

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

Diplomová práce

Adéla Nehněvajsová

Pařížská šestka a její klavírní tvorba

Anotace

NEHNĚVAJSOVÁ, ADÉLA. *Pařížská šestka a její klavírní tvorba*. Olomouc: Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, 2013, 76 s. Diplomová práce

Úkolem diplomové práce bylo přiblížit klavírní tvorbu skladatelů Pařížské šestky.

V textu je nejprve popsán charakter hudby první poloviny 20. století, se zaměřením na nejvýznamnější skladatele. Následuje seznámení se všemi skladateli Pařížské šestky, kde je popsán jejich život a celková tvorba, zejména tvorba klavírní. Pro přiblížení jejich kompozičního charakteru jsou vybrány konkrétní skladby, které jsou stručně rozebrány. Poslední kapitola je věnována Francisi Poulencovi, jednomu z nejvýznamnějších členů skupiny.

Klíčová slova: hudba první poloviny 20. století, Pařížská šestka, klavírní tvorba, Francis Poulenc

Annotation

NEHNĚVAJSOVÁ, ADÉLA. Les Six and its Piano Works. Olomouc: Faculty of Education, Palacký Univerzity Olomouc, 2013, 76 p. Dissertation Thesis

The objective of this thesis is to bring closer look at members of Les Six.

The thesis first describes the character of music of the first half of 20th century with focus on the most important composers of Les Six. Afterwards, all members of Les Six are introduced including their lifes and works, especially piano works. Specific songs are selected and briefly discussed for the purpose of presenting their compositional character. Last chapter is entirely about Francis Poulenc, one of the most significant members of the group.

Keywords: music of the first half of 20th century, Les Six, piano work, Francis Poulenc

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 25. 2. 2013

.....

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat MgA. Svatavě Střelcové za ochotnou pomoc, trpělivost a cenné rady při psaní mé diplomové práce.

Obsah

1	Úvod.....	7
2	Hudba 1. poloviny 20. století.....	8
2.1	Charakter hudby	8
2.2	Hlavní styly	9
2.2.1	Expresionismus	9
2.2.2	Neofolklorismus	10
2.2.3	Civilizační tendence	10
2.2.4	Novoklasická tendence	12
2.3	Klíčové osobnosti přelomu 19. a 20. století.....	13
2.4	Druhá vídeňská škola	14
2.5	Igor Stravinskij a Erik Satie.....	16
3	Pařížská šestka	22
3.1	Vznik skupiny	22
3.2	Charakteristika hudby	23
3.3	Inspirační osobnosti	24
3.4	Společná tvorba.....	25
3.5	Členové skupiny.....	25
3.5.1	Arthur Honegger	25
3.5.2	Darius Milhaud	36
3.5.3	Francis Poulenc	46
3.5.4	Louis Durey.....	46
3.5.5	Georges Auric	48
3.5.6	Germaine Tailleferre	50
4	Francis Poulenc	58
4.1	Život a dílo	58
4.2	Význam tvorby.....	61
4.3	Klavírní tvorba	62
4.3.1	Sólové skladby	62
4.3.2	Skladby pro klavír a orchestr	65
4.3.3	Trois Novelettes	66
5	Závěr.....	71
6	Seznam použité literatury a internetových zdrojů	72
7	Seznam použitých obrázků	73
8	Seznam příloh.....	76

1 Úvod

Tato písemná diplomová práce se věnuje skupině umělců, která vznikla v Paříži ve dvacátých letech 20. století – Pařížské šestce. Této skupině jsem se rozhodla věnovat proto, že francouzská hudba je mi velmi blízká, zejména hudba Francise Poulenca, která byla i součástí mého Diplomového koncertu. Domnívám se, že tvorba skladatelů Pařížské šestky je méně známá, než by si zasloužila. Tato práce by měla podat přehled o životech i dílech všech členů skupiny. Protože studuji hru na klavír, zaměřuji se převážně na tvorbu klavírní.

Práce je rozdělena do několika kapitol. Úvodní kapitola se zabývá hudbou 1. poloviny 20. století. Podává přehled o charakteru moderní hudby, o hlavních kompozičních stylech, ale také o nejvýznamnějších skladatelích počátku 20. století a zakladatelích moderní hudby. Dále se zaměřuje na skladatele Igora Stravinského a Erika Satieho, jakožto předchůdce a hlavní inspirátory Pařížské šestky.

Další kapitola, která je nejobsáhlejší, se věnuje Pařížské šestce. Popisuje vznik skupiny a snaží se o charakterizaci její hudby. Věnuje se skupinové ideologii, společným cílům a chápání hudby, ale i rozporům mezi jednotlivými členy. Dále se zaměřuje na osobnosti a styly, které vznik a tvorbu skupiny ovlivňovaly. Velká část je věnována každému členovi skupiny zvlášť. Popisuje jejich život, osobnosti a proudy, které je ovlivňovaly, a samozřejmě hlavně jejich tvorbu se zaměřením na klavírní kompozici. Od většiny z nich je vybráno jedno klavírní dílo, které je stručně rozebráno a tím dotváří pohled na jednotlivé skladatele. Ke kapitole se vztahuje příloha A, ve které jsou ukázky z knihy Jeana Cocteaua Kohout a Harlekýn. Dále kapitolu doplňují přílohy C a D se seznamem klavírních děl Daria Milhauda a Georgese Aurica.

Poslední kapitola se věnuje Francisovi Poulencovi, jednomu z členů Pařížské šestky. Podrobněji se zaměřuje na jeho osobní i profesní život, podává charakteristiku jeho kompozičního stylu, zabývá se jeho celkovou tvorbou. Jsou zde stručně zhodnoceny Poulencovy nejvýznamnější klavírní skladby – skladby pro sólový klavír a klavír s orchestrem. Na závěr se kapitola věnuje jednomu z Poulencových děl - Noveletám, které nerozebírá ani tak po stránce formální či harmonické, jako spíš z pohledu na jejich charakter a náladu. Jako doplnění této kapitoly slouží příloha B, jež obsahuje kompletní seznam skladeb Francise Poulenca. Celou práci doplňuje příloha E, která obsahuje obrazovou dokumentaci.

V diplomové práci jsem vycházela jak z české, tak zahraniční francouzské literatury. V práci uvádím názvy skladeb ve francouzském jazyce, v poznámkách nebo závorkách připojuji jejich české překlady.

2 Hudba 1. poloviny 20. století

2.1 Charakter hudby

Charakteristika hudby 20. století je velmi obtížná, protože jsou v ní značné rozdíly. Moderní hudební řeč může být velmi složitá a pro většinu lidí obtížně srozumitelná, nebo naopak snadno čitelná a jednoduchá. Dále může být strukturálně vypreparovaná, či bezprostředně svázaná s folklorními tradicemi. Objevují se v ní generační boje, syntéza prvků hudby západní a východní, může být stejně dobře novátorská jako tradiční. Její charakter může být romantický, impresionistický, expresionistický, realistický či konstruktivistický. Snaha o odkrytí jejich charakteristických rysů proto bude vždy jen náznaková a nepřesná.¹

Melodika bývá umírněnější, není tak rozečkaná a rozepsaná do velkých oblouků jako v romantismu. Působí často stroze, občas až „nezpěvně“. Kromě dur-mollového tonálního systému je hojně využívána chromatika, alterované akordy, chromatická a enharmonická modulace, což vede nejen k uvolňování, ale i rozšiřování tonality směrem k atonalitě.² Melodika s harmonií nemusí být v žádném vztahu. Není výjimkou probíhání několika melodických pásem současně, a nemusí jít ani o atonální, či dodekafonickou hudbu. Jisté obohacení přináší modalita odvozená z církevních tónin, také je používána kvartová harmonie, pentatonická, celotónová, chromatická či čtvrttónová stupnice.

Rytmická stránka hudby má ve 20. století velký význam. Často je to jediná věc, o kterou se posluchač může opřít ve snaze proniknout do skladební formy. Skladby oplývají častou změnou taktů a přesuny akcentů, což bývá zdůrazněno neobvyklým instrumentářem s množstvím bicích nástrojů. Byly používány rytmické modely odvozené z folklorních pramenů či z oblasti jazzové, někdy i polyrytmické úseky dávající skladbě pulsační napětí.

Velkou proměnou prošly skladby i v oblasti barvy a dynamiky, které nyní hrají velmi důležitou roli a které mají často kontrastní charakter. Pro dosažení originálního zvuku se využívá nezvyklých poloh nástrojů a neobvyklé obsazení souborů, ať už komorních, či orchestrálních. Nástroje se různě kombinují, do popředí se dostávají bicí a dechové nástroje. Na hráče jsou kladeny velké nároky, často jsou skladby velmi technicky obtížné.³

Velké změny nastaly i v oblasti formy. Tradiční formy jako symfonie, koncert nebo sonáta sice zůstávají, ale jsou již skromnější a omezenější, některé části se i vypouštějí. Objevuje se jak návrat ke starým formám barokním a renesančním, tak i inspirace hudbou

¹ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 23

² SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. 3. vydání. Brno: JAMU, 2005, s. 14

³ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 24

orientální. Oblíbené se stávají skladby suitového charakteru pro jeho volnost a nezávaznost. Někdy se skladatelé nenechají svazovat formou vůbec a zaměřují se jen na výraz či myšlenku. Vznikají tak skladby zcela volné, podřízené jen svému obsahu. Opera číslová téměř mizí, nejdůležitější je teď její psychologické působení a filozofické poselství. Do popředí se dostal balet, který se stal rovnocennou, a u některých skladatelů nejvíce využívanou formou.⁴ Mezi další využívané a nově pojaté formy patří oratorium, kantáta nebo melodram. Bohatá je i písňová literatura.⁵

2.2 Hlavní styly

2.2.1 Expresionismus

Expresionismus je umělecké hnutí, které ovlivňuje veškerou tvorbu 20. století. Zaměřuje se na vyjádření vnitřních rozporuplných, osudově tragických pocitů a stavů a ve vygradovaném pojetí někdy až zvrhlých vášní a činů.⁶ Zároveň je hnutím prudkého protestu proti současnému způsobu života a měšťácké mělkosti. Rozhodující je zde snaha sdělit sebe a svůj vnitřní svět. Náměty jsou z oblasti sociální a psychologické, často zachycující mezní lidské situace.

V malířství má expresionismus podobné znaky jako v hudbě. Největší důraz je zde kladen na vyjádření vnitřního života člověka. Výraz je zde na prvním místě a v zájmu vyjádření skryté podstaty umělec využívá ostrých kontur, kontrastních barev, ostrého osvětlení a neváhá skutečnost deformovat. Je to patrné například na krajinách Vincenta van Gogha, na groteskních plátnech Jamese Ensora nebo na psychologických malbách a grafikách Eduarda Muncha, které jsou plné erosu, hrůzy a umírání.⁷

Hudební expresionismus má přibližně stejná pravidla jako v malířství – zkontrastnění kontur, barevně výrazovou nadsázku a novou kompoziční výstavbu. Melodická linie byla deformována, byly používány nezpěvné melodické postupy. I harmonie byla nově pojata. Popírání dosavadních zákonitostí vedlo ke ztrátě tradiční práce s motivem a tématem. Zmizel pocit tónové jistoty, dosud využívané formy byly nahrazeny formami ojedinělými, hodícími se přímo pro konkrétní skladbu. Klasický symetrický rytmus vystřídal rytmus nepravidelný, se stále přesunovanými akcenty. V přednesu se využívalo kontrastní dynamiky a častých agogických změn.⁸

⁴ Igor Stravinskij

⁵ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 25

⁶ SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. 3. vydání. Brno: JAMU, 2005, s. 40

⁷ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 7

⁸ SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. 3. vydání. Brno: JAMU, 2005, s. 41

Mezi hlavní expresionisty patří představitelé II. vídeňské školy - Arnold Schönberg, Alban Berg a Anton Webern. Dále sem můžeme zařadit i celou jednu etapu Bély Bartóka. Patrný vliv je i u raných skladeb Igora Stravinského a u mnohých děl Paula Hindemitha, Sergeje Prokofjeva, Leoše Janáčka, Dmitrije Šostakoviče, Arthura Honeggra, Ernesta Křenka aj. Silné expresionistické prvky ale můžeme najít už v 19. století⁹ a v pozdě romantické německé hudbě na přelomu století u Richarda Strausse, na něhož zpočátku navazují Schönberg i Bartók.

