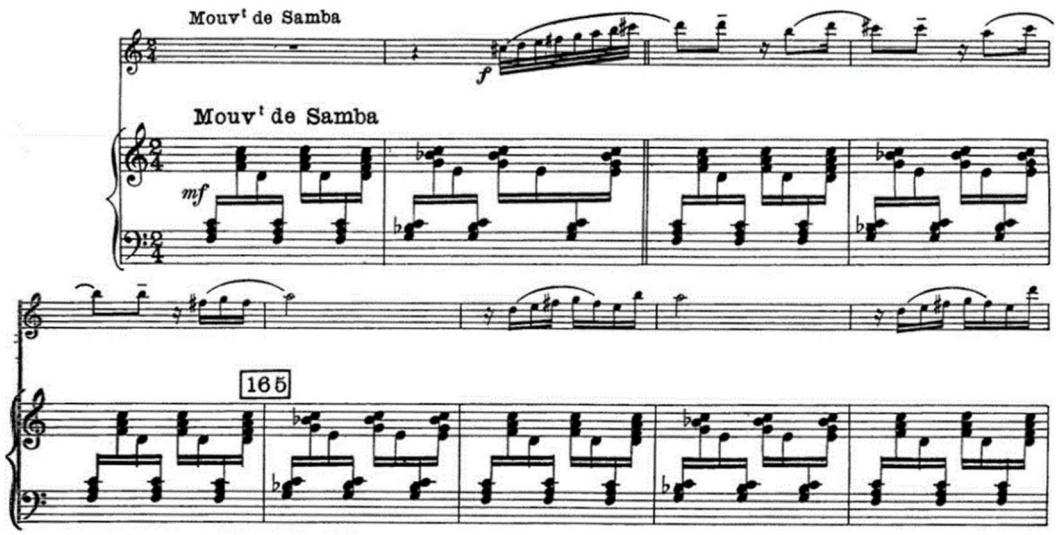
Kontrastní třídílná druhá věta *Modéré* přichází se skromnou, jemnou, houpavou melodií v tečkovaném rytmu, který se objevuje i v klavírním doprovodu vedoucím s melodií klarinetu rozhovor. Po ní nastupuje střední část (díl B), kde je čtyřdobý takt nahrazen šestiosminovým, ale tempo zůstává identické (čtvrťová nota první části se rovná čtvrťové s tečkou v části druhé), s novou melodií tanečního charakteru. V závěru se vrací díl A se svojí houpavou melodií kombinovanou v doprovodu s vedlejším tématem.



D. Milhaud, Scaramouche, 2. věta, takty 1-7

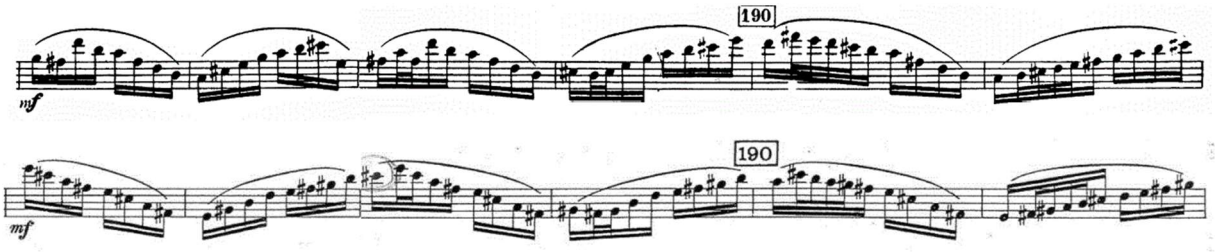
Závěrečná *Brazileira* je v rytmu oslnivé samby, ze které nejvíce sálá jihoamerický temperament. Hlavní téma je uvedeno pouze dvěma takty rytmicky pulzující klavírní předehry, do níž rychlým vzestupným dvaatřicetinovým během

vstupuje klarinet a přednáší svou taneční melodii ve dvoudobém metru. Dále iniciativu přebírá klavír a přednáší druhé téma, zatímco klarinet doprovází rychlými technickými běhy. Ve střední části si oba nástroje předávají vedoucí roli. Dochází k mírnému uklidnění, klesá dynamika, nicméně rytmická pulzace přetrvává a následně se vrací úvodní téma a celá skladba v silné dynamice končí.



D. Milhaud – Scaramouche, 3. věta, takty 1-10

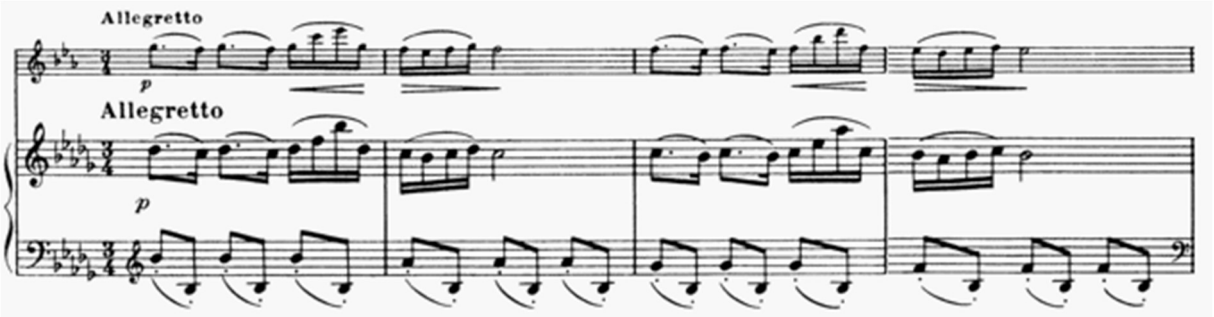
Scaramouche je díky své efektnosti, rytmičnosti a jiskřivému náboji populárním kusem v repertoáru saxofonistů i klarinetistů, nicméně verze pro klarinet má na rozdíl od původní aranže saxofonové, ze které ji Milhaud odvozoval, spoustu nedostatků způsobených nevyhovujícím rozsahem melodie. Proud melodie je tak v průběhu celé skladby narušován zlomy a skoky mezi jednotlivými oktávami, které jsou často provedeny až nelogicky a necitlivě. Přesto se *Scaramouche* stal oblíbeným repertoárovým kusem Bennyho Goodmana, který ho často zařazoval do svého koncertního programu.



D. Milhaud – Scaramouche, 3. věta, takty 27-32. Horní řádek je ukázka z klarinetového partu, spodní řádek ze saxofonového.

3.2.7 Germaine Tailleferrová – Arabesque pro klarinet a klavír, 1972

Arabesque Germaine Tailleferrové vznikla v roce 1972 a oproti seriální sólové sonátě se jedná o krátké, zcela tonální, jednoduché, lyrické dílko o pouhých třiapadesáti taktech, které může sloužit jako osvěžující obohacení koncertního repertoáru pro recitál či jako instruktivní skladba pro studenty konzervatoří či vyššího stupně ZUŠ. Její kouzlo spočívá zejména v jednoduchosti – hlavní téma v b moll tvoří symetrickou šestnáctitaktovou periodu, je charakteristické tečkovaným rytmem na prvních dvou dobách a rozloženým akordem se sestupným intervalem malé sexty na té třetí. Melodická linka se pohybuje v nevelkém rozashu h1-f3, celá melodie se tedy netypicky odehrává v oblasti nad přefukem. V hlasu hraje pravá ruka klavíru většinu času unisono rytmicky, v paralelních tercií se sólovým hlasem, zatímco levá ruka především poskytuje melodii harmonicku oporu. Forma skladby je třídílná s návratem. *Arabesque* Tailleferrová věnovala svému příteli Désiré Dondeynovi, skladateli, klarinetistovi a kapelníkovi, se kterým ke konci svého života spolupracovala, a který ji inspiroval ke komponování pro dechové nástroje. Melodii této miniatury autorka převzala ze svého dřívějšího díla, opery *La Petite Siréne (Malá mořská víla)*.[105]



G. Tailleferrová – Arabesque, takty 1-4

[105] WHITE Colleen Correy: Selected Solo and Chamber Works for Clarinet by Germaine Tailleferre: Historical, Compositional and Pedagogical Perspective. Dissertation thesis, School of Music and Dance of the University of Oregon, 2017. s. 28-29

3.2.8 Georges Auric – Imaginées III pro klarinet a klavír, 1971

Imaginées III, jednovětá, přibližně sedmiminutová skladba Georgese Aurica je zřejmě autorovým jediným seriálním dílem. Patří do série šesti skladeb vzniklých v rozmezí let 1968 a 1976. Každá je věnována jinému nástroji – *Imaginées I* pro flétnu a klavír, *Imaginées II* pro violoncello a klavír, *Imaginées IV* pro sólový hlas a klavír, *Imaginées V* pouze pro klavír a *Imaginées VI* pro sólový hlas, hoboj a komorní orchestr. Klarinetová třetí část vznikla v roce 1971 a je věnována památce Albana Berga. Protože však Auric neznal vhodného interpreta, premiérována byla až v dubnu 1975 duem Jacques Nouredine a Jacqueline Mefano, členy ansámblu 2e2m věnujícího se soudobé hudbě.[106] Skladba je velmi výrazová, modernistická – v seriálním charakteru mnohem důslednější, než *Sonáta* G. Tailleferrové, do poslední chvíle závažná a plná napětí.

3.2.9 Germaine Tailleferrová – Trois Danses de „La Nouvelle Cythère", 1929

Ačkoli se zřejmě nejedná o autorčinu úpravu, vydavatelství Musik Fabrik v roce 2000 publikovalo úpravu třech krátkých kusů pro klarinet a klavír založených na motivech ze skladatelčina baletu *La Nouvelle Cythère.* Tailleferrová ho původně komponovala pro ruský balet, po Ďagilevově smrti však ze zakázky sešlo. Skladatelka pak své hudební nápady použila ve dvou cyklech pro čtyřruční klavír, ze kterých tato úprava pro klarinet a klavír zjevně vychází.[107] První část – *Pavana* vychází ze stejného melodického motivu jako klarinetová *Arabesque,* jenž navíc Tailleferrová použila také v opeře *La Petit Siréne.*[108] Druhá část *Nocturne* odpovídá charakterem svému názvu – jde o lyrickou, klidnou melodii odvíjející se nad souvislým osminovým doprovodem klavíru. Poslední část *Galop* je krátká

[106] ROUST Colin: Georges Auric: A Life in Music and Politics. Oxford University Press, 2020. s. 180.
[107] SHAPIRO Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 252
[108] WHITE Colleen Correy: Selected Solo and Chamber Works for Clarinet by Germaine Tailleferre: Historical, Compositional and Pedagogical Perspective. Dissertation thesis, School of Music and Dance of the University of Oregon, 2017. s. 29

a virtuózní se střední kontrastní, pomalou částí (v klavírním cyklu však odpovídá části jiné s názvem *Scène*). Nahrávku tohoto roztomilého díla pořídila v roce 2009 izraelská klarinetistka Shirley Brill s klavíristou Jonathanem Anerem.[109]

3.2.10 Darius Milhaud – Petit concert

Třívětá miniatura nazvaná *Petit concert (Malý koncert)* vznikl jako úprava Milhaudovy hudby k divadelní hře Jeana Anouilha *Le Bal des voleurs* z roku 1938.[110] Transkripci pro klarinet a klavír vytvořil skladatel a Milhaudův žák z Pařížské konzervatoře Roger Calmel.[111] Koncert je vskutku velmi krátký – všechny tři věty dohromady netrvají ani čtyři minuty. Veselé, bezstarostné a vtipné dílko není technicky příliš obtížné, krajní rychlé věty však vyžadují přesnou artikulaci, rytmus a odlehčený výraz, střední, lyrická věta pohybující se svou melodií kolem oblasti přefuku je zase náchylná na intonaci. Tato problematika a také krátký rozsah činí *Petit concert* ideálním studijním materiálem pro pokročilejší žáky ZUŠ.

3.3 Klarinetové koncerty

3.3.1 Darius Milhaud – Koncert pro klarinet a orchestr op. 230, 1941

Darius Milhaud byl jediným členem Pařížské šestky, jenž zkomponoval koncert pro klarinet. Stalo se tak v roce 1941 během pobytu v USA, a to konkrétně na

[109] Duo Brillaner: Petite pièce: French Miniatures for Clarinet and Piano. Pan Classics, 2012.
[110] COLLAER Paul, tr. and ed. HOHFELD Jane Galante: Darius Milhaud. San Francisco Press, Inc. 1st ed. 1988. s. 329
[111] Roger Calmel. Wikipedia [online]. [cit. 2021-05-18]. Dostupné z https://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Calmel

objednávku klarinetisty Bennyho Goodmana. Ten však nakonec dílo z neznámých důvodů odmítl. Premiéra proběhla až v roce 1946 ve Washingtonu D.C.[112]

Čtyřvětý koncert začíná rychlou větou *Animé*. Po krátké introdukci vstupuje klarinet s melodií v tónině B dur. Téma je velmi expresivní, založené na dlouhých legatových plochách – klarinet zde má čistě melodickou úlohu téměř vokálního charakteru. V závěru věty přichází technicky obtížnější pasáž, která již od klarinetisty vyžaduje určitý stupeň virtuozity. Druhá věta *Très décidé* tanečního rondového charakteru je rytmicky kontrastní – je založena na krátkých melodických frázích a výraznější roli zde hraje také artikulace. Hlavní motiv je založen na rychlých staccatových opakovaných tónech. Třetí věta *Lent* je jedinou pomalou částí celého koncertu. Klarinet zde má příležitost předvést různé témbrové odstíny svého zvuku, který vyniká nad souvislými harmonickými plochami v doprovodu orchestru. Závěrečná věta *Final* pracuje s krátkými melodickými motivy a po celou dobu si zachovává živý, bryskní esprit. [113]

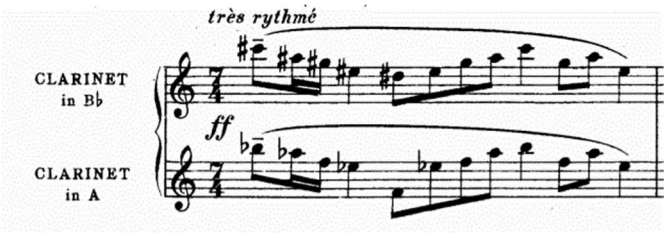
Koncert je na rozdíl od *Sonatiny* čistě tonálním dílem plné půvabných melodií a lehkosti francouzské hudby. Hrává se ovšem jen zřídka, přestože k němu existuje klavírní výtah vytvořený samotným autorem (z tohoto důvodu ho zde zařazuji hned za díla pro klarinet a klavír). Po technické stránce je poměrně náročný – především kvůli své délce (ve verzi pro klarinet a klavír jsou navíc původní orchestrální mezihry zkráceny) je obtížný na fyzickou výdrž, zároveň musí mít interpret dobře zvládnutou techniku dýchání – ve stavbě koncertu, z velké míry založeného na dlouhých a kontinuálních frázích, se jen velmi obtížně hledá prostor pro nádechy.[114]

[112] Darius Milhaud: Concerto, for clarinet & orchestra (or piano), Op. 230. AllMusic [online]. [cit. 2021-05-18]. Dostupné z https://www.allmusic.com/composition/concerto-for-clarinet-orchestra-or-piano-op-230-mc0002403380
[113] tamtéž
[114] WATKINS INK, Hannah Elizabeth: *The French Three: A Comparison (Performed) of Recital Music by Darius Milhaud, Henri Tomasi and Eugene Bozza.* Dissertation thesis in Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2005. s. 10.

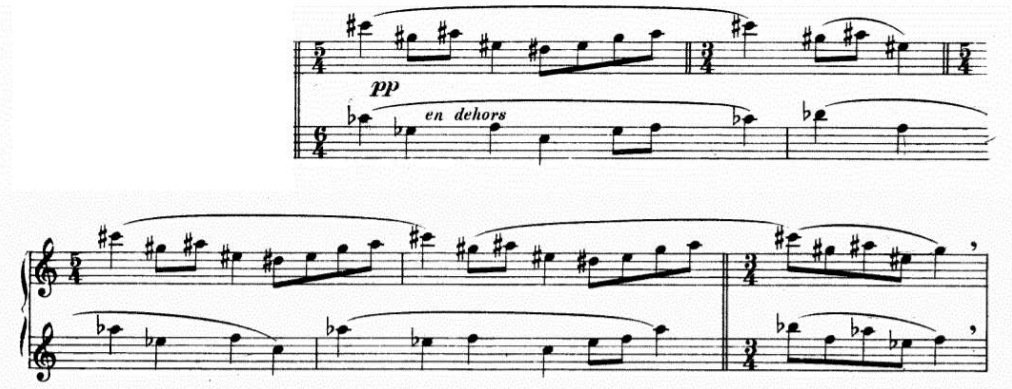
3.4 Dua pro klarinet a další nástroj

3.4.1 Francis Poulenc – Sonáta pro dva klarinety FP7, 1918

Jedno ze svých nejranějších komorních děl zkomponoval devatenáctiletý Poulenc pro duo B klarinetu a A klarinetu. Věnoval ho Édouardu Souberbiellemu, svému příteli a varhaníkovi.[115] Sonáta pro dva klarinety byla také mezi prvními díly, které vůbec Poulencovi vyšly – konkrétně v roce 1919 v nakladatelství Chester v Londýně, společně s *Rapsodie nègre,* Sonátou pro čtyřruční klavír, *Mouvements Perpétules* a Suitou pro klavír.[116] Stavba skladby splňuje pravidla sonátové formy, ale v rozsahu je velmi miniaturní. První věta, *Presto*, je jasně třídílná s návratem – hlavní téma založené na sedmidobém motivu se neúprosně a tvrdošíjně opakuje v celém prvním díle. Zpočátku hrají klarinety rytmicky unisono, v disonantních harmoniích, následně se ale objevuje nezvyklý rozpor v předpisu taktů – B klarinet střídá pětidobý a třídobý takt (5+3+5+5), zatímco na stejné ploše hraje A klarinet tři takty šestidobé.



F. Poulenc – Sonáta pro dva klarinety, 1. věta – hlavní motiv, 1. takt

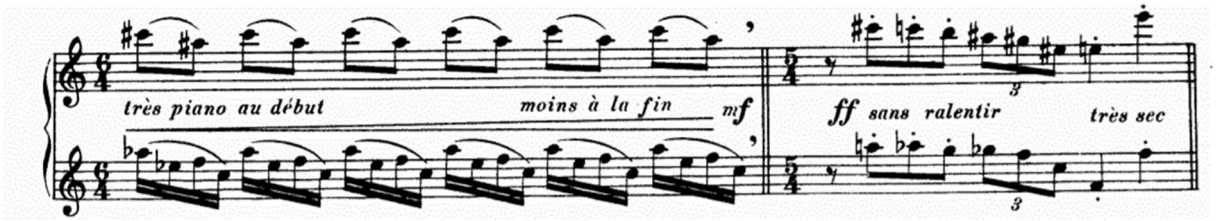


F. Poulenc – Sonáta pro dva klarinety, 1. věta – takty 7-11 (10)

[115] Édouard Souberbielle. Wikipedia. [online]. [cit. 2021-05-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Souberbielle

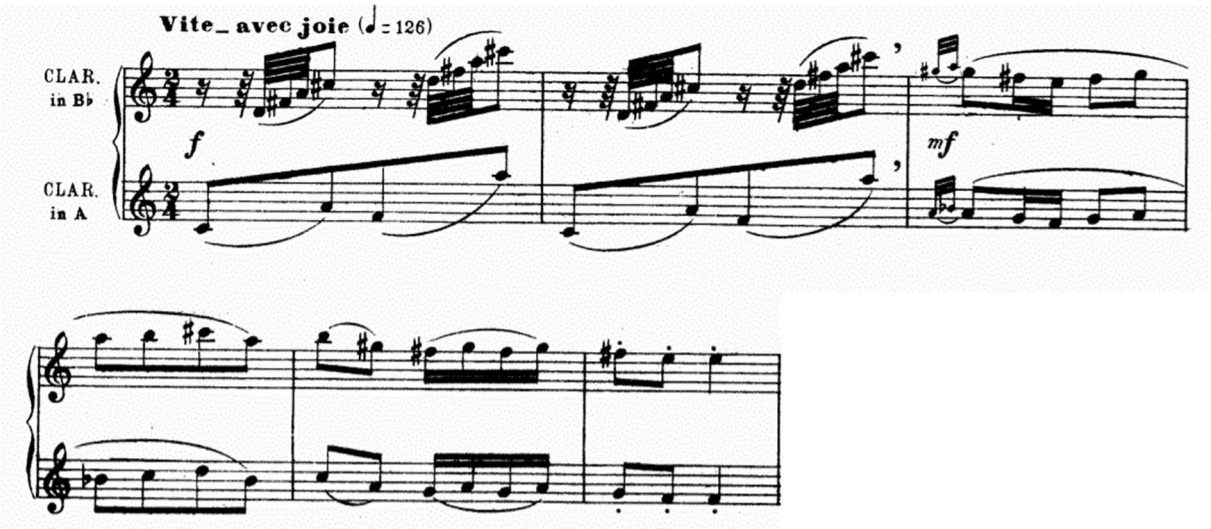
[116] SHAPIRO Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 248

Střední část probíhá v mnohem volnějším tempu, s předpisem *Comme une cadence* (jako kadence). B klarinet zde vede melodickou linku, zatímco A klarinet doprovází ostinátním rozloženým akordem. Repríza prvního dílu probíhá identicky jako na začátku, v závěru je pouze před poslední takt vložen takt navíc, ve kterém se ostinátně opakuje jednodobá figura, a dynamicky graduje k závěrečnému fortissimu.



F. Poulenc – Sonáta pro dva klarinety, 1. věta – závěr

Ve druhé větě *Andante* zůstává A klarinet doprovodným hlasem – vytváří ostinátní vlnivý pohyb v rozsahu pouze půltónu, nad kterým se klene rozvleklá, smutná melodie B klarinetu. Závěrečná věta *Vif* je ve svém charakteru nejživější a má velmi rychlý spád. Do jisté míry splňuje formu ronda – hlavní téma, ke kterému se melodie stále vrací, je charakteristické motivem vzestupných arpeggiových akordů v prvním klarinetu.



F. Poulenc – Sonáta pro dva klarinety, 3. věta – takty 1-6

Sonáta pro dva klarinety je prvním z řady Poulencových komorních děl pro dechové nástroje (krátce po ní následovala Sonáta pro klarinet a fagot, Sonáta pro lesní roh, trubku a trombon a také Sonáta pro hoboj, fagot a klavír – vše ve

dvacátých letech dvacátého století).[117] Vznikla v době uvolnění atmosféry a nadšení z konce války a projevuje se v ní bezstarostný, radostný charakter typický pro tehdejší hudbu skladatelů Pařížské šestky.