2.2.2 Neofolklorismus

Neofolklorismus je umělecký směr, při kterém se skladatelé vracejí k lidovému umění. Pro skladatele představoval novou cestu, možnost kudy se ubírat v období stylotvorné krize.¹⁰ Obdivují na něm především drsnost, vitalitu a bezprostřednost. Hudební řeč neofolklorismu je jednodušší i srozumitelnější než komplikovaná hudba vídeňského expresionismu. Vyznačuje se výrazným rytmem, neperiodickou melodickou linií, využíváním historických modů¹¹ a křiklavou barevností. Na prvním místě je mohutný výraz. Skladatelé neofolklorismu se snaží nalézt kontakty s lidovou hudbou. Vrací se k samotným základům, k elementárním prvkům melodickým a rytmickým. Ve své tvorbě čerpají ze svých kořenů, stejně jako např. lidový tvůrce. Bartókova hudba se tak stává ryze maďarskou, Janáčková zase bytostně českou a přitom zcela originální s vrcholnou uměleckou úrovní. Mezi další skladatele ovlivněné folklorismem patří Igor Stravinskij, Carl Orff, Sergej Prokofjev, Georges Enesco, Zoltán Kodály, Karol Szymanowski a další.¹²

Ve výtvarném umění vedla touha po autentickém, bezprostředním, nevyumělkovaném prostředí mnohé umělce k obdivu a napodobování negerského umění a ke vzniku spontánního výtvarného proudu fauvismu.¹³ Můžeme ho vidět například na obrazech Maurice de Vlamincka, André Deraina, Henri Matisse nebo Raoula Dufého. Jejich obrazy byly plné údernosti a vášně. Intenzita výrazu zde nahrazuje jemnou kultivovanost.¹⁴

2.2.3 Civilizační tendence

Civilizační tendence jsou spjaté s moderním způsobem života člověka ve velkoměstě. Hudba zde nehrála rozhodující roli, ale futurismem a dadaismem byla značně ovlivněna.

⁹ Modest Petrovič Musorgskij

¹⁰ SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. 1. vydání. Praha: Togga ve spolupráci s českým hudebním fondem, 2003, s. 517

¹¹ Historické módy často vycházejí z církevních tónin

¹² NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 11

¹³ Fauvismus – francouzský umělecký směr, Les Fauves – divoké šelmy

¹⁴ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 11

Futurismus vycházel z vize umění budoucnosti. Své umělecké ideály proto spojoval s technickou, strojovou civilizací světa. Je to patrné hlavně v básnictví a malířství. Mezi hlavní představitele patří především italsí futuristé Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Gino Severini, Luigi Russolo aj.¹⁵ Rozhodující je zde simultánnost a polyfoničnost dějů, zachycení prudce rytmizovaného průběhu času, neustálý, prudký pohyb směřující k dějům budoucím. V poezii se futurismus projevuje ostře rytmizovaným, telegrafickým stylem s civilizačními a bojovými náměty.¹⁶

V oblasti hudby reprezentuje futuristické snahy Bruitismus, což je hudební styl využívající zvuků netónového charakteru. Při tvorbě hudby se tedy využívají i nehudební zvuky, tedy zvuky každodenního života. Hlavním představitelem bruitismu byl futurista Luigi Russolo (1885-1947), který propagoval nekonvenční hudební nástroje – tzv. „hřmotiče“. V roce 1913 napsal manifest, v němž položil základy hlukové a šumové hudby. Rozlišuje zde šest „instrumentálních“ skupin hluků, které se vytvoří užitkovými stroji z neuměleckých oblastí, nebo stroji zhotovenými právě pro tento účel. V roce 1914 napsal *Čtyři kusy* pro 19 hřmotičích nástrojů. Jednotlivé kusy se jmenují *Probuzení světa*, *Shromáždění letadel a automobilů*, *Jídlo na terase kasina*, a *Přepadení v oáze*. Podle autorova názoru je lepší požitkem poslouchat dokonalé kombinace pouliční dráhy, hlasitých motorů či automobilů, než poněkolkáté slyšet některá známá klasická díla.

Další pokusy prováděl američan Henry Cowell (1897-1965) který hrál na klavír úderem dlaně, pěsti, lokte a vytvářel harmonicky nedefinovatelné tónové hrozny – „tone clusters“, které náležely také spíše do sféry zvukově hlukového než tónového charakteru. Tyto výrazně rytmizované tónové shluky, vyvolávající pocit tvrdých kovových úderů, byly pak využívány v klavírní i orchestrální stylizaci celou řadou dalších skladatelů.¹⁷

Mezi nejvýznamnější futuristy a hudební novátory patří Edgar Varése, který svými skladbami z 20. a 30. let navazoval na evropský futurismus. Při své práci nahrazuje temperovaný systém výrazně rytmickým a barevným neotónovým zvukem. Odmítá líbeznou harmonii a líbivý charakter skladeb. Vyžívá se v disonantním a agresivním zvuku, celkové vyznění podporuje velkým množstvím bicích nástrojů. Jako technický nástroj používá např. sirény. V Evropě se další pokusy s neotónovou hudbou projevovaly například u George Antheila a jeho *Balletu Mécanique* pro klavíry, hřmotivé instrumenty a letecký motor.¹⁸

¹⁵ Marinetti – básník, dramatik; Boccioni – malíř, sochař; Severini – malíř; Russolo – malíř a skladatel

¹⁶ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 12

¹⁷ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 13

¹⁸ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 14

Dalším směrem, který ovlivnil uměleckou tvorbu, byl Dadaismus. Tento směr popírá vše, co se tváří vznešeně, posvátně nebo humanisticky. Hlavními znaky jsou prvky sebeironie, grotesknosti a později destruktivní negování jakéhokoliv pozitivního myšlenkového poselství hudby. Nejvíce se tendence dadaismu projevují svým převrácením hodnot, vřazováním náhodných a nesourodých prvků do jednoho celku, svou nekonformností a pojetím lidské svobody, jak je to patrné v básnictví a ve výtvarném umění. O dadaismu v hudbě se přímo mluvit nedá, přesto můžeme najít jistý vliv u Erika Satieho a Pařížské šestky. Erik Satie chtěl svými skladbami dráždit na tradicích lpícího měšťáka. Pobuřující na jeho dobu byly už názvy jeho skladeb - *Tři skladby ve tvaru hrušky*, *Vysušené zárodky* apod. Největším skandálem bylo provedení jeho baletu *Paráda* na námět J. Cocteaua, v němž použil vedle normálního orchestru i dvou sirén, psacího stroje a revolveru. Balet není hudebně příliš složitý, naopak šokuje záměrnou trivialitou, použitím pouličních popěveků a kavárenských tanečních prvků. Satie nechtěl být svázán pravidly nebo dějem. Chtěl skládat hudbu každodenní, užitkovou a být s jednáním na jevišti ve volném vztahu.¹⁹

2.2.4 Novoklasická tendence

Neoklasicismus je nejčastěji vykládán jako reakce na romantickou přecitlivělost, tvarovou neurčitost impresionismu, deformující výrazivost expresionismu a zároveň surovost futurismu či grotesknost dadaismu. Projevuje se touhou po formovém pořádku, tematické práci a tektonice skladby. Po období destrukcí a horečnatého hledání vítězí touha po jistotě a pevném tvaru. Umělci nacházejí posilu v systematických výtvorech velkého stylu antiky, renesance a klasicismu. Na prvním místě je řád, rytmus, vnitřní klid a čistota linií. Tento návrat, který proniká uměním 20. a 30. let je velmi silný a nejvíce se projevuje ve výtvarném umění a hudbě.

Ve výtvarném umění je hlavním představitelem Pablo Picasso, který se po revoluční etapě kubismu vrátil k popisně realistickému tvarování předmětů, k čisté liniové kresbě, k řeckému stylu malování váz apod. Je zde patrná nutnost zastavení se, obnovení vazby minulosti s přítomností a snaha najít sebe sama.²⁰ V hudbě se neoklasicismus projevuje jasnou melodickou linií, pevným rytmem a tradičními formami. Hlavním představitelem byl Igor Stravinskij, který se inspiroval převážně Giovanni Battistou Pergolesim. Je to vidět například u baletu *Pulcinella*, který je v podstatě prepisem hudby Pergolesiho. Stravinskij ve své tvorbě vychází ze všech stylových období, dává však skladbám moderní tvar a podobu. Novoklasický styl hudby se však objevuje dřív. Můžeme ho vypožorovat již v raných

¹⁹ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 15

²⁰ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 21

skladbách Sergeje Prokofjeva, nebo u Paula Hindemitha, který se inspiroval převážně Johannem Sebastianem Bachem. Z Pařížské šestky k neoklasicismu nejvíce inklinoval Francis Poulenc. Tímto stylem bylo ovlivněno mnoho jeho skladeb, ať už scénických, orchestrálních, koncertantních nebo komorních. Mezi další skladatele, kteří se tímto stylem nechali ovlivnit, patří například Dmitrij Šostakovič, Benjamin Britten, Albert Roussel, Jean Francaix, Carl Orff, Ottorino Respighi, Béla Bartók a mnoho dalších. Z českých skladatelů můžeme jmenovat například Bohuslava Martinů, Išu Krejčího, Pavla Bořkovce a další.²¹

Víceznačnost poválečných tendencí nejlépe dokumentuje Pařížská šestka,²² v jejíž tvorbě nacházíme nejen prvky futuristické a dadaistické, ale brzy i sílicí elementy novoklasické. Dobové vlivy se všechny objevily zároveň v mnoha inspiračních rovinách. Nelze proto všechny skladby zařadit do směrově přísně vymezených skupin, protože docházelo k vzájemnému prorůstání a prostupování.

2.3 Klíčové osobnosti přelomu 19. a 20. století

Mezi skladatele, kteří nejvíce ovlivnili tvorbu 20. století a moderní hudební řeč, patří C. Debussy, R. Strauss, A. N. Skrjabin, G. Mahler.

Claude Debussy je vedle Maurice Ravela a Alberta Roussela hlavním představitelem francouzského impresionismu. Tito skladatelé zachycují barevné a náladové odstíny skutečnosti a své inspirace hledají v každodenním životě, v obrazech, básních a v přírodě samotné. V jejich hudbě můžeme nalézt také počátky hudebního neoklasicismu. Nejvíce se tato tendence objevuje u Debussyho, který má ke staré hudbě velmi kladný vztah. Jeho obdiv k Bachovi a hudbě francouzských clavecinistů 17. století se projevuje především v jeho posledních sonátách. V *Sonátě pro violoncello a klavír*, v *Sonátě pro flétnu, violu a harfu* a v *Sonátě pro housle a klavír*. Debussy při své tvorbě také využívá časté změny rytmu, aforistickou, těkavou melodiku, akordy vystupující z tonality. Jako první předznamenává začátek nového slohu, jehož základy můžeme vidět v klavírních *Obrazech a Preludiích*, které jsou zároveň vrcholem jeho skladatelského období.

Hudba **Richarda Strausse** představuje přesný opak jemné hudby francouzské. Jeho styl je odvážný a drastický. Skladby jsou plné agresivity a expresivnosti a pro dosažení tvrdého výrazu využívá i velký orchestr. Proto v operách *Salome* a *Elektra* můžeme již vidět svět některých děl Schönbergových a Bergových. Při svém komponování autor

²¹ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 22

²² Pařížská šestka – viz kapitola 2

používá polyfonní akordiku i polyharmonii. Skladatelův agresivní styl je však mnohdy vystřídán sladkostí a něžností, která se u pozdějších autorů 20. století již moc nevyskytuje.²³

Alexandr Nikolajevič Skrjabin prodělal ve své tvorbě velikou vnitřní proměnu. Jeho nová hudební řeč je patrná od 5. *klavírní sonáty* a 3. symfonie. Ve svých skladbách využíval hojně chromatiku, vytvořil systém založený na kvartových intervalech a sedmistupňové akordice, tzv. Skrjabinův mystický akord. Jeho hudba je plná neklidu a fantazie, snaží se o dosažení nových barevných efektů a o spojení hudby s vizuálními barevnými dojmy.²⁴

Klíčovou osobností je však **Gustav Mahler**, jehož pozdní tvorba je označována jako „Nová hudba“ a na jehož díle lze nejlépe vypořádat vývoj od pozdního romantismu k hudbě „moderní“. Skladatelův největší význam je ve tvorbě symfonií, které jsou plné filozofické hloubavosti, monumentality i intimity. Jeho *Píseň o zemi* představuje dokonalé sloučení formy písně a symfonie. Mahler používá rozšířenou tonalitu, formovou volnost, prudké nečekané zvraty a hlavně otevřený tvar. Jeho hudba je často pesimistická a rezignující. Připomíná pocit nesplněné touhy, nejistoty, osamění, který není charakteristický jen pro autora samotného ale pro celkově úzkostnou atmosféru 20. století.²⁵

2.4 Druhá vídeňská škola

Druhá vídeňská škola má pro vývoj současné hudby rozhodující význam. Reprezentují ji rakouští skladatelé Arnold Schönberg, Anton Webern a Alban Berg.

Arnold Schönberg je především expresionistický skladatel. Ve své tvorbě se zaměřuje hlavně na výraz. Mezi hlavní znaky jeho hudby patří atematičnost, kontrastní dynamika a složitý rytmus, plný asymetrických a neperiodických modelů. Drsná melodika jeho skladeb často využívá velkých „nezpěvných“ intervalů, její průběh má evoluční charakter. Nástroje jsou nuceny hrát často ve velmi krajních polohách. Expresionistické myšlení se projevuje i v harmonii, která bývá složitá a často jí schází tonální centrum.²⁶

Schönbergovu tvorbu můžeme rozdělit na čtyři období: tonální, atonální, dodekafonické a pozdní. V počátečním období vychází z německého pozdního romantismu. V harmonii se objevuje chromatika i kvartové akordy.²⁷

V druhém období Schönberg vytváří nový princip – atonální²⁸ a atematický. Nová hudba se výborně slučovala s expresionistickými, úzkostnými náměty. Skladby jsou většinou

²³ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 27

²⁴ VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby*. 1. vydání. Pardubice: Luděk Šorm, 1994, s. 153

²⁵ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 27, 28

²⁶ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 32

²⁷ Smyčcový sextet *Zjasněná noc*; symfonická báseň *Pelleas a Melisanda*; oratorium *Píseň z Gurre*

stručné, aby je i přes atonální postupy mohl posluchač vnímat jako celek. Do toho období patří například *Komorní symfonie č. 1*, cyklus *Kniha visutých zahrad* a komorní cyklus melodramů *Pierrot lunaire*.

Ve třetím období Schönberg používal techniku, kterou vytvářel několik let. Nový skladebný systém nazval kompozicí s dvanácti tóny, později nazvanou dodekafonií. Melodicko-harmonický princip s funkčními vztahy je tu nahrazen modelem řady dvanácti různých chromatických tónů v určitém pořadí, který je obměňován v zásadě kontrapunktickými metodami, přičemž se každý tón může opakovat teprve tehdy, až je celá daná řada vyčerpána. Posluchač má především vnímat souhru nepravidelných elementárních částic souzvukových a témbrových. Mezi nejvýznamnější skladby tohoto období patří *Variace pro orchestr*, opera *Ze dne na den* a opera *Mojžíš a Aron*, která je vytvářena z jediné dodekafonické řady.

V posledním období Schönberg postupně upouští od důsledné dodekafonické práce a postupně se vrací ke svému východisku – expresionismu. Nejvýznamnějším a zároveň nejznámějším dílem tohoto válečného období je kantáta *Ten, který přežil Varšavu*, kterou napsal na svůj vlastní text.²⁹

Skladby **Antona Weberna** mají všechny spíše racionální charakter. Dramatický expresionismus mu nikdy nebyl blízký, jeho hudba se spíše přibližuje k prožitkům jedince. Jeho skladby jsou velmi stručné, bývá nazýván mistrem zkratek a miniatur. Svůj hudební záměr a myšlenku dokáže vyjádřit několika tóny. Skladatel se inspiroval Schönbergem, přesto má svůj osobitý styl. I on se zaměřuje na hledání nového hudebního výrazu, přesto jsou jeho skladby mnohem komornější a tišší. Webern začal jako tonální skladatel, později se z něho stal důsledný dodekafonik. I to mu však časem přestává stačit a proto hledá stále nové možnosti. Zaměřuje se na dynamiku, barvu, způsob hry a rytmickou strukturu.³⁰ V posledním tvůrčím období zaměřil Webern svůj zájem na důsledný konstrukční systém. Melodická struktura je rozdrobena do miniaturních částic a plošek až po jednotlivé tóny – body. Tóny na sebe navazují bez snahy o souvislou melodii. Každý tón, nebo interval zde má úkol

²⁸ Podstata atonální hudby spočívá v tom, že melodie není odvozena z žádné diatonické stupnice a harmonie se neopírá o žádné centrum. Odpadá funkce dominanty a subdominanty a rozpadá se dosavadní hierarchie vztahů mezi jednotlivými harmonickými stupni.

²⁹ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 37; SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. 3. vydání. Brno: JAMU, 2005, s. 44

³⁰ Anton Webern je považován za zakladatele serialismu

někdejšího motivu, fráze. Pro posluchače je tato technika velmi náročná. Jedny z vrcholných skladeb tohoto období jsou Symfonie (1928) a orchestrální Variace (1940).³¹

Alban Berg je nejhranějším skladatelem z Druhé vídeňské školy. Jeho hudební výraz je měkčí a lyričtější než Schönbergův, i když jejich umělecký vývoj byl takřka paralelní. Tvořil skladby atonální i dodekafonické, ale jeho melodizování řady a používání zpěvnějších intervalů narušovalo pevný systém. Snažil se také zapojit do dodekafonického systému klasické a barokní formy. Jeho melodičtější a svobodnější pojetí mu přineslo u publika úspěch.³² Mezi jeho nejvýznamnější skladby patří například opera *Vojcek* (1922) nebo *Koncert pro housle a orchestr* (1935).

2.5 Igor Stravinskij a Erik Satie

Igor Stravinskij

Igor Stravinskij je považován za zakladatele francouzské moderní hudby. Paříž se mu stala druhým domovem, přijal i francouzské státní občanství.

Jeho hudba je velmi rozmanitá. Při své práci byl velmi poctivý, jeho díla jsou plná vtipu i skryté ironie. Kompoziční stavba je přehledná, často s homofonní fakturou. Ve své tvorbě neopouští tonalitu, melodie bývá periodická a tematická. Charakter skladeb je postavený na jasném, ostrém a často proměnlivém rytmu. Nástroje hrají v jasných barvách a často enormních polohách. Skladatel je především průkopníkem novoklasicismu.³³

Jeho první významné práce jsou inspirovány ruskými skladateli a folklorem, především Rimskij Korsakovem. Patří sem například balety *Petruška*, *Pták Ohnivák* a *Svěcení jara*. Díla jsou originální svým výbušným rytmem a dynamikou a komplikovanou harmonií. Využívá polymelodickou strukturu, někdy zní současně i několik pásem. Skladatel hojně využíval bicí nástroje, které také sám sbíral. *Svěcení jara* inspirovalo novou generaci skladatelů, která už odmítala styl impresionismus a usilovala o hudbu, která vypovídá o dané době.³⁴

Ve 20. letech se Stravinskij obrátil k neoklasicismu. Odvrátil se od živelnosti a expresivnosti a zaměřil se na čistotu a dokonalost skladebného řemesla. Inspiroval se nejen raným klasicismem a Giovanni Battistou Pergolesim,³⁵ ale i renesanční polyfonií a vrcholným

³¹ SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. 3. vydání. Brno: JAMU, 2005, s. 49; NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 41

³² SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. 3. vydání. Brno: JAMU, 2005, s. 46

³³ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 43

³⁴ VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby*. 1. vydání. Pardubice: Luděk Šorm, 1994, s. 173

³⁵ Balet *Pulcinella*

romantismem. Do tohoto období patří například Svatba,³⁶ opera-oratorium Oidipus Rex, *Žalmová symfonie* nebo balet *Apollon Musagète*.

V posledním období se Stavinskij přiklonil k dodekafonii a seriální hudbě, přestože měl k němu dřív velmi negativní vztah. Díky snaze vyslovit svou hudbou jen to nezbytné a podstatné, působí tyto skladby poněkud tvrdě a drsně. Patří sem například kantáta *Canticum sacrum*, balet *Agon* a kantáta *Nářek Jeremiášův*.³⁷

Erik Satie

Erik Satie³⁸ byl výjimečnou postavou hudební Paříže od devadesátých let. Původně byl klavírista v proslulém kabaretu Chat-Noir na Montmartru. Později působil v Auberge du Clou, kde se seznámil s Claudem Debussym a stal se jeho přítelem a inspirátorem. Satieho názory i dílo se zdály většině lidí v jeho době legrační až nesmyslné. Satie rád provokoval svými skladbami, které oplývaly duchaplnou ironií a zároveň provokativní prostotou, dráždil obecnost a dával podměty ke skandálům. Rád používal neobvyklé názvy jako *Tři skladby ve tvaru hrušky*, *Předposlední myšlenky*, *Tři chabá*, *pravá preludia pro psa* apod.

Velmi originální byly už jeho klavírní skladby z konce osmdesátých let, například *Trois Sarabandes* a *Trois Gymnopédies*. Tyto skladby šokovaly a překvapovaly. Zejména proto, že v nich nebyl žádný pohyb. Jejich hudba je statická, akordy v ní volně zaznívají a jsou bez jakékoliv návaznosti, zcela svobodné a každý sám za sebe. Bylo zcela neobvyklé, aby skladbám chyběl výraz a dynamičnost. Zde si akordy plynou zcela netečně a nikomu se nevnucují, jakoby jim ani nezáleželo na tom, zda zaujmou posluchače. Tyto skladby se staly signálem nového umění.³⁹

Erik Satie měl významný podíl na rozvoji francouzského impresionismu. Sám ale šel daleko za něj. Na počátku první světové války se poznal s básníkem Jeanem Cocteau, pozdějším ideovým vůdcem Pařížské šestky, který se stal jeho přítelem a obdivovatelem. V roce 1917 napsal Satie balet *Parade*. Při jeho realizaci spolupracoval s dalšími umělci, z nichž každý byl ve svém oboru velkou osobností. Libreto napsal právě Jean Cocteau, který se inspiroval hudbou jarmarků a music-hallů. Výpravu a kostýmy navrhl Pablo Picasso⁴⁰ a choreografii vytvořil Léonide Massine.⁴¹ Hudbu složil Erik Satie s netradičním použitím prvků jazzové a kavárenské hudby. Hudba byla ve stylu fug, pochodů,

³⁶ Svatba – choreografické scény se zpěvy a hudbou

³⁷ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 44, 47

³⁸ Původním jménem *Éric Alfred Leslie Satie*

³⁹ BEK, Josef. *Světová hudba dvacátého století*. Praha-Bratislava: Supraphon, 1968, s. 93

⁴⁰ Pablo Picasso – španělský kubistický sochař a malíř; Viz příloha E (obrazová dokumentace)

⁴¹ *Léonide Massine* – ruský baletní mistr a choreograf

charakteristických tanců a meziher. Fantazii podpořil expoziční sirén, psacích strojů, revolveru a ještě dalších konkrétních zvuků. Premiéra Parade se setkala s velkou nevolí obecnosti i kritiky. Avšak díky tomuto skandálu se z méně známého skladatele Satieho stala osobnost, o kterou se začala zajímat veřejnost. Tímto svým osobitým dílem zasáhl do dějin francouzské hudby a společně se Stravinským položili základy francouzské moderní hudby.

Po premiéře Parade se se Satiem sblížila skupina mladých hudebníků, pozdější Pařížská šestka - Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre a po návratu z Brazílie i Darius Milhaud. Pro tuto skupinu se Satie a Stravinskij stali výraznou inspirací. Satie byl mladým skladatelům vzorem v důsledném antiromantismu a v usilování o objektivní a věcnou hudbu, inspirovanou rušným velkoměstem a technickými objevy.⁴²

- **Trois Gymnopédies**

Slovo Gymnopédiste bylo Satiem poprvé použito v roce 1887, kdy se pod tímto názvem představil básníkovi Vitalu Hoquetovi v klubu Chat Noir, kde se scházeli umělci, básníci a malíři a hovořili o umění. Význam tohoto pojmenování byl tajemný už tenkrát a je pravdou, že se o něm diskutuje dodnes. Doslovný překlad z řečtiny je „nahé děti“, ale co přesně tímto názvem umělec myslel, nevíme. První Gymnopédie byla vydána v roce 1888 ve vydavatelství Satieho otce, další dvě až o několik let později. Charakter jejich hudby je zcela nový a neobvyklý. Všechny tři části plynou bez jakýchkoliv vzruchů, jedou samy za sebe a nemají zapotřebí se komukoli vnucovat. Jsou nevtíravé a přesto hluboce působící. Tyto krátké, atmosferické kusy jsou považovány za předchůdce moderní ambientní hudby.⁴³

- **Gymnopédie č. 1 - Lent et douloureux** (pomalu a truchlivě)

Skladba je napsána v $\frac{3}{4}$ taktu v tónině D dur. Je jednoduchá a otevřená. Vyznačuje se pokládáním dlouhých akordů, které působí, že se k sobě příliš nehodí a že jejich uspořádání je náhodné, přesto však spolu dohromady vytvářejí neuvěřitelně uklidňující atmosféru. Zatímco pravidelně pulsující basové tóny jsou jakoby "nesprávnými" základními tóny harmonie, ozývající se ve středním rejstříku, melodie plyne ve vlastním melodickém prostředí, které tak ještě více vypointuje celý kontext. Výsledkem souhry tonalit melodie, akordického doprovodu a basové linie je určité napětí, zvláštní nálada a melancholie. Na jednu stranu působí skladba

⁴² BEK, Josef. *Světová hudba dvacátého století*. Praha-Bratislava: Supraphon, 1968, s. 95

⁴³ Ambientní hudba, je hudební forma, která vychází z předpokladu, že všechny zvuky, které nás obklopují, mohou být za jistých okolností hudbou a ze skutečnosti, že stejně tak primárně hudební zvuk či skladba může být prostředím, tedy zvukovým prostorem, který utváří naši pocitovou orientaci.

uklidňujícím dojmem, na druhou je plná neklidu a něčeho „neuchopitelného“, co vyvolává ty nejzvláštnější pocity.