3.4.2 Francis Poulenc – Sonáta pro klarinet a fagot, FP32a, 1922

Veselý, hravý charakter si stejně jako Sonáta pro dva klarinety zachovává i Sonáta pro klarinet a fagot z roku 1922. Opět jde o skladbu malého rozsahu (její provedení trvá přibližně 7-8 minut). Je věnována „Madame Audrey Parr", modelce a scénografce, která byla také Poulencovou přítelkyní.[118] Premiéra Sonáty proběhla v divadle Théâtre des Champs-Élysées v lednu 1923 a sklidila pozitivní kritiku. Milhaud o sonátě řekl: *„[Poulenc] v komorní hudbě používá formu krátkých sonát, jak si je představoval Scarlatti, kde jsou prvky redukovány na minimum: jeho Sonáta pro klarinet a fagot je zázračné dílo oplývající precizností, radostí, půvabem a elegancí."*[119]

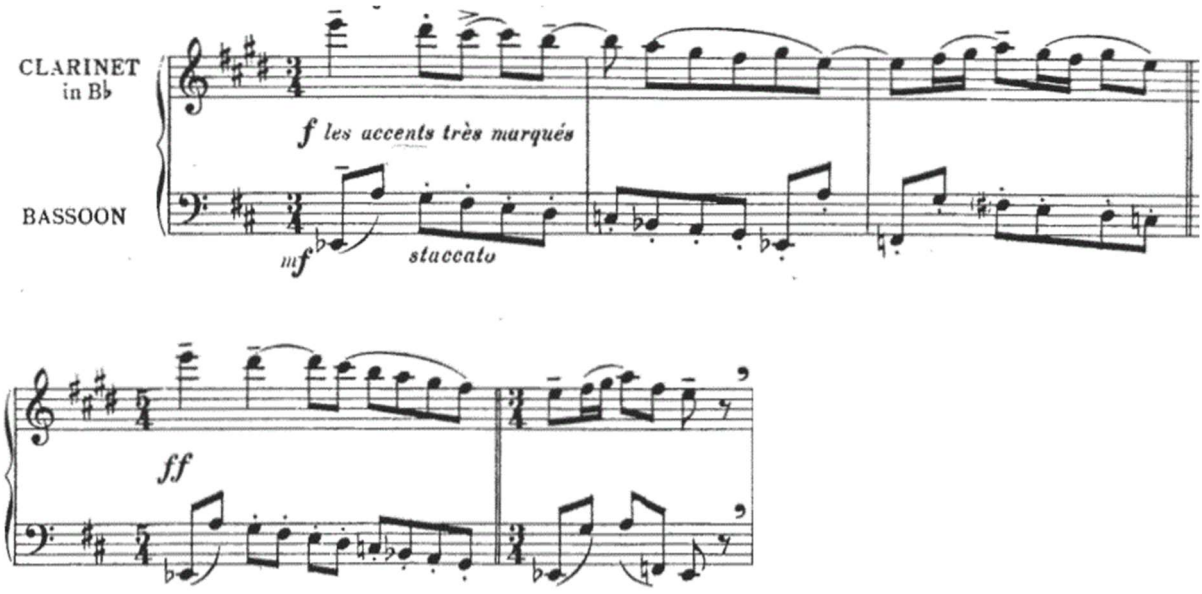
Třívětá struktura zde opět zachovává tempový model rychlá – pomalá – rychlá věta. Charakterem se Sonáta pro klarinet a fagot velmi podobá Sonátě pro dva klarinety, je stejně srozumitelná a svěží. První věta *Allegro* je velmi rytmická, často v ní dochází ke změně taktu. Stejně jako v případě Sonáty pro dva klarinety, i zde je role hlasů poměrně jasně odlišena – klarinet hraje synkopickou sestupnou melodii a fagot doprovází, hlasy se často ocitají v disonanci. Střední, pomalá věta *Romance* představuje líbezné téma založené na motivu klesající stupnice F dur (motiv klesající stupnice sjednocuje druhou větu s první). Fagot zde vytváří dvojhlas ve vrchní tercii, zároveň na každé sudé šestnáctině stále udržuje basovou linku. Také zde dochází k častému střídání metra.

---

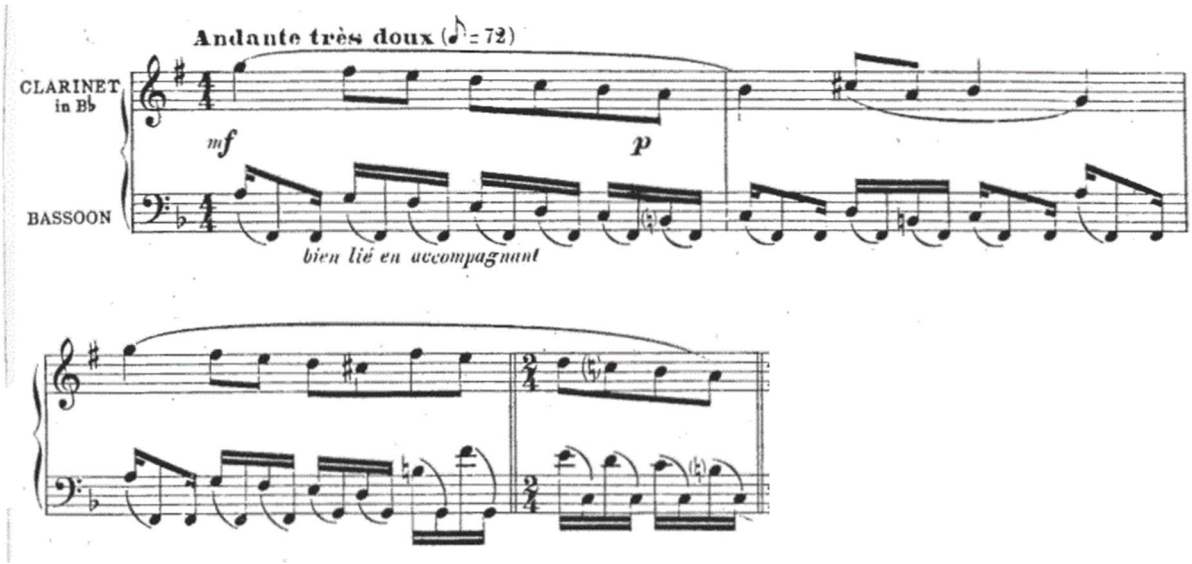
[117] POULENC, Francis: List of Works. IMSLP. [online]. [cit. 2021-06-20]. Dostupné z: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Francis_Poulenc

[118] A Claudel Archive. Literary Artistic Archives [online]. [cit. 2021-06-20]. Dostupné z: https://literaryartisticarchives-ica.org/reviews/97-2/

[119] *„[Poulenc] used the form of short sonatas in chambre music, just as Scarlatti imagined it, where elements are reduced to a minimum: his Sonata for Clarinet and Bassoon is a wonder of precision, happiness, charm and grace."*
MILHAUD, Darius: *La musique française depuis la guerre* v Etudes. Paris: Claude Avelin, 1927. s. 19. cit z SHAPIRO Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 225-226

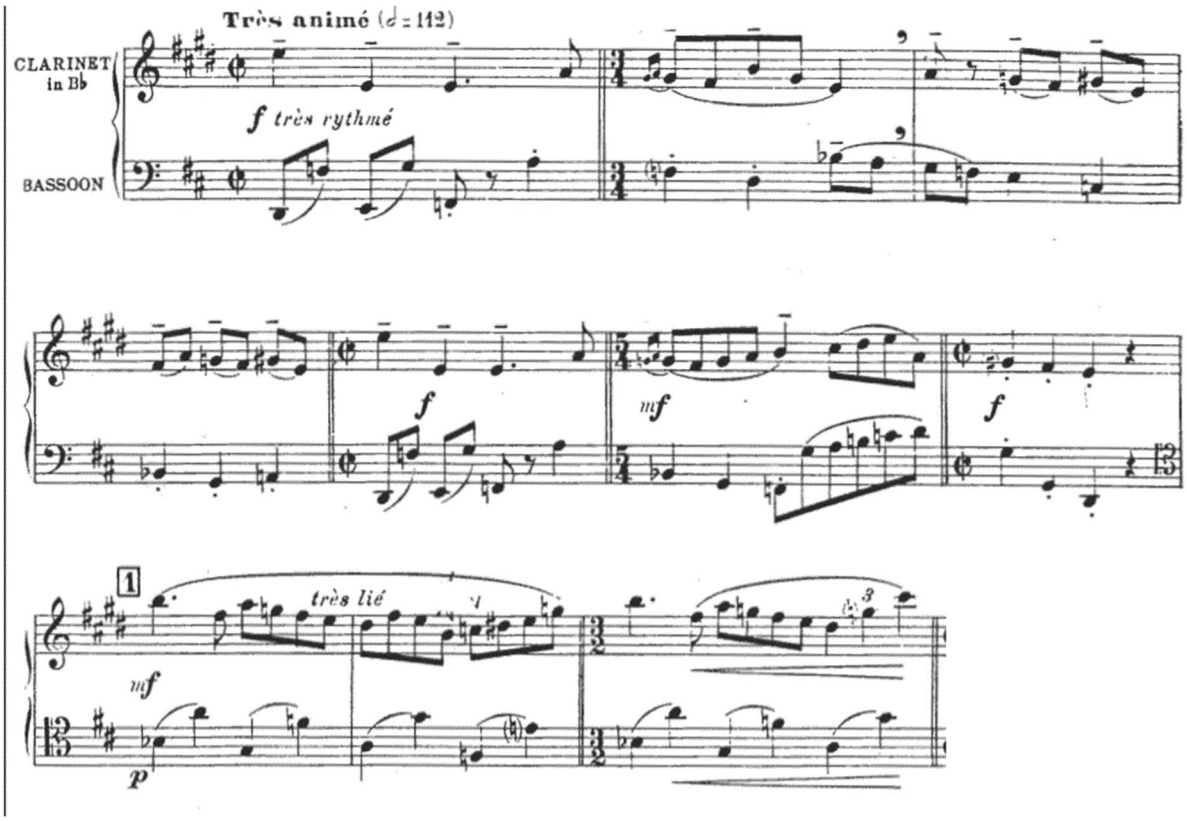


F. Poulenc – Sonáta pro klarinet a fagot, 1. věta, takty 1-5



F. Poulenc – Sonáta pro klarinet a fagot, 2. věta, takty 1-4

Závěr sonáty, poslední věta *Final* je ve velmi živém tempu a přináší několik krátkých motivů, na kterých je vystavěna – tím hlavním je sestupný oktávový skok v první době v taktu alla breve. První, nepravidelně metricky členěné téma čítá 7 taktů a je v tónině D dur. Druhé téma přichází ve stejnojmenné d moll (takt č. 8).



F. Poulenc – Sonáta pro klarinet a fagot, 3. věta, takty 1-10

Střední díl závěrečné věty tvoří – netypicky – pomalá část. Je reminiscencí tématu z *Romance,* ovšem nyní mnohem disonantnější. Pak se vrací původní téma, po kterém následuje coda složená z útržkovitých dvoutaktových struktur, vzájemně od sebe odsazených. V posledních taktech dochází ke stálému zrychlování a zesilování dynamiky až do úplného závěru.

3.5 Tria pro klarinet a další nástroje

3.5.1 Darius Milhaud – Pastorale, op. 147 – trio pro hoboj, klarinet a fagot, 1935

Pastorale je krátká, jednovětá, svěží miniatura, která trvá pouze necelé čtyři minuty. Milhaud jej věnoval souboru Trio d'Anches, který v Paříži působil v meziválečné době a který v listopadu 1936 trio také premiéroval.[120]

Formálně má struktura díla tři části – úvodní preludium pastorálního charakteru, nejdelší z částí, je založené na jednoduché, klidné osmitaktové melodii, která postupně projde všemi třemi hlasy, zatímco ostatní dva vytváří měnící se protihlasy. Nastupuje střední část, fughetta, oproti úvodu techničtější a rytmičtější, která se ve svém závěru prolíná s úvodní melodií preludia, a po níž přichází návrat úvodního tématu a závěr, ve kterém se ještě krátce připomene i dvoutaktové téma fughetty, jenž v posledních taktech v kánonu prochází všemi nástroji. Ačkoli nevelkého rozsahu, je tato skladba posluchačsky přívětivou a hráčsky poměrně nenáročnou skladbou, ze které jasně dýchá Milhaudův rukopis.

3.5.2 Darius Milhaud – Suite d'après Corrette, op. 161b. – trio pro hoboj, klarinet a fagot, 1937

Suite d'après Corrette pro dechové trio D. Milhauda je skladba o osmi částech s názvy *Entrée et Rondeau, Tambourin, Musette, Sérénade, Fanfare, Rondeau, Menuets* a *Le Coucou.* Autor ji dedikoval Paulu Collaerovi – muzikologovi, dirigentovi, ale především svému příteli a propagátorovi nové francouzské hudby. Suita je založena na melodiích, které dříve ve stejném roce Milhaud zkomponoval pro pařížské představení Shakespearovy hry *Romeo a Julie* a které pro divadelní

[120] COLLAER Paul, tr. and ed. HOHFELD Jane Galante: Darius Milhaud. San Francisco Press, Inc. 1st ed. 1988. s. 252

produkci nahrálo Trio d'Anches. Milhaud se zde inspiroval hudbou francouzského skladatele 18. století, Michela Corretta.[121] Suita má neobarokní ráz, eleganci, ducha a lehkost staré hudby, nicméně stejnou měrou se v ní projevuje autorova hravá melodičnost a originální, moderní práce s harmonií. Po vzoru barokních suit má většina částí taneční charakter – až na výjimky, kterými jsou *Serenáda, Fanfára* či závěrečná *Kukačka.* Jednotlivé části jsou velmi krátké, celá suita dohromady trvá přibližně deset minut.

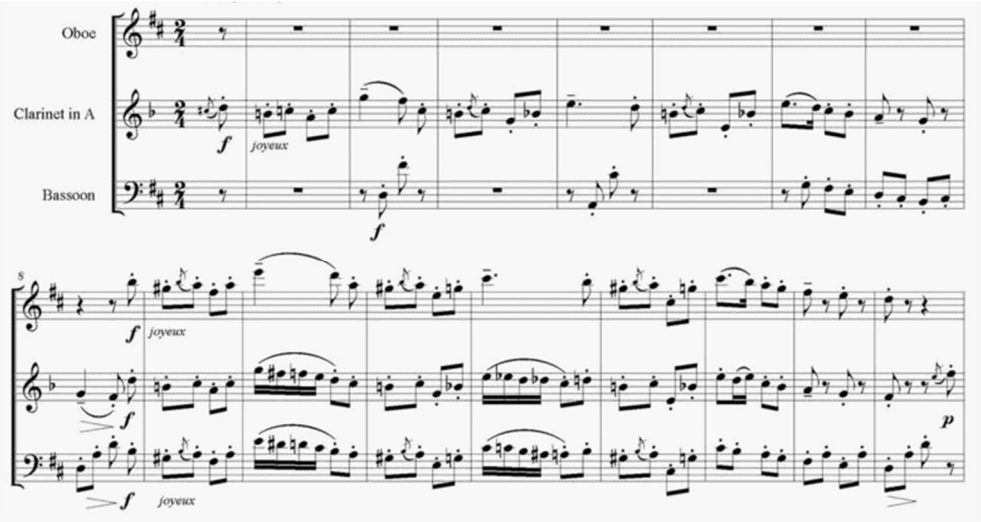
3.5.3 Georges Auric – Trio pro hoboj, klarinet a fagot, 1938

Trio, které Auric zkomponoval v roce 1938 pro komorní soubor Trio d'Anches de Paris, se vyznačuje nezávislostí jednotlivých hlasů a prolínajících se melodických linek – oproti tehdejšímu obvyklému trendu, kdy je melodie doprovázena harmonicky, je tedy jeho struktura spíše vertikální, na způsob renesančních madrigalů.[122] Jeho zvuk je však moderní, veselý a bezstarostný, čímž dokonale koresponduje s estetikou Šestky.

Trio začíná rychlou, hravou větou s předpisem *Décidé,* jejíž veselé, staccatové dvoudobé téma poprvé přednáší klarinet, postupně přechází mezi všemi třemi nástroji a svou náladou připomíná balet *Les mariés de la tour Eiffel.* Formálně je První věta sice třídílná s reprízou, charakter ale zůstává po celou dobu neměnný, bez větších kontrastů. Prostřední věta, *Romance*, představuje klidnou, idylicky jednoduchou melodii. Jeden nástroj je vždy postaven do opozice vůči zbývajícím dvěma, ke kterým vytváří protihlas. 3. věta, *Finale* v začátku rozvíjí rychlý, jásavý valčík v 9/8 taktu. Ten je v průběhu několikrát vystřídán poněkud zdrženlivější, méně hybnou mezihrou. Zběsilý valčík se však vždy opět nanovo vrací. Věta je charakteristická častým střídáním metra. V závěru se melodie i rytmický pohyb postupně víc a více zklidňuje, aby se pak ještě naposledy

[121] Darius Milhaud: Music for Wind Instruments, Athena Ensamble. Chandos Records Ltd. Colchester, England, 2003.
[122] Georges Auric: Trio for oboe, clarinet & bassoon. AllMusic [online]. [cit. 2021-05_22]. Dostupné z https://www.allmusic.com/composition/concerto-for-clarinet-orchestra-or-piano-op-230-mc0002403380

rozběhl do divokého, rychlého konce. Své trio Auric věnoval skladateli Henrimu Saugetovi.[123]



G. Auric – Trio, 1. věta, takty 1-16

3.5.4 Louis Durey – Divertissement, op. 107, trio pro hoboj, klarinet a fagot, 1967-68

Trio pro hoboj, klarinet a fagot je jedním z posledních skladatelových děl, které se své veřejné premiéry dočkalo až po Dureyho smrti – konkrétně v roce 1986. Třívěté dílo začíná tklivým mollovým klarinetovým sólem ve spodní poloze, které prezentuje hlavní melodii celé první věty *Animé*. Hoboj s fagotem se vzápětí přidávají, hlasy se prolínají, předávají si melodii a vytvářejí různé témbrové odstíny. Charakter věty zůstává po celou dobu zadumaný, mollový, nicméně v závěru optimisticky vyústí do F dur. Prostřední věta – *Lento* je založena na ostinátním doprovodu fagotu na opakovaných čtvrťových notách, nad kterým hoboj s klarinetem rozvíjejí melodii – opět mollovou, velmi závažného a téměř žalozpěvného charakteru. Ve větě závěrečné, *Très animé,* je hlavní téma postaveno na trylcích a tečkovaném rytmu. Téma nejprve prochází všemi hlasy, následně je rozvíjeno. Vedlejší, lyričtější téma přednáší hoboj doprovázený vlnivým doprovodem tremolo ve hlasech klarinetu a fagotu. Celá věta je oproti předchozím dvěma hybnější a bouřlivější, ale ani zde nedojde k uvolnění

[123] AURIC, Georges. Trio pour Hautbois, Clarinette et Basson. Editions de l'Oiseau Lyre, Paris. 1948

atmosféry – nálada celé skladby zůstává závažná až do konce – závěrečného akordu e moll.[124]

3.5.5 Darius Milhaud – Suita pro housle, klarinet a klavír op. 157b, 1936

Materiál suity pro housle, klarinet a klavír má opět scénický základ – Milhaud použil hudbu napsanou pro divadelní hru *Le Voyageur sans bagage* francouzského dramatika Jeana Anouilha.[125]

První věta *Overture* je krátkou, úvodní jásavou fanfárou, po které nastupuje věta druhá *Divertissement*, nejprve pouze jako dvojhlas, dialog houslí a klarinetu. Později se přidává klavír a dále se rozvíjí klidná, pastorální melodie, jenž se prolíná všemi hlasy. 3. část nazvaná *Jeu (Hra)* je veselým, živým, dvoudobým duetem klarinetu a houslí, které si střídají roli vedoucího hlasu a odlehčeného doprovodu. Závěrečné dvě části následující za sebou attaca – *Introduction et final.* Introdukce přináší do díla závažnější charakter. Pětidobé metrum a disonantní akordy v klavíru vytvářejí napětí. První část je dynamicky velmi silná, v závěru ovšem dynamika ustupuje až do piana. Po Introdukci přichází závěr *Vif* v šestiosminovém taktu s melodií charakteru bezstarostné písničky. Věta má až humorný nádech – objevují se v ní vlivy jihoamerické hudby, ale také jazzové a tarantelové rytmy.

[124] HOMME, James Michael: The Oboe Music of ‚Les Six'. Dissertation thesis, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 2018. s. 3-4
[125] COLLAER Paul, tr. and ed. HOHFELD Jane Galante: Darius Milhaud. San Francisco Press, Inc. 1st ed. 1988. s. 251.

3.6 Kvartety pro klarinet a další nástroje

3.6.1 Darius Milhaud – Sonáta pro flétnu, hoboj, klarinet a klavír, op. 47, 1918

Tento kvartet vznikl během Milhaudova pobytu v Brazílii, kde skladatel načerpával inspiraci v tamním folklóru – to se právě projevuje i na *Sonátě,* i když v ní vliv jihoamerické hudby není tak zřejmě patrný jako například v baletu *Le Boeuf sur le toit* či jako v chytlavých melodiích *Scaramouche*. Zde se skladatel pokoušel prvky brazilského folkloru propojit s evropským kompozičním jazykem.[126]

První věta *Tranquille* začíná ostinátním osminovým doprovodem v klavírním partu, který se v průběhu věty několikrát vrací. Hlavní melodii pastorálního charakteru přednese hoboj, postupně však projde všemi nástroji, přičemž se zároveň neustále mění tonální centrum. Již v první větě rozpoznáme experimenty s polytonalitou. Druhá věta, *Joyeux,* má hravý, živý, přesto poněkud tajuplný charakter. Dravá energie, se kterou věta začíná, se postupně uklidňuje až do závěrečného *plus calme*, ve kterém textura dále řídne a věta končí v subtilním pianissimu. V této codě Milhaud kombinuje nástroje v různých rozsahových polohách a vytváří tak velmi zajímavé témbrové kombinace.

Třetí věta svou náladou odpovídá předpisu *Emporté* (= prudce, vztekle)[127]. Ve zvuku je velmi mohutná a polytonální – všechny nástroje hrají téměř stále fortissimo, zběsilý úprk je umocněn rychlými stupnicovými běhy dechových nástrojů, zatímco klavír dodává dramatické, disonantní akordy. Tato věta klade vysoké nároky na technickou vyspělost jednotlivých hráčů, stejně tak je obtížná i na souhru. Závěr celé skladby, část *Douloureux* má charakter pohřebního pochodu, velmi pomalý a zasmušilý. Naléhavou melodickou linku zde vede především hoboj za doprovodu ostatních hlasů. V závěru klavír sestupuje

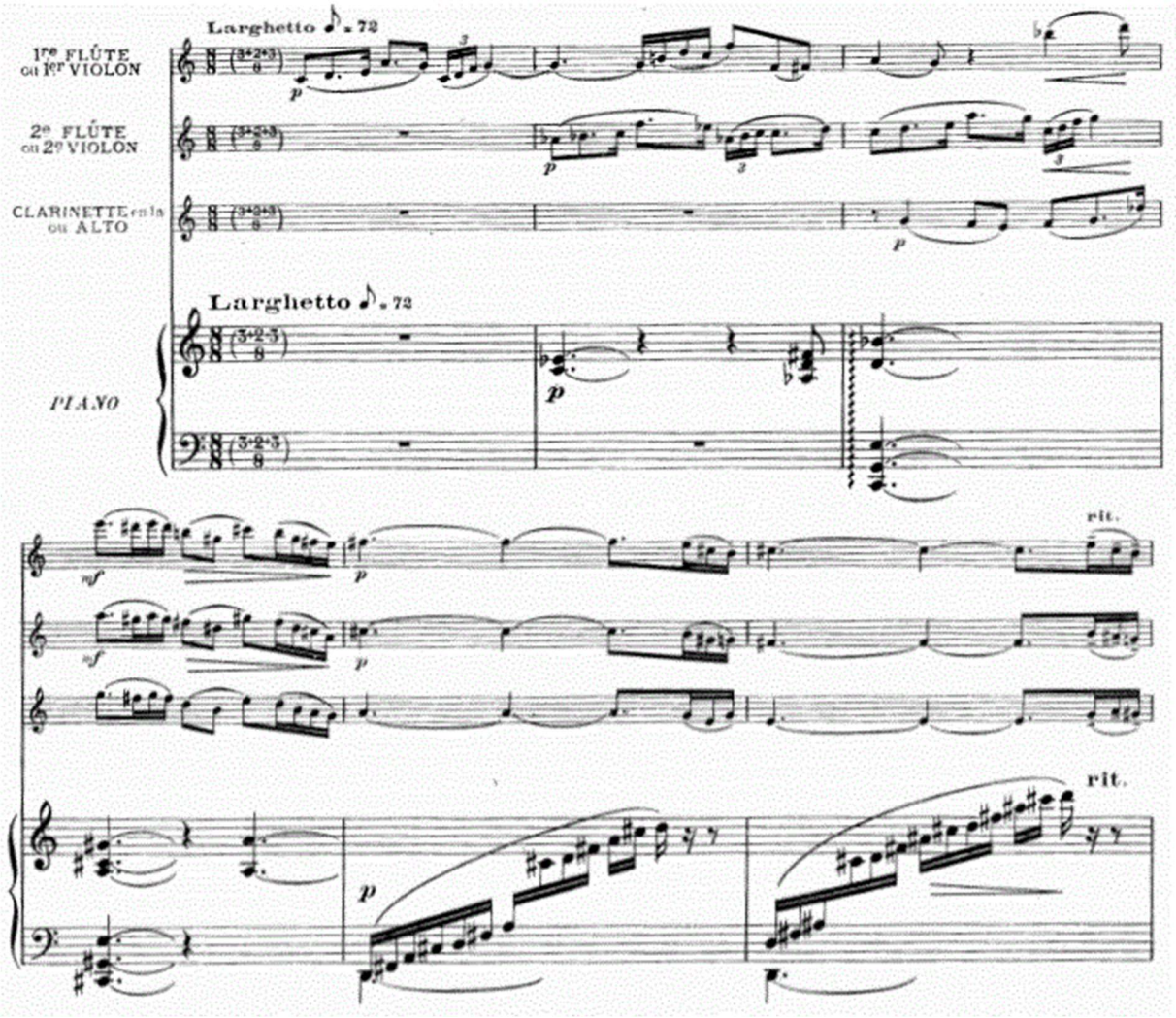
[126] HOMME, James Michael: The Oboe Music of ‚Les Six'. Dissertation thesis, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 2018. s. 9.
[127] Seznam slovník [online]. [cit. 2021-05-24]. https://slovnik.seznam.cz/preklad/francouzsky_cesky/emport%C3%A9

postupně až na kontra C a zároveň se stahuje dynamicky do ztracena a věta tak končí velmi temným dojmem rezignace a odevzdání.[128]