Obr. č. 1: Gymnopédie č. 1 – úryvek

- **Gymnopédie č. 2 - Lent et triste** (pomalu a smutně)

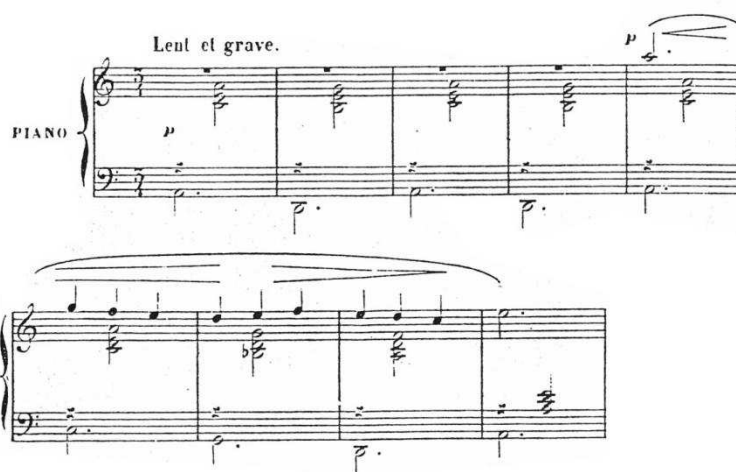
Tato část je napsána v C dur tónině a opět v $\frac{3}{4}$ taktu. Doprovod v levé ruce se vyznačuje tímtež pomalým tempem, které udávají dlouhé, táhlé akordy. Nálada zde je však jiná. Plynoucí akordy postrádají logickou návaznost, nerespektují základní tóninu a vedou melodii po mlhavé cestě plné bezcílné řady akordů. Hudba vyvolává pocit nejistoty a smutku, přesto je však plná neznámého kouzla a klidu.



Obr. č. 2: Gymnopédie č. 2 – úryvek (28. takt)

▪ **Gymnopédie č. 3 - Lent et grave** (pomalu a vážně)

Poslední část je psána také v $\frac{3}{4}$ taktu, v tónině a moll. Svým charakterem připomíná Gymnopédii č. 1, působí jako její menší verze. Dlouhé doprovodné akordy, společně s pomalu plynoucí melodií, zde ovšem vytvářejí mnohem smutnější až tesknou náladu. Přenesou člověka do melancholického rozpoložení, kdy se mu nechce nic řešit a příliš přemýšlet a nejrady by se touto klidnou hudbou nechal unášet pořád, přestože v něm zanechává podivný smutek. I když se na první pohled zdá, že všechny části jsou si svým vyzněním velmi podobné, mlhavě tesklivý charakter této poslední je mi nejbližší.



Obr. č. 3: Gymnopédie č. 3 – úryvek

Erik Satie byl přítelem básníka Contamene de Latour (1867-1926) a je možné, že právě jedna z jeho básní – Les Antiques (Starožitnosti) skladatele inspirovala k napsání Gymnopédies. První gymnopédii v roce 1888 vydal společně s verši této básně.

Úryvek z básně:

*Oblique et coupant l'ombre un torrent éclatant
Ruisselait en flots d'or sur la dalle polie
Où les atomes d'ambre au feu se miroitant
Mélaient leur sarabande à la gymnopédie.*⁴⁴

⁴⁴ Šikmý a ostrý stín lesklého proudu
se řinul ve zlatých vlnách na lesklém hrdle,
kde částičky jantaru v ohni se třpytily
spojující svoji sarabandu ke gymnopédii.

Deset let po té, co byly zveřejněny Satieho Gymnopédies, se Claude Debussy rozhodl svému příteli pomoci a upozornil na jeho práci orchestrací Gymnopédies. Podle jeho názoru se však Gymnopédie č. 2 k orchestraci nehodila, proto se zaměřil pouze na č. 1 a č. 3. Orchestrální i klavírní verze Gymnopédies se stala jednou z nejúspěšnějších Satieho skladeb.

3 Pařížská šestka

3.1 Vznik skupiny

Ke konci první světové války vzniklo v Paříži náhodné seskupení skladatelů, kteří se setkávali v ateliéru malíře Louise Lejeuna a pořádali společně koncerty. Jejich nezvoleným, ale uznávaným patronem byl Erik Satie, který pro ně vymyslel název Les nouveaux jeune (Nová mládež) a propagoval jejich hudbu na četných přednáškách i v tisku. V roce 1920 o nich pařížský kritik Henri Collet napsal dvě statě do týdeníku Comoedia, kde poprvé použil pro tuto skupinu označení Groupe le six (Skupina šesti; dále jen „Pařížská šestka“). Skupinu tvořili výše zmiňovaní: Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Francis Poulenc (1899-1963), Germaine Tailleferre (1892-1983) a Darius Milhaud (1892-1974). Na krátkou dobu se se skladateli sblížil mladý hudebník Roland Manuel a zaujímal Milhaudovo místo v době, kdy byl Milhaud v diplomatických službách v Brazílii. Brzy po skončení války se Milhaud vrátil do Paříže a skupina se pak začala pravidelně scházet v jeho bytě na bulváru Clihy k malým interním koncertům. Zde také v roce 1919 slyšel jejich skladby Henri Collet, což bylo podmětem k napsání zmíněných dvou statí.⁴⁵

Takto charakterizovali skupinu někteří její členové:

Francis Poulenc: *„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 kontrastu, preciznosti, jednoduchosti atd. A když se pak vrátil z Brazílie Milhaud, spojili jsme se pod vlivem Satieho a Cocteaua ještě úže. Už nás bylo dost, abychom sami mohli dávat koncerty v ulici Huyghens. Bylo nás šest, ale sami jsme se nikdy nepočítali. První nás spočítal a vypočítal Henri Collet a nazval nás Šestkou. Nejlepší na naší tlupě je to, že nás sdružují jen velmi všeobecné myšlenky, a že tedy zůstáváme svrchovaně rozdílnými, pokud jde o realizaci našich záměrů. Auric se zřetelně liší od Honeggera, zrovna tak jako já od Dureye.“*

Darius Milhaud: *„Henri Collet vybral naprosto libovolně šest jmen...prostě proto, že jsme se znali, že jsme byli dobrými kamarády a že jsme byli hráni na jednom programu. Vůbec se přitom nestaral o to, že jsme naprosto odlišných povah: Auric a Poulenc přijímali názory Jeana Cocteaua, Honegger byl oddán německému romantismu a já středozemskému*

⁴⁵ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 38

lyrismu. Hluboce jsem nesouhlasil s nějakými společnými estetickými teoriemi, protože jsem je pokládal za omezení, za nerozumnou brzdu představivosti u umělce, který musí pro každé nové dílo nacházet jiné a často protikladné vyjadřovací prostředky. Bylo by však bývalo zcela zbytečné se bránit. Colletův článek měl tak veliký světový ohlas, že Šestka byla ustavena a já byl chtě nechtě jejím členem. Když už se to stalo, rozhodli jsme se, že tedy budeme pořádat „koncerty šesti“. Satie byl naším fetišem. Byl mezi námi velice populární. Vášnivě miloval mládež a jednou mi řekl: „Jak bych si přál vědět, jakou hudbu budou psát děti, kterým jsou dnes čtyři roky!“ Čistota jeho umění a jeho hrůza před ústupky, jeho pohrdání penězi a nesmiřitelnost ve vztahu ke kritice byly pro nás úžasným příkladem...“⁴⁶

Pařížská šestka neměla dlouhého trvání, v roce 1923 se rozpadla. Na vině mohlo být její víceméně náhodné sestavení vytvořené tlakem doby, či absence hlubokého vnitřního souznění a rozdílný estetický přístup jednotlivých autorů k hudebnímu dílu.⁴⁷ Každopádně po sobě zanechala velké hudební bohatství, inspirovala řadu skladatelů a dala impuls pro vznik Arcueilské školy.⁴⁸

3.2 Charakteristika hudby

Všichni členové si byli blízcí svými názory na hudbu a spojovalo je pevné osobní přátelství. Měli snahu odvrátit se od romantického stylu, impresionistické mlhavosti a celkové kompoziční těžkosti. V jejich skladbách jsou patrné neoklasické tendence – vzorem pro kompozici suit se pro ně stal Jean-Philippe Rameau a pro kompozici sonát Joseph Haydn.⁴⁹ Na jejich umělecké zaměření působily nové tendence poválečného života: nadšení ze znovunabyté svobody a z rychlého vývoje technické civilizace. Byla jim vzdálená velkolepá hudba německých expresionistů, komplikované prožitky člověka ztvárňovali spíše tragikomedii, groteskou bez onoho severského mysteriózního podtextu.⁵⁰ Bylo pro ně důležité, aby mladí bojovali za upevnění pravého francouzského cítění v hudbě. Měli pocit, že i Debussy se odchýlil od jeho realizování. Kritizovali především jeho epigony, beztvare barvičkování, mlhavost a přehnaný snobismus citů. Zhlédli se především v dílech Igora Stravinského, zejména v jeho neoklasických skladbách a v tvorbě Erika Satieho.

⁴⁶ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, cit., s. 39, 40

⁴⁷ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 48

⁴⁸ *Arcueilská škola* – skupina francouzských skladatelů sdružená kolem Erika Satieho ve 20. letech 20. stol.

⁴⁹ BEK, Josef. *Hudební neoklasicismus*. Praha: Academia, 1982, s. 58

⁵⁰ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 47

Tito skladatelé měli zcela nový vztah k tvorbě, ke skladbám přistupovali zcela bez bázně a s velkým elánem. Skladatelskou činnost brali jako způsob obživy. Byla to pro ně práce jako každá jiná, nenechali se svazovat očekáváním na inspiraci a produkovali velké množství skladeb. Komponovat, tj. v jejich pojetí „vymýšlet“ hudbu, je jim stejně přirozené jako dýchat nebo jíst a pít. Významnou roli v tvorbě členů Šestky měla hravost, drobné radosti všedního dne. Snažili se vyjádřit každodenní život. Víтали, co jim přinášel nového a cenného, vysmívali se jeho nepodařeným stránkám. Proto se i přikláněli k estetice music-hallu, k prostředí cirkusu, kabaretu a jarmarku. Mladé hudebníky v music-hallu neinspirovala ani tak hudba, jako především výkony mladých akrobatů, ekvilibristů a kouzelníků, jejichž činnost obdivovali. Nacházeli zde umění bez příkras a zbytečných kudrlinek, které bylo ekonomické ve vyjadřovacích prostředcích a přesto dokonale účinné. A přesně takovou práci chtěli odvádět i oni - psát hudbu vtipnou, nekomplikovanou a srozumitelnou s jasně přehlednou formou. Music-hall se jim stal vzorem dokonalosti a čistoty práce. Zde se setkali také s dalším elementem, který do jisté míry ovlivnil jejich tvorbu – s jazzem. Opět je víc než hudební prvky jazzu ovlivnilo především prostředí, ze kterého vycházel a ve kterém nyní zněl. Okouzlovala je také jeho tvůrčí svoboda.⁵¹

Šestka si také dala za úkol pracovat na francouzské národní hudbě. Inspirovali se národním folklorem, jeho rytmickými a melodickými postupy. Vycházeli jak z venkovského folkloru,⁵² tak z folkloru městského, především hudby pařížského předměstí.⁵³

3.3 Inspirační osobnosti

Hlavním vzorem Pařížské šestky byl Erik Satie. Jeho hudba, která se vyznačovala jak postimpresionistickými výboji, tak i kontrapunktickou vyrovnaností a oproštěností, Šestce imponovala a vedla ji k novoklasicismu. Zásadní vliv Satieho na mladou generaci byl ovšem ideový, estetický a morální. Mezi další francouzské skladatele, kterými se Šestka inspirovala, patří Paul Dukas a Vincent d'Indy. Jejich díla byla inspirující především z formální stránky. Jejich technická dokonalost a formální vyváženost díla Šestku zaujala, protože i pro ni byl rozum, jednoduchost a jasně přehledná forma při komponování na prvním místě.