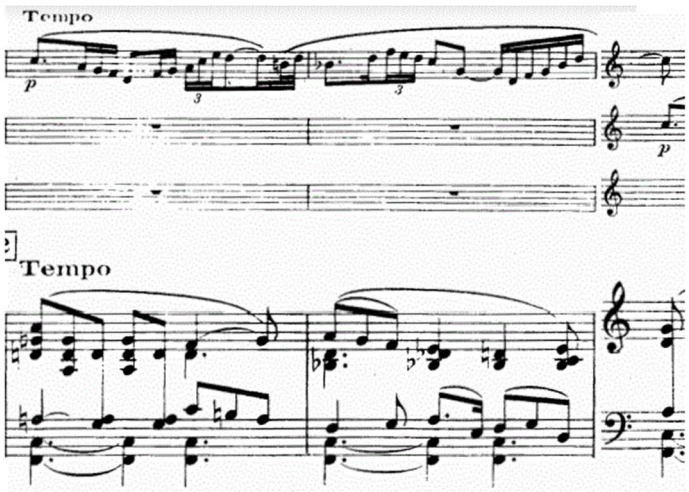
3.6.2 Arthur Honegger – Rapsodie, H.13 pro dvě flétny, klarinet a klavír, 1917

V komorních dílech Arthura Honeggera se klarinet objevuje jen velmi zřídka – kromě výše zmíněné Sonatiny, H.42 však existuje ještě jedno pozoruhodné dílo s obsazením klarinetu, a tím je Rapsodie pro dvě flétny, A klarinet a klavír, která vznikla v roce 1917 a je věnována Charlesi-Marie Widorovi[129], Honeggerově učiteli kompozice z Pařížské konzervatoře.[130] Je založena na dvou kontrastních tématech – úvodní pomalá část pastorálního charakteru *Larghetto* je zapsána v 8/8 taktu s upřesněním rytmického cítění 3+2+3, takže se v něm de facto střídá liché a sudé metrum. Úvodní téma nastupující hned v prvním taktu je charakteristický tečkovaným rytmem mezi druhou a třetí a čtvrtou a pátou dobou a také triolou na 6. době. Stejné rytmické prvky pak využívá hlavní téma v F dur. Střední část je kontrastně rychlá, rytmická, v pětidobém taktu a tónině cis moll. V závěru se opakuje celá první část s oběma jejími tématy. Celá Rapsodie trvá přibližně 9 minut.

[128] HOMME, James Michael: The Oboe Music of ‚Les Six'. Dissertation thesis, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 2018. s. 9.
[129] HONEGGER, Arthur: Rapsodie. Paris: Editions Maurice Senart, 1923.
[130] ŠTĚPÁNEK, Vladimír: Francouzská moderní hudba. Praha: Editio Supraphon, 1967. s. 90.



A. Honegger: Rapsodie – úvodní téma, takty 1-6



A. Honegger: Rapsodie – hlavní téma, takty 14-16

3.7 Kvintety pro klarinet a další nástroje

3.7.1 Darius Milhaud – La cheminée du roi René, op. 205 pro dechové kvinteto, 1941

Nejznámější Milhaudův dechový kvintet vznikl na podkladě hudby k filmu – v roce 1939 francouzský režisér Raymond Bernard vyzval tři soudobé skladatele – D. Milhauda, A. Honeggera a R. Désormièra – ke spolupráci na jeho snímku *Cavalcade d'amour,* ve kterém se objevily tři příběhy o lásce odehrávající se ve třech různých stoletích – v letech 1430, 1830 a 1930. Každý ze skladatelů měl vytvořit hudbu k jedné z dějových linek a Milhaud si vybral tu středověkou. Krátce na to během dovolené ve Švýcarsku své hudební nápady pro tento film upravil do podoby dechového kvintetu *La cheminée du roi René (Krb krále René)*. Název odkazuje na středověkou tématiku – hrabě René z Anjou, ve Francii znám jako „dobrý král René", pocházel z Milhaudova rodného kraje a byl skladatelovou oblíbenou historickou postavou. Jednotlivé názvy sedmi částí kvintetu – *Cortège (Průvod), Aubade (Svítáníčko), Jongleurs (Kejklíři), La Maoussinglade* (název kraje v Provence), *Joutes sur l'Arc (Turnaj u říčky Arc), Chasse a Valabre (Lov u hradu Valabre)* a *Madrigal nocturne (Večerní madrigal)* – hudebně vyprávějí smyšlené příhody krále Reného na jeho cestách krajem.[131]

Celá suita trvá dohromady přibližně 13 minut, a protože jejích sedm krátkých vět si je charakterově velmi blízkých a jednotlivé věty mezi sebou postrádají větší kontrasty, působí skladba jako jeden souvislý celek. Inspiraci autor čerpal v provensálském folklóru a také samozřejmě ve středověké hudbě, nicméně podobně jako v dalších Milhaudových komorních dílech autor vychází spíše z její atmosféry – ve využívání kompozičních prvků si ale pro její převyprávění zachovává svůj specifický, moderní hudební jazyk.

[131] Darius Milhaud: Music for Wind Instruments, Athena Ensamble. Chandos Records Ltd. Colchester, England, 2003.

3.7.2 Darius Milhaud – Divertissement, op. 299b – pro dechové kvinteto, 1958

Podobně jako další Milhaudova komorní díla, kvintet pojmenovaný *Divertissement* vychází z filmové hudby ke snímku *Gaugin* režiséra Alaina Resnaise z roku 1950. Jakkoli by se podle názvu mohlo zdát, že půjde o lehkomyslnou, zábavnou skladbu[132], patří tento kvintet naopak v repertoáru dechových nástrojů mezi závažnější a náročnější Milhaudova komorní díla. 1. věta *Balancé* začíná sice čirou flétnovou melodií, harmonie však brzy moduluje do vzdálených tónin, podobně i vedlejší téma v třídobém metru vychází z poměrně jasné melodické linky, ale tonálně neusazený doprovod stále vytváří nepovolující napětí. Ve 2. větě *Dramatique* se střídá téměř zuřivá nálada s klidnějšími a mírnějšími pasážemi. Mezi jednotlivými hlasy se objevují protirytmy a také tonální rozpory. Závěrečná věta, *Joyeux*, pak přichází s rozuzlením a sjednocením rytmickým i tonálním.[133]

3.7.3 Darius Milhaud – 2 Ésquisses, op. 227b – pro dechové kvinteto, 1941

Po emigraci do Spojených států amerických Milhaud pracoval na orchestrální suitě *Quatre Ésquisses (Čtyři skici)*, kterou komponoval pro orchestr v Oaklandu v Kalifornii. Výsledné dílo o čtyřech větách pak upravil do dalších tří podob – pro klavír, pro klarinet a klavír a pro dechové kvinteto, pro které vybral pouze dvě jeho části – *Madrigal* a *Églogue,* kterou přejmenoval na *Pastorale.* Notový materiál k verzi pro klarinet a klavír se mi nepodařilo dohledat (ačkoli podle

[132] *Divertissement*, podobně jako z italštiny pocházející pojem *divertimento* znamená v překladu zábava, rozptýlení a používá se většinou jako označení pro lehčí, zábavné a nezávažné hudební dílko. Ve francouzštině však má pojem další významy – jako výraz pro soubor tanců a písní vložených do divadelních her, oper či baletů 18. století pro oživení zábavy, nebo pro jakýkoli volný soubor neprogramních tanců. KENNEDY, Michael: The Oxford Dictionary of Music. Oxford University Press, 6th. Ed., 2012. s. 234

[133] Darius Milhaud: Music for Wind Instruments, Athena Ensamble. Chandos Records Ltd. Colchester, England, 2003.

katalogu děl Madeleine Milhaudové vyšel ve vydavatelství Elkan Vogel-Presser)[134], stejně jako jakoukoli nahrávku.

V začátku první části nalezneme podobu s úvodem *Suite d'après Corrette,* ovšem na rozdíl od tria s prvky neobarokního stylu zde rozvíjející se harmonické postupy svědčí o kompozici čistě moderní. Věta si po celou dobu zachovává bezstarostný, melodický charakter, který se v průběhu příliš nemění. Druhá část, *Pastorale* je živější a rytmičtější, v šestiosminovém taktu, ale ve zvuku zůstává stejně lehká jako část první. *Dvě skici* jsou roztomilou, přibližně šestiminutovou miniaturou odvíjející se s lehkostí typickou pro Milhaudova díla pro dechové nástroje.

3.7.4 Darius Milhaud – Cocktail aux clarinettes op. 69, pro sólový hlas a klarinetové kvarteto, 1921

Zvláštní, avantgardní, humorné dílo, ve kterém je sólový hlas doprovázen třemi klarinety, je jakýmsi experimentem s aleatorní hudbou a prvkem náhody. Klarinety v podstatě opakují stále stejné, vzájemně nesouvislé, krátké motivy, nad nimiž sólový tenor recitativovým způsobem zpívá recept na namíchání koktejlu. [135] Celá skladba má přibližně minutu a půl a přináší nám ukázku Milhaudova kompozičního smyslu pro humor.

[134] COLLAER Paul, tr. and ed. HOHFELD Jane Galante: Darius Milhaud. San Francisco Press, Inc. 1st ed. 1988. s. 248
[135] ROSEN, Jerome: A Note on Milhaud. Perspectives of New Music, Autumn - Winter, 1963, Vol. 2, No. 1, s. 115-116

3.8 Sextety pro klarinet a další nástroje

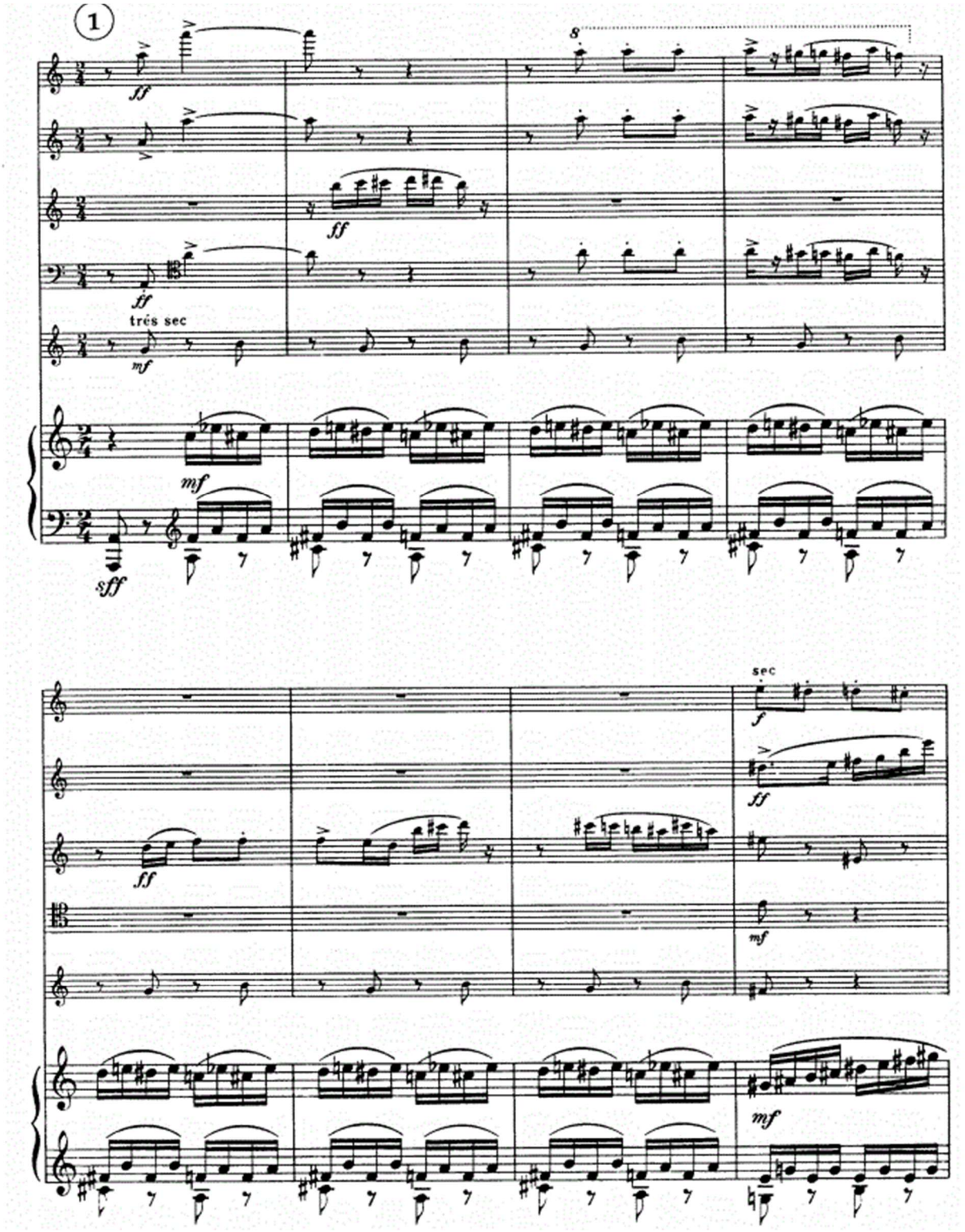
3.8.1 Francis Poulenc – Sextet pro dechové kvinteto a klavír FP100, 1939

Sextet, který vznikal mezi lety 1932 a 1939, jak autor uvedl v záhlaví notového vydání,[136] stojí v komorní tvorbě Francise Poulenca pro dechové nástroje poněkud osamoceně – raná díla vzniklá na přelomu 10. a 20. let byla Sonáta pro dva klarinety, Sonáta pro klarinet a fagot, Sonáta pro lesní roh, trubku a trombon a poslední Trio pro hoboj, fagot a klavír z roku 1926. Po sextetu následovaly další skladby pro dechové nástroje až v letech padesátých – v roce 1957 Elegie pro lesní roh a klavír a flétnová sonáta, v roce 1962 k nim přibyla také sonáta hobojová a klarinetová.[137]

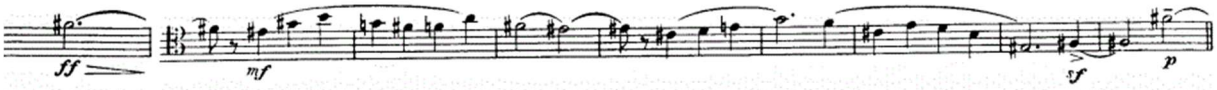
Sextet byl dokončen a premiérován už v roce 1932, sebekritický autor však byl nespokojen s výsledkem kompozice a s jejími proporcemi, a v roce 1939 ji revidoval do finální podoby.[138] Svým rozsahem je znatelně delší, než Poulencova předchozí komorní díla – její provedení trvá přes 18 minut a činí z ní tak jednu z nejdelších autorových komorních skladeb.

Ve všech třech větách Poulenc použil sonátovou formu A B A‘. První věta *Allegro Vivace* začíná rychlými stupnicovými běhy, které zahajují krátkou introdukci. Samotné hlavní téma první věty přichází v taktu č. 6 a je charakteristické svou veselou melodičností s prvky jazzu, živou rytmikou a rychlým spádem. Melodickou linku si po krátkých fragmentech jednotlivé nástroje neustále přehazují mezi sebou. Divoký proud hudby přerušuje fagot, který zahajuje kontrastní pomalou střední část zadumanou sólovou kadencí. Klavír pak přednese velmi lyrickou mollovou melodii, kterou následně přebírají a rozvíjejí i další nástroje. Poslední část je návratem původního energického tématu.

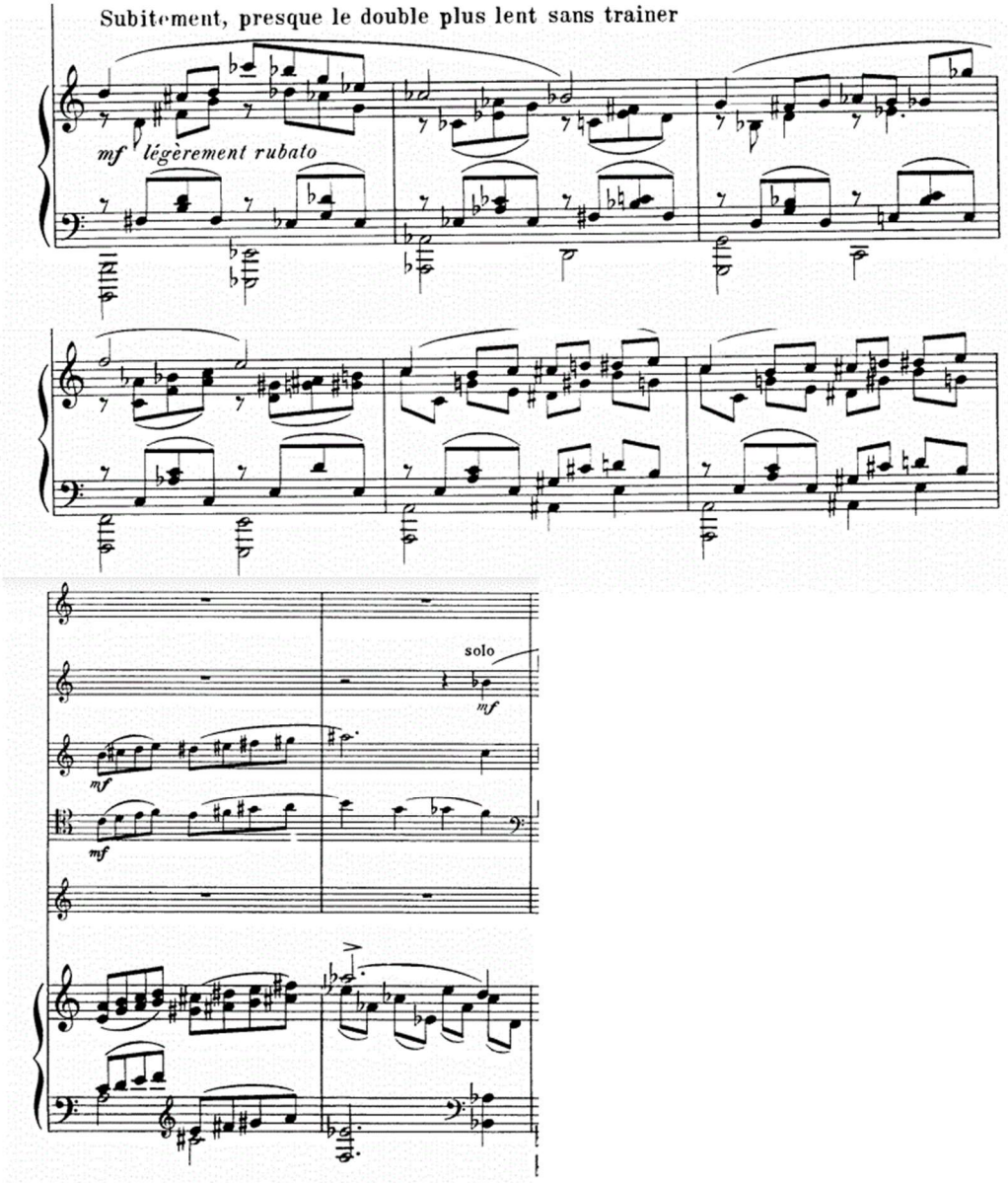
[136] POULENC, Francis. *Sextuor.* Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1945.
[137] POULENC, Francis: List of Works. [online]. [cit. 2021-06-20]. Dostupné z: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Francis_Poulenc
[138] POULENC, Francis: Complete Chamber Music, Vol. 1, Naxos Records, 1999.



F. Poulenc – Sextet, 1. věta, takty 6-13



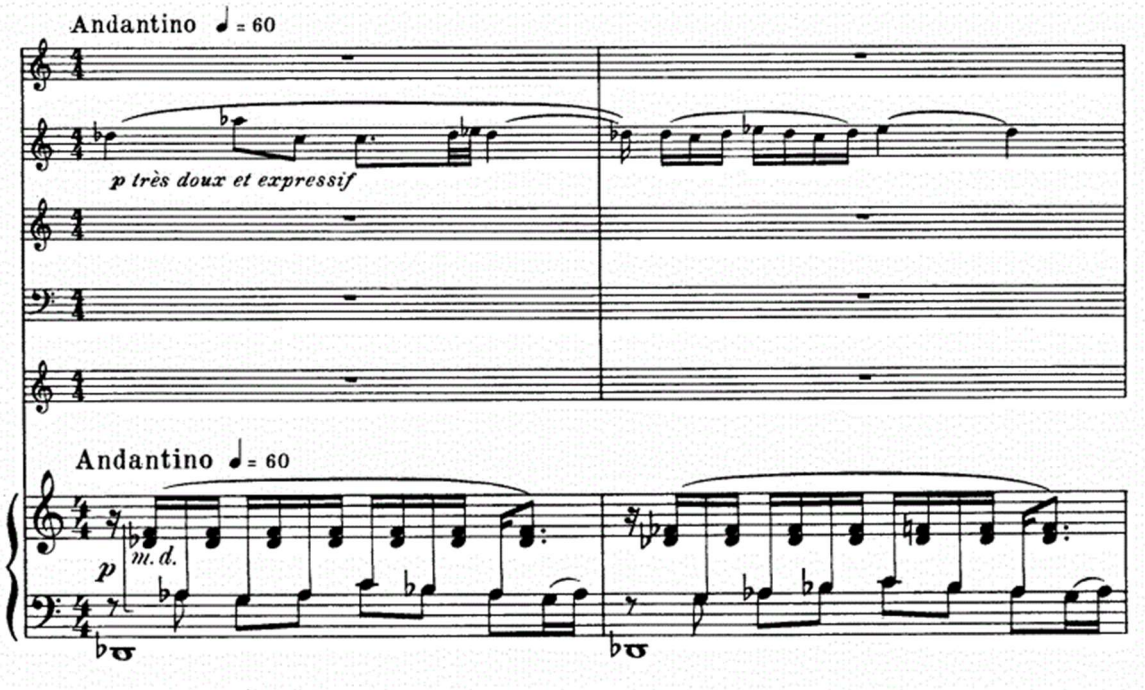
F. Poulenc – Sextet, 1. věta, fagotové sólo, takty 111-119



F. Poulenc – Sextet, 1. věta, střední díl, téma v klavíru, takty 120-127

Ve druhé větě jsou tempa jednotlivých částí přesně opačná – pomalé krajní části jsou proloženy svižnou střední částí, po vzoru klasicistních divertiment. Možná není náhodou, že lyrické hlavní téma věty přednesené hobojem nápadně připomíná téma Mozartovy Sonáty pro klavír C dur.[139] Rychlá střední část přináší živou, poťouchlou melodii a přináší do věty až komické odlehčení. Pozvolna se ovšem opět uklidňuje až do návratu tklivé, expresivní melodie ze začátku.