Nemalou inspirací všech členů Šestky byl Igor Stravinskij, který v té době pobýval v Paříži a stal se jejich přítelem. Jeho Svěcení jara a některé další skladby z období

⁵¹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 43, 44

⁵² Provensálské prvky v díle D. Milhauda

⁵³ Kokardy F. Poulenca; některé skladby G. Aurica

neoklasického se staly Šestce velkým vzorem snahy o rozšíření tonality a pomáhaly jí při prvních krocích k polytonalitě a rytmickému uvolňování skladby.⁵⁴

Pro Šestku byla velmi důležitá spolupráce s básníkem, divadelním a později také filmovým režisérem, kritikem, libretistou a malířem Jeanem Cocteauem. V roce 1918 napsal knihu aforismů *Kohout a Harlekýn*,⁵⁵ která se dlouho pokládala za formulaci estetického programu Šestky. Tato kniha vycházela ze dvou symbolů. Kohout, zvěstovatel rána jako odvážného ducha mladé Francie a Harlekýn, šašek, který nezná a neuznává žádná pravidla. Tento manifest propagoval optimismus a jasnost uměleckého projevu a byl napsán, aby upevnil Pařížskou šestku a dal jí určitý smysl.⁵⁶

3.4 Společná tvorba

Původně si skladatelé představovali, že budou společně nejen vystupovat na koncertech, ale také tvořit. Avšak podařilo se jim společně vytvořit pouze jedno dílo, na kterém se nakonec podílelo jen pět z nich, protože Durey se odmítl zapojit. Balet *Mariés de la Tour Eiffel* (Svatebčané na Eiffelce) měl jednoduchý děj, oplýval lehkou a vkusnou elegancí, vtipem a bylo to dílo dokonale pařížské a poetické.⁵⁷ V jeho námětu jde o oslavu svatby na Eiffelově věži. Auric složil *Předehru* a několik ritornelů, Milhaud *Svatební pochod* a *Fugu*, Poulenc *Projev generála* a *Polku*, Honneger *Smuteční pochod* a Germaine Tailleferre čtverylku – valčík.

3.5 Členové skupiny

3.5.1 Arthur Honneger (1892 – 1955)

Arthur Honneger byl největší osobností Pařížské šestky. Hudbě zasvětil celý život.

Narodil se švýcarským protestantským rodičům v normandském přístavu Le Havre, v zemi francouzské a katolické, a tento rozpor ovlivnil i jeho pozdější tvorbu.

Honneger své hudební vzdělávání započal hrou na housle a klavír a brzy začal skládat své první skladby, přestože měl jen minimální teoretické znalosti. První informace o hudební teorii dostal od místního varhaníka, který ho seznámil se základy harmonie a kontrapunktu, proto mohl ve svých devatenácti letech nastoupit do houslové třídy na pařížské konzervatoři. Po letech se ukázalo, že housle nebudou to pravé, proto začal studovat kontrapunkt u André Gédalga, volnou skladbu u Charles-Marie Widora a dirigování u Vincenta d' Indyho.

⁵⁴ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 45

⁵⁵ Viz příloha A – ukázky z knihy Jeana Cocteaua *Kohout a Harlekýn*

⁵⁶ SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. 3. vydání. Brno: JAMU, 2005, s. 104

⁵⁷ HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI, 20. století*. 1. vydání. Praha: Ikar, 2006, s. 91

Honneger si kromě komponování přivydělával prací pro film a dirigováním, díky kterému cestoval po celé Evropě, USA i Jižní Americe. Jedna koncertní cesta ho dovedla dokonce i do Prahy.

V roce 1947 byl v New Yorku přepaden závažnou srdeční chorobou, od té doby se již necítil dobře a propadal pesimistickým myšlenkám. V této době vznikly jeho knihy *Zařikání zkamenělin* a *Jsem skladatel*. Zemřel 27. 11. 1955 ve věku 63 let.⁵⁸

Honneger ve své tvorbě vycházel z francouzské hudební tradice, výrazně ho inspirovala hudba Bacha a Beethovena. Dá se říci, že se ze všech členů šestky nejvíce odkloňoval od jejich společných zásad, které se ostatní alespoň částečně snažili dodržovat. Kromě osobního přátelství ho se skupinou spojovala i snaha vymezit se od převládajícího impresionismu. Na rozdíl od ostatních však impresionismus nikdy zcela nezavrhl, inspiroval se například harmonickými postupy Clauda Debussyho, měl blízko i k hudbě Maurice Ravela. K estetice Pařížské šestky se nejvíce přibližoval ve svém počátečním tvůrčím období, ve kterém se nechal inspirovat civilistními náměty.⁵⁹ Ve svých romantických začátcích pochopil klasicko-romantickou syntézu Césara Francka, Vincenta d'Indyho, líbila se mu hudba Gabriela Faurého, Alberta Roussela i Paula Dukase. Nechal se inspirovat i Richardem Wagnerem a jeho deklamační technikou a chromatikou.⁶⁰

Přestože Honneger nepřinesl do hudby 20. století žádné nové technické prvky, jeho práce je jedinečná a originální a u publika byla velmi dobře přijata. Do své hudby přes četné inspirace u jiných skladatelů vložil svou vlastní osobnost, staré pravdy říkal novým způsobem. Sám k tomu říká toto: „...*chceme-li jít vpřed, mám dojem, že je nezbytné, abychom byli pevně připoutáni k tomu, co nás předchází. Nesmíme zpretrhat svazky hudební tradice. Větev oddělená od kmene rychle odumírá. Musíme být novými hráči těžé hry, protože změnit pravidla hry znamená hru zničit a přivést zpět k výchozímu bodu. Úspornost prostředků se mi zdá těžší, ale také užitečnější než příliš chtěná odvaha. Je zbytečné vyrážet dveře, které můžeme otevřít.*“⁶¹

Skladatel nebyl rozeným melodikem, dokázal však dokonale pracovat se základní myšlenkou. Velmi rád pracoval s kontrastem. Jeho hudba je často strohá, úsečná, s temným podtextem, aby ji najednou vystřídalá jasná krásná melodie. Velkou pozornost věnoval vždy formě. Zajímal se především o sonátovou formu a její možnosti zmodernizování.

⁵⁸ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 90

⁵⁹ Například: *Pacifik 231*

⁶⁰ SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. 3. vydání. Brno: JAMU, 2005, s. 106

⁶¹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 112

Přestože Honneger velmi toužil po komponování oper, vznikla z jeho pera pouze *Antigona* na libreto Jeana Cocteaua. Je to náročná skladba k provedení i poslechu a Honneger do ní vložil všechny své operní ambice. Později vzniklo ještě romantické drama *Orlík*, na které přistoupil jen z důvodu své špatné finanční situace a které vzniklo ve spolupráci s jeho přítelem Jacques Ibertem.

V roce 1934 spolupracoval Honneger s herečkou a tanečnicí Idou Rubinsteinovou a básníkem Paulem Valérym na melodramatu *Semiramis* s eroticky podbarveným námětem. Tato skladba ovšem neměla velký úspěch.⁶²

Honneger se také párkrát pokusil o balet, za zmínku stojí například *Píseň písni* psaná pro Serge Lifara⁶³ se zajímavým využitím bicích nástrojů a nahrazením smyčců v orchestru Martenotovými vlnami.⁶⁴

Ze scénické tvorby je významná Honnegerova *Předehra k Shakespearově Bouři* a především opereta *Král Pausole* z roku 1930 podle námětu Pierra Louyse a na libreto Alberta Willemetze.

Mezi osudová Honnegerova díla patří oratorium *Král David*, které napsal v roce 1921. Je to monumentální skladba ztělesňující návrat k tradici. Dílo bylo napsáno na objednávku pro poloamatérskou přírodní scénu v Joratu ve Švýcarsku na libreto básníka René Moraxe. První verze byla koncipována scénicky, jako hudební drama. Později ji Honneger přepsal na koncertní oratorium. V této formě měl *Král David* premiéru v r. 1924 a je tak prováděn dodnes. Po tomto úspěchu vzniká ještě biblické drama *Judita*, které se i přes svou propracovanost a zralost zdaleka netěší takové oblibě. V roce 1931 Honneger zkomponoval další velké oratorní dílo *Výkřiky světa* na text René Bizeta. Je to vlastně třetí díl volného oratorního triptychu spojujícího Krále Davida a Juditu. *Výkřiky světa* jsou zoufalým protestem moderního člověka proti soudobému světu a technické civilizaci. Je to dramatická, pesimistická skladba se složitými rytmy a temnými barvami. Dnes velmi uznávané dílo se ve své době nesetkalo s pochopením.⁶⁵ Honnegerova oratorní tvorba vyvrcholila skladbou *Jana z Arcu* na hranici, která byla napsána v roce 1935. Toto scénické oratorium vzniklo ve spolupráci s francouzským básníkem a dramatikem Paulem Claudelem. Toto dílo je velmi rozmanité, střídá se zde hudební prostota s moderní monumentalitou, mluvené slovo se sborem a orchestrem. Skladba je plná efektů, přesto však psaná v typickém autorově slohu.

⁶² ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 107

⁶³ Serge Lifara – francouzský baletní tanečník a choreograf ukrajinského původu

⁶⁴ Martenotovy vlny - elektronický hudební nástroj, který vynalezl v roce 1922 francouzský pedagog M.

Martenot, tónovým zdrojem jsou dva vysokofrekvenční generátory, tónový rozsah F1 – c5.

⁶⁵ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 113

Díky své myšlenkové hloubce, originalitě a opravdovosti je považována za jedno z největších děl 20. století. Oratorium *Tanec smrti* vzniklo opět za spolupráce Claudela v roce 1938. Je to velmi melodické dílo plné citu, ve kterém jde Honneger opět proti tendencím své doby, a proto nebylo u publika ani kritiky kladně přijato. Honneger napsal ještě dvě oratorní skladby. V roce 1939 vzniklo oratorium *Nicolas de Flue* na oslavu švýcarského patrona. A v roce 1953 jedna z jeho posledních dokončených skladeb *Vánoční oratorium*. Rozsáhlé dílo je psáno na biblické texty pro smíšený a dětský sbor, baryton, varhany a orchestr.⁶⁶

Vedle tvorby oratorně scénické se Honnegerův význam soustřeďuje na tvorbu symfonickou. Honneger uznával převážně hudbu programní. V tom, jak skladatel dokáže předat své myšlení, cítění a chápání světa viděl hlavní důležitost. Jeho první větší symfonické dílo *Zpěv Nigamonův* vzniklo roku 1917 jako reakce proti impresionismu ve formě třídílné symfonické věty. *Letní pastorale* z roku 1920 je posluchačsky vděčná skladba, která okouzluje klidnou, mírnou atmosférou. V roce 1921 vzniká originální osmidílná symfonie *Vítězný Horatius*. Je to dílo naplněno akcí, pohybem, disonancí a prudkostí a má velký přínos moderní hudbě.⁶⁷ Symfonickou větu *Pacifik 231* napsal Honneger v roce 1923. Název použil podle nejsilnější lokomotivy ve své době. Tato skladba oslavuje sílu a rychlost. Honneger zde ale nepopisuje lokomotivu, jak by se mohlo zdát: „*Ve skutečnosti jsem v Pacifiku sledoval velice abstraktní a ideální myšlenku. Chtěl jsem vytvořit pocit matematické akcelerace rytmu a tempo samo o sobě se přitom zpomaluje. Hudebně jsem zkomponoval něco jako velký chorál s variacemi.*“⁶⁸ V roce 1928 volí Honneger námět ze sportu a píše *Rugby*. Skladba je zpěvem o harmonickém lidském úsilí a o opojení sportovní hrou.