[139] Francis Poulenc: Sextet for Piano and Winds. Laphil [online]. [cit. 2021-06-18]. Dostupné z: https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3277/sextet-for-piano-and-winds



F. Poulenc – Sextet, 2. věta, hlavní motiv připomínající Mozartovu Sonátu pro klavír C dur č. 16, takty 1-2

V závěrečné větě *Finale* se nejvíce projevují jazzové či ragtimové prvky – v rychlém rondu se střídají plochy založené na veselé, hravé melodii protkané synkopickými riffy s úseky širokých, lyrických, dramatických melodií, čímž se věta zároveň stává kousavou satirou tehdejší neoklasické módy.[140] V průběhu se objevují motivy z předchozích vět. V závěru přichází coda, náhle ve velmi pomalém tempu, a celá skladba končí ve slavnostním stylu.

3.9 Další komorní díla členů Pařížské šestky s využitím klarinetu

Výše zmíněná komorní díla členů Pařížské šestky považuji za jejich nejdůležitější přínos klarinetové literatuře. Kromě nich však existují další skladby, méně známé, dosud nepublikované či těžko dostupné, o kterých bych se v následující podkapitole ráda alespoň krátce zmínila pro ucelení obrazu využití klarinetu v tvorbě této šestice francouzských skladatelů.

[140] Francis Poulenc: Sextet for Piano and Winds. Laphil [online]. [cit. 2021-06-18]. Dostupné z: https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3277/sextet-for-piano-and-winds

3.9.1 Darius Milhaud

Na sklonku svého života, v roce 1973, napsal Milhaud ještě jeden dechový kvintet – ***Quintette à vent, op. 443***. Tuto třívětou skladbu věnoval své ženě Madeleine za „padesát let štěstí"[141] – přesného data výročí 50 let manželství na jaře 1975 se už ale nedožil. Kvintet měl premiéru až po jeho smrti, v roce 1975 v Avignonu. Notový materiál ke kvintetu je však zatím nedostupný, pravděpodobně neexistuje ani nahrávka.

3.9.2 Francis Poulenc

V katalogu Francise Poulenca nalezneme kromě výše zmíněných, nejznámějších komorních skladeb také další díla pro větší obsazení, v němž se objevuje i klarinet. Z roku 1917 pochází ***Rapsodie nègre*** pro flétnu, klarinet, smyčcové kvarteto, klavír a baryton. Tato skladba z Poulencova mládí dedikovaná Eriku Satiemu byla jeho vůbec první publikovanou kompozicí. Nesmyslný text s názvem *Honoloulou* údajného liberijského básníka Makoko Kangerou převzal Poulenc ze sbírky poezie, která vyšla v roce 1909 – všechny básně v ní byly přeloženy do francouzštiny – až na tuto. Poulenc si ji ke zhudebnění zvolil zjevně pro vnitřní rytmus textu, jeho význam nehrál žádnou roli – i když je z toho patrný i určitý vliv dadaismu. Skladba je pětivětá, z toho tři části jsou čistě instrumentální, třetí věta naopak patří pouze sólovému hlasu s klavírním doprovodem, který zpívá nesmyslný text v „pseudoliberijštině". Při premiéře v prosinci roku 1917 si údajně pěvec svoji účast na poslední chvíli rozmyslel, protože nechtěl být „za blázna", a jeho roli musel zaskočit neškolený zpěvák – Francis Poulenc.[142]

Podobně jako Milhaud i Poulenc využíval své nápady z oblasti scénické hudby pro tvorbu instrumentálních suit. Tak tomu bylo i s divadelní hrou ***Le Gendarme***

[141] COLLAER Paul, tr. and ed. HOHFELD Jane Galante: Darius Milhaud. San Francisco Press, Inc. 1st ed. 1988. s. 259

[142] POULENC Francis: My friends and myself. London: Dennis Dobson, 1978. s. 41. cit. z SHAPIRO Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 219-220

incompris Jeana Cocteaua z roku 1920. Poulenc z materiálu ke hře vytvořil o rok později suitu pro klarinet, trubku, pozoun, housle, violoncello, kontrabas a bicí.[143]

Malý komorní soubor ve složení flétna, klarinet, fagot a smyčcové kvarteto, využil Poulenc jako doprovod pro sólový baryton v písňovém cyklu ***Le bestiarie*** z roku 1922 na texty šesti básní Guillaume Apollinaira. Dílo skladatel upravil ve dvou verzích – v té druhé je lidský hlas doprovázen klavírem. Cyklus dedikoval L. Dureymu, který ve stejné době pracoval na zhudebnění stejné sbírky básní.[144] Melodie písní i doprovod je prostý s občasným náznakem estetiky musik-hallu, jednotlivé písně jsou velmi krátké, všech šest dohromady netrvá ani pět minut.

Podobně existují dvě verze nástrojového obsazení také u písňového cyklu ***Quatre Poèmes de Max Jacob,*** **FP22** z roku 1921 avantgardního, silně disonantního díla na texty dalšího francouzského básníka, který Poulenc věnoval D. Milhaudovi. Kromě úpravy pro hlas a klavír rozepsal Poulenc doprovod také pro dechové kvinteto ve složení flétna, klarinet, hoboj, fagot a trubka.[145]

Do Poulencovy rané, cocteauovskou estetikou ovlivněné tvorby patří také ***Trois mouvements perpétuels,*** **FP14b** z roku 1925, které vznikly jako aranž klavírního díla se stejným názvem z roku 1918. Verze pro komorní soubor je autorem rozepsána pro devět nástrojů – dechové kvinteto a smyčcové kvarteto.

Dalším komorním dílem původně napsaným pro hlas a klavír, je píseň ***Les Chemins de l'amour,*** **FP106-I,** zkomponovaná pro divadelní hru *Léocadia* dramatika Jeana Anouilha z roku 1940, a ještě téhož roku upravená pro hlas a komorní soubor ve složení klarinet, fagot, housle, kontrabas a klavír.[146]

Z roku 1947 pochází další z původně scénických doprovodů – ***L'Invitation au château, FP138*** ze hry J. Anouilha pro klarinet, housle a klavír. Jedná se o suitu krátkých, lehkých, líbivých a bezstarostných melodií v tanečním rytmu. Notový materiál k tomuto dílu vyšel v roce 1948 ve vydavatelství Eschig, dnes ale bohužel není dostupný.[147]

---

[143] POULENC, Francis: List of Works. [online]. [cit. 2021-06-20]. Dostupné z: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Francis_Poulenc
[144] DUREY, Louis: Catalogue of Works. Paris: Gérard Billaudot. [online]. [cit. 2021-12-06] Dostupné z https://www.billaudot.com/en/composer.php?p=Louis&n=Durey
[145] POULENC, Francis: List of Works. [online]. [cit. 2021-06-20]. Dostupné z: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Francis_Poulenc
[146] Tamtéž
[147] POULENC, Francis: Complete Chamber Music, Vol. 5, Naxos Records, 2000.

Podle katalogu vytvořil Poulenc také trio pro klarinet, violoncello a klavír (1921) a klarinetový kvintet (1921), které ale byly bohužel ztraceny nebo zničeny.[148]

3.9.3 Germaine Tailleferrová

Většinu komorních děl pro dechové nástroje zkomponovala autorka ke konci života – v době, kdy se spřátelila s kapelníkem dechového orchestru Desiré Dondeynem, díky kterému začala ve svých kompozicích dechové nástroje častěji využívat. Tato díla jsou zkomponována v neoklasickém stylu. Jedním z nich je kvartet ***Sonate champêtre*** pro hoboj, klarinet, fagot a klavír z roku 1972 věnovaný skladateli Henri Sauguetovi. Třívětá skladba vychází z komické opery *Il était un petit navire*, kterou Tailleferrová zkomponovala v roce 1951. Skladbu v roce 2003 publikoval francouzský vydavatel Musik Fabrik a notový materiál je dostupný v zahraničí.[149] [150]

Podobně je tomu s další skladbou – ***Allegretto*** z roku 1975 původně napsané pro 3 klarinety a klavír, později upravené vydavatelem také pro tři trubky nebo tři saxofony. Jde o velmi nekomplikované, veselé trio s klavírním doprovodem založené na jednoduché osmitaktové melodii, které může dobře posloužit jako instruktivní komorní skladba například v základní umělecké škole.[151]

Sérénade en La Mineur z let 1976-77 pro dva hoboje, klarinet, fagot a klavír existuje také v mnoha dalších transkripcích (např. i pro klarinetové či saxofonové kvarteto a klavír). Přibližně pětiminutová skladba sestává ze tří částí – *Prologue, Rondeau* a *Epilogue,* všechny v tónině a moll. Krajní části používají stejný melodický materiál, velmi lyrickou, pomalou melodii doprovázenou ostatními

[148] POULENC, Francis: List of Works. [online]. [cit. 2021-06-20]. Dostupné z: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Francis_Poulenc
[149] Germaine Tailleferre Sheet Music. MusicaNeo. [online]. [cit. 2021-06-18]. Dostupné z: https://www.musicaneo.com/sheetmusic/49773_germaine_tailleferre/
[150] WHITE Colleen Correy: Selected Solo and Chamber Works for Clarinet by Germaine Tailleferre: Historical, Compositional and Pedagogical Perspective. Dissertation thesis, School of Music and Dance of the University of Oregon, 2017. s. 32-35
[151] Tamtéž, s. 35-37

hlasy, které dohromady mísí několik modů. Střední část je harmonicky mnohem jasnější, tempově kontrastní a rytmičtější.[152]

Choral et variations zkomponovala autorka původně pro dva klavíry, zároveň ho instrumentovala také pro orchestr. Poté z něj vybrala dvě variace – *Pastourelle* a *Rigaudon*, které společně s tématem chorálu zaranžovala pro dechové kvinteto a nazvala jej ***Choral et deux variations***. Z těchto původně klavírních variací pochází také ***Menuet en Fa*** upravený pro hoboj, klarinet, fagot a klavír a ***Sarabande*** pro hoboj a klarinet, jednovětá, miniaturní skladba zasněného charakteru, ve které klarinet hraje většinu času hlavní, pomalu se odvíjející melodii ve třídobém taktu, zatímco hoboj vytváří vrchní vlnivý protihlas. Všechny tyto variace vychází z forem barokní taneční suity. Nejsou obzvláště náročné po technické stránce ani z hlediska souhry, a jsou tak vhodným materiálem ke studiu komorní hudby pro mírně až středně pokročilé hráče.[153] Notové materiály pro většinu těchto skladeb lze objednat z nakladatelství Musik Fabrik.[154]

Z děl pro větší komorní obsazení jmenujme alespoň dvě nejdůležitější: neoklasická, ale charakterem poněkud temná třívětá ***Partita*** pro flétnu, hoboj a klarinet s doprovodem smyčcového orchestru vznikla v roce 1962 na objednávku dirigenta Georgese Tzipina, později ji Désiré Dondeyne reinstrumentoval také pro trio s doprovodem dechového orchestru.[155] Ze skladatelčina raného kompozičního období pochází ***Image*** (původně pojmenovaná *Pastorale*) pro 8 nástrojů (flétnu, klarinet, celestu, fagot a smyčcové kvarteto) z roku 1918, krátké, jednověté, exotismem dýchající dílo impresionistického charakteru.[156]

[152] WHITE Colleen Correy: Selected Solo and Chamber Works for Clarinet by Germaine Tailleferre: Historical, Compositional and Pedagogical Perspective. Dissertation thesis, School of Music and Dance of the University of Oregon, 2017. s. 38-40
[153] Tamtéž, s. 41-49
[154] Germaine Tailleferre Sheet Music. MusicaNeo. [online]. [cit. 2021-06-18]. Dostupné z: https://www.musicaneo.com/sheetmusic/49773_germaine_tailleferre/
[155] WHITE Colleen Correy: Selected Solo and Chamber Works for Clarinet by Germaine Tailleferre: Historical, Compositional and Pedagogical Perspective. Dissertation thesis, School of Music and Dance of the University of Oregon, 2017. s. 12
[156] SHAPIRO Robert (ed). Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie. 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. s. 248

3.9.4 Louis Durey

Durey ve své komorní tvorbě použil klarinet také v dechovém kvintetu s názvem ***Les soirées de Valfère*** o pěti větách dokončený v roce 1963 (k němu se mi ovšem nepodařilo dohledat žádné bližší informace ani nahrávky) a pro dechové kvinteto vytvořil v roce 1959 také transkripci šesti kusů původně pro cemballo Françoise Couperina.[157]

Pro sólový hlas s doprovodem hoboje, anglického rohu, klarinetu a fagotu z roku 1919 zkomponoval Durey tři písně na texty Jeana Cocteaua, ***Trois chansons basques, op. 23*****,** které autor re-instrumentoval také pro hlas a smyčcové kvarteto a také vytvořil verzi pro sólový hlas s doprovodem klavíru. Durey se nechal inspirovat španělskou lidovou hudbou, kterou měl možnost poznat během cesty z Jeanem Cocteauem a se svým bratrem Pierrem Dureym, kterému dílo věnoval. Dalším písňovým cyklem pro sólový hlas s doprovodem flétny, klarinetu, harfy a smyčcového kvarteta, byly ***Images a Crusoé*** na texty Saint-Johna Perse.[158] Větší soubor dechových nástrojů pak použil také v dalším vokálním díle na Cocteauův text – *Le printemps au fond de la mer* z roku 1953.[159]

3.9.5 Arthur Honegger

V katalogu děl A. Honeggera najdeme ještě jedno komorní dílo s obsazením klarinetu – *Musique d'ameublement, H.22* z roku 1919 pro flétnu, klarinet, trubku, smyčcové kvarteto a klavír. Zatím však nebyla publikována.