Vrcholem Honnegerovy skladatelské činnosti jsou symfonie, kterých zkomponoval pět. *Symfonie č. 1* vznikla v roce 1930 na objednávku nadace Sergeje Kusevického pro 50. výročí vzniku Bostonského orchestru. Tato první symfonie je střízlivá a pečlivě vypracovaná. *Symfonie č. 2* pro smyčcový orchestr a trubku byla napsána pro Paula Sachera⁶⁹ a jeho basilejský komorní soubor roku 1942. Oproti první symfonii má přísnější dramatičtější nádech. *Symfonie č. 3 Liturgická* je dramatickou básní plnou lidské úzkosti, která vznikla na paměť druhé světové války v roce 1946. V tomto samém roce byla napsána i *Symfonie č. 4 Radosti basilejské*. Od Honnegera si ji objednal Paul Sacher pro 20. výročí svého basilejského komorního orchestru. Tato vtipná a pohodová symfonie využívá motivů z basilejského folkloru. Honnegerova tragická *Symfonie č. 5 Di tre re* vznikla v roce 1951. Z této skladby

⁶⁶ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 117

⁶⁷ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 119

⁶⁸ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 121

⁶⁹ Paul Sacher - švýcarský dirigent a patron umění

čiší zoufalství a bezvýchodnost. Vznikala po jeho nemoci v r. 1947, z které se už nikdy pořádně nezotavil. Umělec rezignuje osudu, z kterého není odvolání. Hluboký pesimismus prochází celou skladbou.⁷⁰

Významné jsou i Honeggerovy orchestrální skladby *Concertino pro klavír a orchestr*⁷¹ a Koncert pro violoncello a orchestr, který vznikl o šest let později a je plný vtipu a lehkosti. Tento koncert je jedno z nejlepších děl pro tento nástroj. Z komorní tvorby stojí za zmínku *tři smyčcové kvartety, Sonáta pro housle, violoncellová a violová sonáta a dvě houslové sonáty s klavírem*.

Klavírní tvorba

Honeggerova klavírní tvorba není příliš rozsáhlá, zaměřoval se spíše na kompozici orchestrální a symfonickou. Je to překvapivé, vzhledem k tomu, že jeho ženou byla nadaná pianistka Andrée Vaurobourg. Jeho klavírní kusy jsou většinou krátké a charakteristické a netrvaly déle než patnáct minut. Přesto zde nalezneme množství titulů, které zaujmou svou originalitou a zcela novým pojetím.

Honeggerovo klavírní dílo *Toccata and variations* (Toccata s variacemi) vzniklo v roce 1916 a je zároveň skladatelovým nejambicióznějším klavírním kusem.⁷² V roce 1919 Honegger napsal *Three pieces for piano*. (Tři kusy pro klavír). Části se vzájemně krásně doplňují, mohou však být hrány i samostatně. První část *Prélude* byla napsána v roce 1919 a je velmi působivá a efektní. Druhá část se jmenuje *Hommage à Maurice Ravel* (Pocta Ravelovi) a byla napsána v roce 1915. Její charakter je poněkud jemnější a v mnohém připomíná právě Ravelovu hudbu. Poslední část *Danse* z roku 1919 je velmi rytmická a živelná. V roce 1920 Honegger píše *Seven short pieces* (Sedm krátkých kusů) a *Sarabande*. V této krátké pomalé skladbě je zřejmá skladatelova inspirace Bachem a starou hudbou. V roce 1923 autor napsal *Le Cahier Romand* (Sešit Romand). Dílo se skládá z pěti částí a bylo napsáno pro autorovy švýcarské přátele. První část *Calme* (klid) navenek působí jednoduše a klidně. Ve druhé části *Un peu animé* (poněkud rychleji) se objevují prvky chromatiky. Třetí část je nazvána *Calme et doux* (klidné a jemné) a čtvrtá *Rythmé* (rytmus). Tato část je velmi výrazná, jak rytmicky, tak melodicky a je zde patrný vliv Stravinského či Bartoka. Poslední část *Egal* (stejný) svou prostotou a jednoduchostí připomíná skladatelský styl Francise Poulenca. V roce 1925 skladatel napsal *La Neige sur Rome* (Sníh v Římě)⁷³ a o

⁷⁰ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 123

⁷¹ *Concertino pro klavír a orchestr* – více o této skladbě níže

⁷² *Toccata and variations* – touto skladbou se podrobně zabývám níže

⁷³ *La Neige sur Rome* – část ze suity *L'Impératrice aux Rochers*

tři roky později *Hommage à Albert Roussel* (Pocta Albertu Rousselovi). Tuto skladbu Honegger napsal u příležitosti Rousselových šedesátých narozenin a využívá v ní i některých jeho témat. Přestože tito skladatelé spolu nejsou příliš spojováni, existují mezi nimi zřejmé stylistické odkazy. Oba psali hudbu vážného charakteru, jen s občasným jemným humorem. Jejich skladby stojí na pevném základě a stabilní konstrukci. *Prélude, arioso a fughetta* vzniká v roce 1932 a je opět inspirovaná J. S. Bachem. V roce 1937 skladatel napsal *Scenic Railway* a mezi jeho poslední klavírní skladby patří *Petits Airs sur une basse célèbre* (Malé písně na slavnostním hlubokém tónu) z roku 1941.

Honeggerovo nejznámější klavírní dílo je určitě *Concertino pro klavír a orchestr*. Klavírní corcertino vzniklo v roce 1924 a je psáno v hravém mozartovském duchu. Celek má charakter klasické sonatiny, avšak rozměry i formu má velkého koncertu. Třívětá skladba začíná *Allegrem molto moderatem*, bez pauzy pokračuje *Larghettem sostenutem* a končí *Allegrem*. Až v poslední části je umožněno klavíristovi předvést něco více z virtuozní techniky, zároveň je však místy klavíru použito jako bicího nástroje. Právě zde je velmi cítit vliv jazzu.⁷⁴

- **Toccata and variations**

Honeggerova *Toccata* a variace patří mezi jeho nejvýznamnější klavírní dílo, přesto není příliš často prováděna. Skladba vznikla v roce 1916 a je určena pro zkušené klavíristy. Interpretačně je skladba velmi zajímavá, technicky však velmi náročná.

- **Toccata** je psána ve třídílné formě A, B, A' + Coda. Základní tónina skladby je B dur a její tempo je velmi živé, v taktu *alla breve*. Skladba začíná lomeným toccatovým pohybem – rychlými šestnáctinovými notami, které jsou složeny z celých tónů a půltónů. Tento pohyb dodává skladbě její charakteristickou barvu a uvádí hlavní téma, které nastupuje ve třetím taktu. Téma poprvé zazní v levé ruce, v tónině B dur, a je tvořeno třemi takty. Následují rozložené akordy, které slouží jako spojovací oddíl mezi tématy v průběhu celé skladby. V 11. taktu se objevuje téma v pravé ruce, tentokrát v b moll. Dále v 17. taktu v levé v C dur a ve 21. taktu v pravé v e moll. Jednotlivá témata jsou vždy spojena rychlými rozloženými akordy, které mají velmi proměnlivou harmonii. Téma toccaty je velmi úderné a rázné, stejně jako charakter celé první části.

⁷⁴ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 128



Obr. č. 4: Toccata – úryvek z části A

Ve 27. taktu se pohyb skladby zpomaluje. Přestože se stále pohybujeme v silném zvuku, rychlé šestnáctiny jsou vystřídány čtvrtovými hodnotami. Cantabilní pohyb v akordech a v g moll tónině jako by nás připravoval na odlišný charakter druhé části. Ve 34. taktu ještě krátce zazní reminiscence na hlavní téma, jinak však celý tento úsek plynule směřuje k části B.



Obr. č. 5: Toccata – úryvek z části A (27. takt)

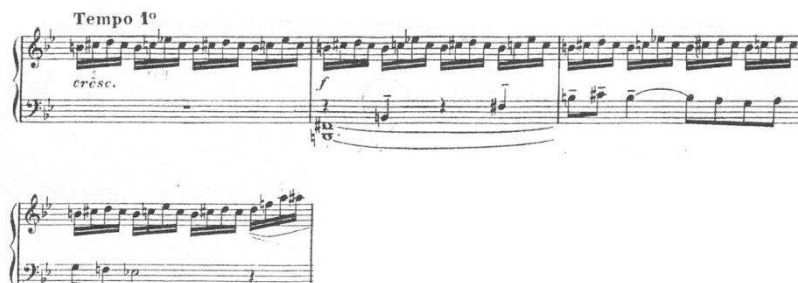
Část B začíná ve 42. taktu a v pohybu Lento, tedy pomalu. Tato část je kontrastní k části první, její charakter je velmi poklidný, lyrický a zpěvný. Je psána v tónině g moll, ale harmonicky je velmi bohatá, s mnoha melodickými tóny a chromatickými postupy. Zklidnění této části působí až meditativně, může představovat odpočinek před návratem „velké bouře“.



Obr. č. 6: Toccata – úryvek z části B

V 57. taktu začíná část A'. Znovu se vrací první část v celé své údernosti a prudkosti. Je celá posunuta o půl tónu výš, téma zde zazní v h moll. Návrat do tempa 1 opět uvádějí šestnáctinové noty s nepravidelným střídáním celých tónů a půltónů. V 64. taktu zazní

akordová spojovací část v As dur, která přechází opět do toccatového pohybu. Ten uvádí další téma, které se objevuje v 72. taktu v d moll a které zazní v pravé ruce v obráceném pohybu (ze shora dolů). V 76. taktu začíná téma v levé v As dur, které je rozšířeno a prodlouženo o tři takty. Následují rozložené akordy v H dur a reminiscence tématu v levé. V 88. taktu zazní téma v pravé ruce v Es dur, a poté rozložené akordy zakončené trylkem, které otevírají Codu.



Obr. č. 7: Toccata – úryvek z části A‘

Coda začíná třemi pomalými takty, které ovšem rychle vystřídá velkolepý závěr ve velmi živém tempu. Poslední takty přesvědčivě ukotvují B dur tóninu a efektně zakončují celou skladbu.



Obr. č. 8: Toccata – úryvek z Cody

Variace, které jsou přiřazeny k toccatě, mají spíše volnější charakter. Nejsou nijak striktní a můžeme je zařadit mezi variace charakteristické. S tématem nemají mnoho společného a jsou rozlišeny obsahem hudby a kompozičním kontrastem. Jako variace nejsou označeny, odděluje je od sebe pouze tempové označení.

- **Grave** – 1. variace je psána ve čtyřdobém taktu v pomalém tempu. Základní tónina je b moll, variace však začíná na spodní dominantě v es moll. Celá variace má akordickou sazbu s vedením cantileny ve vrchních hlasech. Variace působí jako chorál a tvoří krásný kontrast k údernému pohybu toccaty.



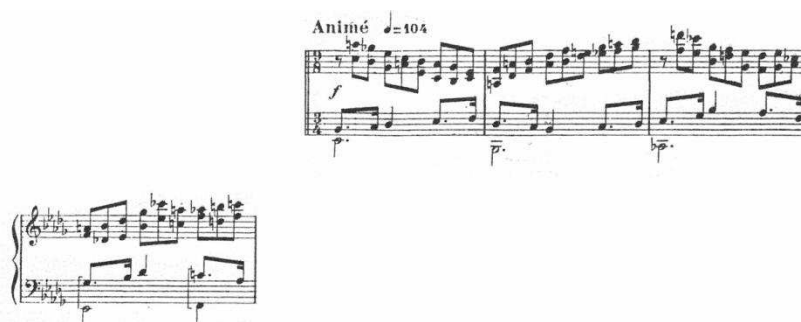
Obr. č. 9: Grave – úryvek z 1. variace

▪ **Sostenu et agité** – 2. variace je psána opět ve čtyřdobém taktu, její tempo je však rychlejší. Základní pohyb je triolový a je tvořen nejen jednohlasem, ale i terciemi, septimami a oktávami. Probíhá téměř stále v levé ruce. Tato variace je kompozičně velmi důmyslná. Do neustálého pohybu triol probíhá dialog dvou úderných témat. Rozhovor obou hlasů působí neklidně a naléhavě. V polovině variace nastává změkčení. Objevuje se nová myšlenka a naléhavost je vystřídána několika takty tichého, lyrického motivu. Po chvilce odpočinku se však neklidný dialog zase vrací a oba hlasy pokračují s původní zarputilostí a úderností.