[157] DUREY, Louis: Catalogue of Works. Paris: Gérard Billaudot. [online]. [cit. 2021-12-06] Dostupné z https://www.billaudot.com/en/composer.php?p=Louis&n=Durey
[158] WOOD Marc: Louis Durey: Homme de tête. The Musical Times, Winter, 2000, Vol. 141, No. 1873. s. 43-44
[159] Tamtéž, s. 44

4 Závěr

Francouzská hudba pro dechové dřevěné nástroje má svoji specifickou lehkost a esprit, kterým se na první poslech odlišuje od hudby zbytku světa. V díle francouzských autorů věnovaných klarinetu můžeme nalézt mnoho skutečných perel – od impresionisticky zasněné *Première rapsodie* Clauda Debussyho přes elegantní Saint-Saënsovu Sonátu, krátká a jiskřivá dílka autorů Pařížské šestky až po Koncert a Variace Jeana Françaixe, plné humoru.

Pro všechny tyto kvality mě francouzská hudba vždy uchvacovala, a proto jsem se rozhodla zabývat se jí hlouběji v rámci své bakalářské práce. Konkrétní téma Pařížské šestky jsem si zvolila také z určité zvědavosti – z jejích členů mi byla doposud blíže známá pouze polovina, u zbývajících tří mé znalosti končily právě zařazením jejich jmen k Pařížské šestce. Se svou prací jsem spojila také první polovinu programu mého bakalářského recitálu, pro který jsem si k provedení zvolila *Duo Concertant* Daria Milhauda, Sonátu pro klarinet a klavír Francise Poulenca a *Arabesque* Germaine Tailleferrové.

V této práci jsem se pokusila přinést ucelený obraz o komorní tvorbě Pařížské šestky pro klarinet (komorní s jedinou výjimkou, kterou je Milhaudův klarinetový koncert), vytvořit souhrn dostupných děl a z hlediska praktické využitelnosti jsem se přitom zaměřila především na skladby pro malé obsazení. Při pátrání v katalozích jednotlivých autorů se mi podařilo objevit několik děl, s kterými jsem se dosud neměla příležitost seznámit, ale která si pozornost určitě zasluhují. Doufám proto, že by moje práce mohla pomoci dalším případným zájemcům o „neoposlouchanou" hudbu, a tím třeba také přispět k jejímu dalšímu šíření.

5 SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

LITERATURA

COCTEAU, Jean, ed. Crosland Margaret. *Cocteau's World: An Anthology of Writings by Jean Cocteau*. New York: Dodd, Mead and Co., 1972. 488 s.

COLLAER Paul, tr. and ed. HOHFELD Jane Galante: Darius Milhaud. San Francisco Press, Inc. 1st ed. 1988. s. 231-400

HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*. New Haven: Yale University Press, 2008. 395 s.

HONEGGER, Arthur. *Jsem skladatel*. Praha: Editio Supraphon, 1967. 143 s.

HONEGGER, Arthur. *Zaříkání zkamenělin.* 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. 144 s.

KENNEDY, Michael: The Oxford Dictionary of Music. Oxford University Press, 2nd. Ed., 2012. s. 234

LAWSON, Collin, ed. The Cambridge Companion to the Clarinet. Cambridge: Cambridge University Press, 1st. ed., 1995. 240 s.

MILHAUD, Darius. *Motivy bez tónů.* Praha: Editio Supraphon, 1972. 295 s.

MILHAUD, Darius. *My Happy Life: An Autobiography*. New York/Londýn: Marion Boyars. 1995, 285 s.

ROUST Colin: Georges Auric: A Life in Music and Politics. Oxford University Press, 2020. 312 s.

SHAPIRO, Robert (ed.) *Les Six, The French Composers and Their Mentors Jean Cocteau and Eric Satie.* 1st. Ed. London: Peter Owen Publishers, 2011. 478 s.

ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba.* 1. vyd. Praha: Supraphon. 1967. 362 s.

ODBORNÉ ČLÁNKY

MASON Colin: *The Chamber Music of Milhaud.* The Musical Quarterly, Oxford Univerity Press. 43(3), 1957. s. 326-341

ROSEN, Jerome: *A Note on Milhaud*. Perspectives of New Music, Autumn - Winter, 1963, Vol. 2, No. 1, s. 115-119

WOOD Marc*: Louis Durey: Homme de tête*. The Musical Times, Winter, 2000, Vol. 141, No. 1873. s. 42-46

ONLINE ZDROJE

A Claudel Archive. *Literary Artistic Archives* [online]. [cit. 2021-06-20]. Dostupné z: https://literaryartisticarchives-ica.org/reviews/97-2/

Darius Milhaud: Concerto, for clarinet & orchestra (or piano), Op. 230. *AllMusic* [online]. [cit. 2021-05-18]. Dostupné z: https://www.allmusic.com/composition/concerto-for-clarinet-orchestra-or-piano-op-230-mc0002403380

DUREY, Louis: *Catalogue of Works*. Paris: Gérard Billaudot. [online]. [cit. 2021-12-06]. Dostupné z: https://www.billaudot.com/en/composer.php?p=Louis&n=Durey

Édouard Souberbielle. *Wikipedia.* [online]. [cit. 2021-05-20]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Souberbielle

FOLTÝNOVÁ, Lenka: *Erik Satie podivín z Arcu*eil. Harmonie [online]. [cit. 2021-03-15]. Dostupné z: https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/erik-satie-podivin-z-arcueil.html

France Before World War I*. Alpha History* [online]. [cit. 2021_03_15]. Dostupné z: https://alphahistory.com/worldwar1/

Francis Poulenc: Clarinet Sonata. *Laphil* [online]. [cit. 2021-05-29]. Dostupné z: https://www.laphil.com/musicdb/pieces/1306/clarinet-sonata

Francis Poulenc: Sextet for Piano and Winds. *Laphil* [online]. [cit. 2021-06-18]. Dostupné z: https://www.laphil.com/musicdb/pieces/3277/sextet-for-piano-and-winds

Francis Poulenc: Sonata for Clarinet and Piano. *Hollywood Bowl* [online]. [cit. 2021-05-29]. Dostupné z: https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/3398/sonata-for-clarinet-and-piano

Georges Auric: Trio for oboe, clarinet & bassoon. *AllMusic* [online]. [cit. 2021-05_22]. Dostupné z https://www.allmusic.com/composition/concerto-for-clarinet-orchestra-or-piano-op-230-mc0002403380

Germaine Tailleferre: Sheet Music. *MusicaNeo.* [online]. [cit. 2021-06-18]. Dostupnéz:https://www.musicaneo.com/sheetmusic/49773_germaine_tailleferre/

Louis Durey, Biography by Eric Goldberg*. AllMusic* [online]. [cit. 2021-05-30]. Dostupné z: https://www.allmusic.com/artist/louis-durey-mn0001786203/biography

POULENC, Francis: List of Works. *IMSLP*. [online]. [cit. 2021-06-20]. Dostupné z: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Francis_Poulenc

REITTERER0VÁ, Vlasta: *Darius Milhaud: Service Sacré*, 24. 5. 2005. Harmonie [online]. [cit. 2021-05-30]. Dostupné z: https://www.casopisharmonie.cz/recenze/darius-milhaud-service-sacre.html

Roger Calmel. *Wikipedia* [online]. [cit. 2021-05-18]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Calmel

Slovník *Seznam.* [online]. [cit. 2021-05-24]. Dostupné z: https://slovnik.seznam.cz/

Werner Reinhart. *Wikipedia* [online]. [cit. 2021-04-21]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Reinhart

DIPLOMOVÉ PRÁCE

HOMME, James Michael: *The Oboe Music of ‚Les Six'.* Dissertation thesis, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 2018. 32 s.

WATKINS INK, Hannah Elizabeth: The French Three: *A Comparison (Performed) of Recital Music by Darius Milhaud, Henri Tomasi and Eugene Bozza.* Dissertation thesis in Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, 2005. 41 s.

WHITE Colleen Correy: *Selected Solo and Chamber Works for Clarinet by Germaine Tailleferre: Historical, Compositional and Pedagogical Perspective*. Dissertation thesis, School of Music and Dance of the University of Oregon, 2017. 60 s.

HUDEBNINY

Darius Milhaud: Music for Wind Instruments. Athena Ensamble. Chandos Records Ltd. Colchester, England, 2003.

Petite pièce: French Miniatures for Clarinet and Piano. Duo Brillaner. Pan Classics, 2012.

Poulenc: Complete Chamber Music, Vol. 1, Naxos Records, 1999.

NOTOVÉ MATERIÁLY

AURIC, Georges. *Trio pour Hautbois, Clarinette et Basson*. Paris: Editions de l'Oiseau Lyre. 1948.

HONEGGER, Arthur. *Rapsodie*. Paris: Éditions Salabert, 1925.

HONEGGER, Arthur. *Sonatine pour clarinette en La et piano*. Paris: Editions Maurice Senart, 1923.

MILHAUD, Darius. *Caprice.* Paris: Gérard Billaudot Éditeur, 1998.

MILHAUD, Darius. *Duo concertant pour clarinette et piano.* Paris: Heugel. 1956.

MILHAUD, Darius. *Pastorale.* Paris: La Chant du Monde, 1936.

MILHAUD, Darius. *Scaramouche, réduction pour clarinette en si bémol et piano.* Paris: Éditions Salabert, 2002.

MILHAUD, Darius. *Scaramouche, réduction pour saxophone alto en mi bémol et piano.* Paris: Éditions Salabert, 2002.

MILHAUD, Darius. *Sonate pour flute, hautbois, clarinette et piano.* Éditions Durant, 1923.

MILHAUD, Darius. *Sonatine.* Éditions Durant, 1929.

MILHAUD, Darius. *Suite pour violon, clarinette et piano.* Paris: Éditions Salabert, 1937.

POULENC, Francis. *Gloria.* Paris: Éditions Salabert, 1960.

POULENC, Francis. *Sonata for Clarinet and Bassoon.* London: Chester Music, 1924.

POULENC, Francis. *Sonata for Clarinet and Piano.* London: Chester Music, 2006.

POULENC, Francis. *Sonata for Oboe and Piano.* London: Chester Music, 1990.

POULENC, Francis. *Sonata for Two clarinets.* London: Chester Music, 1990.

POULENC, Francis. *Sextuor.* Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1945.

TAILLEFERRE, Germaine. *Arabesque pour clarinette et piano.* Paris: Henry Lemoine, 1973.

TAILLEFERRE, Germaine. *Sonata for Clarinet Solo*. Edition Broude Brothers, U. S. A., 1959