Obr. č. 10: Sostenu et agité – úryvek z 2. variace

▪ **Animé** – 3. variace je psána v 9/8 taktu a její tempo je opět rychlejší. Zde jdou proti sobě trioly v pravé ruce a kvartoly v levé. V této variaci je cítit určité napětí, protože ji tvoří dvě rovnocenné cantileny – vrchní hlas v pravé ruce a střední hlas v tečkovaném rytmu v levé ruce. Oba melodické hlasy zní najednou, a proto je mezi nimi určitý souboj. V polovině však nastává změkčení – stejně jako u předchozí variace. Objevují se dva takty, které zní měkce a v pianu. Toto uvolnění je však krátké a brzy ho opět vystřídá souboj cantilen v původním úderném stylu.



Obr. č. 11: Animé – úryvek z 3. variace

▪ **Calme** – 4. variace má kontrastní charakter. Je psána v 6/8 taktu a je plná hlubokého klidu a zároveň rozjasnění. Melodie je tvořena osminovými a šestnáctinovými notami a je celá doprovázená akordicky. Tónina se zde těžko určuje, celá variace je tvořena sledem durových akordů, které volně plují a neopírají se o žádný harmonický základ. Celá variace působí tichým, uklidňujícím dojmem.



Obr. č. 12: Calme – úryvek ze 4. variace

▪ **Agité** – 5. variace je v tónině h moll a v taktu alla breve. Tato variace je velmi úderná a svým charakterem připomíná toccatu. Její pohyb je tvořen střídáním triol a kvartol. Objevuje se zde melodika z první variace Grave, ale v jiném aranžmá. V 5. taktu se objevuje motiv složený z tečkovaného rytmu a triol, kterým je tvořena téměř celá variace.



Obr. č. 13: Agité – úryvek z 5. variace

Tento motiv se střídá s motivem 10. taktu, který připomíná slavností fanfáru, či signál a je vždy složen z důrazných, sytě znějících akordů.



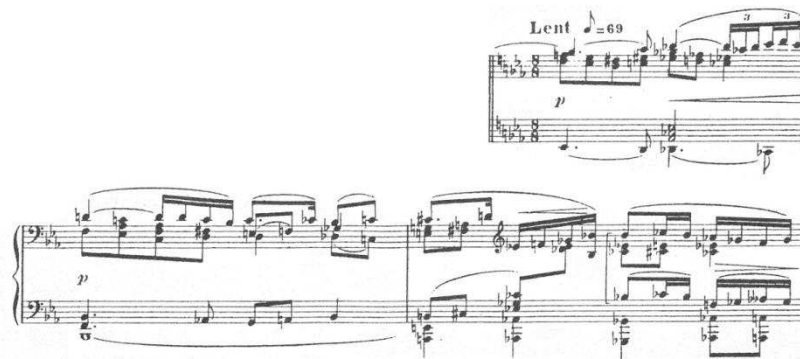
Obr. č. 14: Agité – úryvek z 5. variace (10. takt)

Zhruba v polovině variace se opět objevuje jemná, lyrická část, kdy člověk může nabrat síly a ponořit se na chvíli do jiného světa. Tento něžný moment trvá několik taktů a crescendem se opět vrací k původnímu prudkému charakteru a nekompromisní dravosti.



Obr. č. 15: Agité – úryvek z 5. variace (27. takt)

- **Lent** – Poslední variaci můžeme nazvat určitou katarzí. Je psána v 8/8 taktu, v tónině Es dur a její tempo je pomalé. Variace má varhanní sazbu, její hudba má mnoho vrstev. Melodie zní současně v několika hlasech. Je to velmi hluboká skladba s uvolňujícím a meditativním charakterem.



Obr. č. 16: Lent – úryvek z 6. variace

3.5.2 Darius Milhaud (1892 – 1974)

Milhaud byl skladatelem neobyčejně činným. Jeho rozsáhlý skladatelský odkaz čítá na 500 titulů, zasáhl takřka do všech skladebných oblastí. Pravdou ovšem je, že mnohé z těchto skladeb zůstaly pouze načrtnuté, nebo nedokončené.

Milhaud pochází z Provence, z patricijské rodiny, která podporovala umění a dbala na staré tradice, proto bylo od začátku jasné, že se i Milhaud vydá po umělecké cestě. Vystudoval hru na housle na pařížské konzervatoři a v tomto období se spřátelil s Arthurem Honnegerem a seznámil s ostatními členy Šestky. Zároveň se začal stýkat a spolupracovat s básníkem a dramatikem Paulem Claudem, na jehož texty vytvořil všechna svá nejlepší díla. Díky němu Milhaud strávil i nějaký čas v Brazílii a vrátil se do Evropy až po skončení války. Zde se stal aktivním členem hudebního života, věnoval se dirigování, hře na klavír, účasti na festivalech a koncertech a brzy se stal známou osobností. Později se před nacistickou okupací⁷⁵ ukrýval v rodné Provence, odkud nakonec odjel do USA, kde až do konce války působil jako profesor na Mills College. Po návratu do Paříže se stal profesorem skladby na pařížské konzervatoři. Od té doby neustále cestoval mezi USA a Paříží, a to i přes své zdravotní potíže, které ho často upoutávaly na lůžko nebo pojízdné křeslo.⁷⁶

Milhaud je jeden z mála moderních skladatelů, jehož hudba se pozná po několika taktech, aniž by měl předem daný nějaký systém. Základem jeho hudební řeči je melodie, která je spojena s výraznou, často polytonální harmonií. Můžeme říci, že se Milhaud inspiroval klasikou, romantikou i expresionismem. Je výjimečný tím, že hned od začátku svého komponování přišel na to, jaká citová oblast a výrazové prostředky jsou mu nejbližší a toho už se držel po celé své tvůrčí období. Neznamená to však, že se vyhýbal experimentování, Milhaud se naopak rád chopil každého tématu a snadno se nadchnul pro nové věci.⁷⁷

Po stránce harmonické je Milhaudova hudba velkým přínosem. Skladatel je někdy označován za zakladatele polytonality. Tyto harmonické postupy vypracoval do všech důsledků a učinil z nich jeden ze základních prvků svého slohu. Nejvýznamnější použití polytonální sazby je v jeho polyfonní hudbě. Pro Milhauda je důležité, aby pro posluchače byla skladba vždy srozumitelná. V klavírních skladbách používá pouze bitonalitu, zatímco u

⁷⁵ D. Milhaud byl židovského původu

⁷⁶ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 48

⁷⁷ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 51

orchestrálních skladeb uplatňuje horizontální polytonalitu s jasným barevným odlišením každého hlasu, takže i složitá struktura je zde přehledná.⁷⁸

Milhaud u všech svých skladeb usiluje především o výraz a tomu vše podřizuje. Je to vidět zejména v orchestrálních skladbách, kde neustále střídal a obměňoval složení svých souborů, aby vyhovovaly obsahu zamýšlené skladby. Často využíval také bicích nástrojů.

Po formální stránce Milhaud nijak neexperimentuje, jeho oblíbené formy byly sonátová forma a fuga. Nejvíce dokázal vyjádřit své myšlenky ve volné větě, čímž se lišil od ostatních skladatelů Šestky, pro které je charakteristická záliba v rychlých, rytmických tempech.⁷⁹

Při psaní oper se Milhaud zaměřoval především na krásu lidského hlasu. Orchester zde nemá hlavní roli, ale doplňuje a podtrhuje zpěváky. Velký důraz klade na výběr libreta, které plní v operách funkci hnacího motoru.

Z orchestrálních Milhaudových skladeb je významný třídílný cyklus *Oresteia* na Claudelovy překlady Aischylových dramat *Agamemnon*, *Choefory* a *Eumenidy*, který překonal hranice scénické hudby a patří k vrcholným Milhaudovým dílům. Velký význam spočívá i v Milhaudových takzvaných „minutových“ operách. V roce 1927 vznikl mytologický triptych *Únos Evropy*, *Opuštěná Ariadna* a *Osvobozený Theseus*. Dohromady netrvá ani půl hodiny a je plný neobyčejné výrazové síly a schopnosti vytvářet charaktery jedním tahem.⁸⁰ Vyvrcholením Milhaudovy operní tvorby je opera *Kryštof Kolumbus*. Velkolepá opera vznikla v roce 1930 opět ve spolupráci s Claudelem. Toto průkopnické dílo je propojením opery, oratoria a filmu s velmi silným dramatickým účinkem. Kryštof Kolumbus tvoří trilogii s dalšími rozsáhlými operami *Maxmilián* (libreto Franz Werfel) a *Bolívar* (libreto Madeleine Milhaudová).⁸¹

Významná je i Milhaudova tvorba baletní. Choreografická báseň *Člověk a jeho touha* byla napsána na námět a libreto Paula Claudela. Velmi úspěšný balet *Vůl na střese* způsobil, že publikum začalo Milhauda vnímat jako vtípálka a „šprýmaře“. Skladatel se inspiroval karnevalem v Riu de Janeiru, objevují se zde brazilské tance a rytmus zrychleného tanga. Autor libreta byl Jean Cocteau. V roce 1923 vznikl poetický balet *Stvoření světa*, který byl inspirován jazzem a africkým folklorem. Autor sám říká: „*Při přejímání jazzového stylu jsem se ničím neomezoval a zkombinoval jsem jej s klasickým cítěním.*“⁸²

⁷⁸ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 56

⁷⁹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 60

⁸⁰ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 49

⁸¹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 69

⁸² ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 79

Milhaudův velký přínos je i v hudbě vokální. Komponoval na texty všech velkých básníků své doby.⁸³ Nejvýznamnější spolupráce ovšem byla s Paulem Claudelem. V roce 1919 vznikly úspěšné cykly *Hospodářské stroje*, které byly psány přímo na texty katalogů výrobců a *Katalog květin*, který se opírá o básnické texty Luciena Dautea, ale zároveň se inspiruje katalogy obchodníků se semeny a květinami. Zemědělské stroje mají navozovat pocit, že posluchač stojí v letním slunci uprostřed zlatých lánů, Katalog květin má za úkol vyvolávat představu zahrady za letního podvečera plného vůní a barev. Milhaudovým vrcholným písňovým dílem je *Alissa*, plná sladké, melancholické hudby o pozemské lásce k člověku zasvěcenému vyššímu cíli.⁸⁴

Mezi zajímavé Milhaudovy kantáty patří kantáta *Mírová*, *Kantáta o matce a dítěti*, *Svatební kantáta*, *Pan a Syrinx* a kantáta na mírové poselství papeže Jana XXIII. *Pacem in Terris*.

Z ostatní tvorby je třeba zmínit 18 smyčcových kvartetů a řadu instrumentálních skladeb - 12 symfonií, 6 miniaturních symfonií, 5 koncertů pro klavír, 2 houslové koncerty, 2 violové, 2 violoncellové a 1 pro bicí nástroje s orchestrem.⁸⁵

Klavírní tvorba

Darius Milhaud absolvoval na konzervatoři skladbu, dirigování a hru na housle, jeho přístup ke klavírním skladbám byl tedy trochu amatérský. Přesto dokázal zkomponovat výjimečná díla i pro tento nástroj. Sám byl v USA nucen koncertně vystupovat i jako pianista, proto pro sebe složil několik skladeb s orchestrem, které byly přizpůsobeny jeho technickým možnostem. Tyto kompozice se staly brzy populární a dá se říci, že se hrají stejně často jako skladby určené pro „profesionály“.

Mezi tyto skladby patří *Karneval v Aix* a pět *Etud* pro klavír s orchestrem. K nejslavnějším Milhaudovým klavírním skladbám můžeme určitě zařadit *Saudades de Brazil* (Brazilské tance) a *Scaramouche*. Brazilské tance jsou oslavou Milhaudova oblíbeného města Ria, každé číslo je pojmenováno podle některého jeho předměstí. Tyto rytmické kusy mají většinou povahu tanga nebo rumbly a dokonale vystihují charakter brazilské lidové hudby. *Scaramouche* je psán v originálu pro dva klavíry.⁸⁶ Inspiruje se stejným prostředím, je to hudba plná jihoamerického exotismu. Tato třídílná suita je pro pianisty velmi vděčná.⁸⁷

⁸³ *Stéphane Mallarmé, Francis Jammes, André Gide, Saint-John Perse, Jean Cocteau, a další*

⁸⁴ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 80

⁸⁵ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 49

⁸⁶ *Scaramouche* - existuje i verze pro alt saxofon a klavír nebo orchestr

⁸⁷ Této skladbě se podrobněji věnuji níže; ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 86

Milhaud byl jako skladatel velmi pilný a jeho celková tvorba je velmi rozsáhlá, proto i pro klavír po sobě zanechal velké množství skladeb.⁸⁸

- **Scaramouche**

Scaramouche patří mezi jednu z nejznámějších Milhaudových skladeb, ať už v původní verzi pro dva klavíry, nebo ve verzi pro saxofon a orchestr. Tato třídílná suita je velmi oblíbená pro svou originální melodiku, jasnou a čitelnou harmonii a hlavně energii, která z celé skladby vyzařuje.

Skladba byla napsána narychlo v roce 1937 pro pařížskou mezinárodní výstavu. Název Scaramouche vznikl podle stejnojmenného divadla v Paříži, které vedl Henri Pascaer a které se specializovalo převážně na dětskou tvorbu. Milhaud pro toto divadlo přispěl scénickou hudbou ke hře Bolivar a Le médecin volant (Létající doktor). Tuto hudbu později využil a přepsal pro svou suitu Scaramouche. V roce 1937 vznikla verze pro alt saxofon a klavír nebo orchestr. Existuje i verze pro klarinet a klavír nebo orchestr, či saxofonové kvarteto.

Všechny části suitu oplývají chytlavou rytmizací a jednoduchými melodiemi. Často se zde objevuje bitonalita. Je to jeden z kusů, kde se skladatel nejvíce inspiroval Jižní Amerikou.⁸⁹

- **1. Vif**

První část suitu je napsána v C dur, ve čtyřdobém taktu a ve formě A B A'. Její tempo je velmi živé, charakter skladby velmi výbušný a prudký. Skladba je tvořena formou koláže, kdy jsou vedle sebe přiřazovány malé plochy různých hudebních charakterů, proto se hudba velmi rychle mění. Tato část je velmi chytlavá - plná vtípu, rozvernosti a taškařice. Její hudba působí jako gejzír a krátké, kontrastní a rychle se střídající plošky mají až karikaturní charakter.

Část A začíná hlavním tématem, které je postaveno na jednoduché harmonické kadenci v C dur. Téma je psáno přes dva takty a je velmi veselé, nekomplikované a hravé. Nejprve zazní v partu primo, poté v partu secondo. Po něm následuje mezihra, rychlý pohyb v šestnáctinových notách, kterým se dostáváme do jiného charakteru. Ve 4. – 5. taktu opět zazní téma, ale je doprovázeno chromatickou harmonií, čímž se téma stává štiplavým a ironickým. Následuje opět rychlý spojovací oddíl a v 7. taktu opět veselé téma. Devátý takt přináší veselou, bezstarostnou melodii, po které přichází divoké kotrmelce v taktu 12 – 13. Další dva takty mají vítězný až furiantský charakter a v 16. taktu se objevuje téma v G dur,

⁸⁸ Viz příloha C - Seznam klavírních skladeb Dariuse Milhauda

⁸⁹ it.wikipedia.org [online], 2012, Darius Milhaud - Scaramouche. Dostupné z [<http://www.it.wikipedia.org/wiki/Scaramouche_\(Milhaud\)>](http://www.it.wikipedia.org/wiki/Scaramouche_(Milhaud))

keré je variované a s protihlasem. Po něm nás rychlé šestnáctiny opět překulí do jiného charakteru a v 19. taktu zazní v primu variované téma, jehož hravost je umocněna repetovanými tóny a chromatikou v doprovodném partu. Rychlé šestnáctiny opět odvedou pozornost jinam a ve 22. taktu se objevuje variované téma s repetovanými tóny, tentokrát v secondu. Následuje bezstarostný úsek, kde si hudba „vykračuje“ vesele a sebevědomě. V 27. taktu se hudba opět překulí v divokém kotrmelci a 29. – 31. takt tvoří přechod k další části.

I. Vif

Obr. č. 17: Vif – úryvek z části A

Část B začíná v 32. taktu a její charakter je udáván tečkovaným rytmem. Melodie zní celých osm taktů v secondu, je sebejistá a vychloubačná. Můžeme ji považovat za druhé téma. V následujících osmi taktech zazní téma i v primu a v doprovodném partu se objevují chromatické postupy. V 48. taktu získává hudba zpupný charakter, melodie zní v primu a je ukončena sextovým kotrmelcem 51. taktu. Následuje krátká mezihra a po ní zpátky zpupná melodie, tentokrát v secondu. Po krátkém úseku rychlých a zbrklých šestnáctin se v 60. taktu znovu objevuje druhé téma, ale v úplně jiném charakteru, nyní zní klidně a smířlivě. Hned po dvou taktech je ovšem přerušeno rychlými šestnáctinami a na dva takty je vložena rychlá „taškařice“, po které téma opět pokračuje v secondu. V 66. – 69. taktu se party střídají v melodii po taktech, jejich interpretace je však kontrastní – šestnáctinové noty se střídají s repetovanými tóny. Následuje zbrklý kotrmelec a furiantské ukončení druhé části.



Obr. č. 18: Vif – úryvek z části B

Poslední část začíná v 73. taktu, je to návrat části A ve zkrácené verzi. Prvních třináct taktů zazní doslovné opakování, prodloužené o jeden takt rychlých běhů. 87. – 88. takt vychází z variovaného hlavního tématu a v 89. taktu se téma naposledy vrací v tónině C dur a potvrzuje veselost, vtip a šibalství celé skladby.

▪ 2. *Modéré*

Ve druhé části suity se ocitáme v úplně jiném světě. Její hudba je něžná, mírná a pokorná. Chvillemi připomíná milostné vzplanutí - namlouvání, roztoužení i opojení. Její decentní, melodický charakter z ní tvoří jemnou a půvabnou skladbu. Skladba je psána ve formě A B A', ve čtyřdobém taktu a v tónině B dur (posuvky jsou psány přímo u not).

Část A můžeme rozdělit na část „a“ a „b“. V části „a“ má hlavní melodii hráč primu. Melodie je něžná a zároveň velmi expresivní, zdá se, jako by vypravovala nějaký příběh. Secondo k melodii pouze zdrženlivě přizvukuje a jeho charakter je konejšivý a uklidňující.

II. Modéré

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with the tempo marking 'Modéré' and the instruction 'Přís. expressif'. The second system also consists of two staves with the dynamic marking 'p'. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Obr. č. 19: Modéré, část A – úryvek z části „a“

Ve 109. taktu začíná část „b“. Zde už vedou oba party rovnocenný rozhovor. Lze si představit milostné toužení a namlouvání mezi mužem a ženou. První čtyři takty má hlavní slovo primo - muž, další čtyři takty opět primo, ale tentokrát žena (primo se secondem zde mají přehozené oktávy).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with the dynamic marking 'p' and the instruction 'p m.g.'. The second system also consists of two staves with the dynamic marking 'p'. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Obr. č. 20: Modéré, část A – úryvek z části „b“

Část B začíná v taktu 119 a je psána v 6/8 taktu. Celou tuto část má melodii převážně primo, a secondo mu občas přizvukuje protihlasem. Tato část je plná tichého klidu a zároveň radostného roztančení. Může připomínat pocity zamilovaného páru, který prožívá rané okouzlení a vnitřní štěstí.



Obr. č. 21: Modéré – úryvek z části B

Část A' začíná ve 142. taktu a vrací se zpět do čtyřdobého taktu. Kombinuje v sobě prvky tématu „a“ i „b“. Oba party si melodii různě přehazují. Rozhovor obou témat je postaven na jednoduché harmonii, je plný souznění a porozumění. Jemně a harmonicky uzavírá celou skladbu.



Obr. č. 22: Modéré – úryvek z části A'

▪ 3. Brazileira

Poslední část suity má charakter Samby.⁹⁰ Celá skladba je veselá, hravá a bezstarostná, místy i šibalská a nezávazná. Je napsána v tónině F dur a v 2/4 taktu. Forma se velmi těžko určuje, zjednodušeně vypadá asi takto: A-B-C-D-C-A.

Část A se skládá ze tří částí - „a“ (takt 160 – 169) „b“ (takt 170 – 176) „a“ (takt 178 – 184). Celou dobu má melodii part primo a part secondo pouze doprovodný charakter. Tato část je plná energie a bezstarostné, hravé nálady. Rytmicky je velmi chytlavá, naplno z ní „prýští“ radost a živelnost.

III. Brazileira



Obr. č. 23: Brazileira – úryvek z části A

Část B začíná ve 185. taktu. Party si vyměňují roli - primo pouze doprovází, secondo vede hlavní melodii. Melodie vychází z části A a její charakter připomíná veselé prozpěvování.

⁹⁰ Samba je latinskoamerický tanec na 2/4 nebo 4/4 takt. Tento tanec má mnoho variací. Mezi nejznámější patří karnevalová samba, která se objevuje na karnevalech v Brazílii.

Obr. č. 24: Brazileira – úryvek z části B

V taktu 197 začíná část C. Skládá se ze dvou částí – část „c“ trvá osm taktů, melodii zde vede part secundo. Začíná ve slabší dynamice - nastává pár taktů zklidnění, které vystřídá zvučná melodie v repetovaných tónech v oktávách. Část „c“ začíná v taktu 205, melodii přebírá part primo, který téma zopakuje. Repetované tóny ve vysokých oktávách zde zní jako rozpustilé vysmívání.

Obr. č. 25: Brazileira – úryvek z části C

Část D má klidnější a intimnější charakter. Začíná v taktu 213, oba party zde mají svou melodii, která se různě prolíná a doplňuje. Poprvé se v této skladbě objevuje *pp*, čímž je vytvořen kontrast k předcházejícím výbušným částím.



Obr. č. 26: Brazileira – úryvek z části D

V taktu 232 se vrací část C (s částmi „c“ a „c“), poté následuje rychlý přechod a v taktu 251 se znovu objevuje část A. Její zopakování je doslovné, nyní je však ve výrazné dynamice, její charakter je kurážný a vítězný. Celá suita má efektní, grandiozní závěr.

3.5.3 Francis Poulenc (tomuto skladateli se podrobně věnuje kapitola 4)

3.5.4 Louis Durey (1888 – 1979)

Skladatel byl nejstarším členem Šestky a zkomponoval také nejméně skladeb z celé skupiny. Jejich charakter a intenzita citu však dokazuje, že patří mezi velké umělce.

Durey se narodil v Paříži do rodiny místního obchodníka. Hudbě se začal věnovat až v devatenácti letech, vystudoval Scholu cantorum a poté se stáhl do ústraní, kde se věnoval pouze práci. V roce 1948 se postavil do čela Francouzského sdružení pokrokových hudebníků a jeho tvorba byla tímto obdobím, plným bojů, poznamenána.

Skladatel se nejprve inspiroval Arnoldem Schönbergem, poté impresionismem i Erikem Satiem. Později se jeho hudba uvolňuje a začíná být harmonicky složitější a

kontrapunktická. U všech jeho skladeb je ale patrný jeho originální rukopis. Jeho hudba je tichá a jemná, s prostou, čistou melodickou linií. Dokáže dokonale vyjádřit vnitřní prožitky.⁹¹

Největší množství skladeb napsal Durey pro sólový hlas a klavír. Autor zhudebňuje texty básníků jako Theokritos, Petronius, Thákur, Saint-John Perse, Stéphane Mallarmé, Guillaume Appolinaire, Jean Cocteau a další. Nejvýznamějšími skladbami v oblasti písňe jsou Theokritovy epigramy a *Tři básně Petroniovy*. Stejně jako Poulenc si i Durey vybral jako námět jednoho cyklu Apollinairův *Zvířetník*. Mezi další zajímavé cykly patří i *Jaro na dně mořském* a *Věžeňské básně*. Dále *Images à Crusoe* a *Eloges* (Obrazy pro Crusoa a Chvály).

Durey se věnoval i komponování kvartetů - jak vokálních, tak smyčcových. Větším hudebním formám se věnoval až ve svém posledním tvůrčím období, a tak vznikly například lidové kantáty *Dlouhý pochod* a *Mír miliónů lidí*.⁹²

Klavírní tvorba

Z Dureyho klavírní tvorby jsou nejhranější *Dvě skladby* pro klavír na čtyři ruce: Zvonkohra a *Sníh* roku 1917. Na těchto skladbách je zřetelný vliv impresionismu. Dále Sonatina C dur a *Deset invencí*. Méně známá, ale velmi půvabná je krátká skladba *Romance sans paroles*, která se příjemně hraje i poslouchá.⁹³ Mezi další skladby, které stojí za zmínku, patří *Concertino pro klavír a komorní soubor*, *Nocturno Op. 40, 6 Pieces de L'Automne* (6 Podzimních kousků) Op. 75 a dvě *Etudy Op. 29: 1. Eaux courantes* (Potoky), 2. *Eaux dormantes* (Stojaté vody). Tyto dvě *Etudy* Durey složil v roce 1921 a je zde opět zřejmá inspirace Claudem Debussym i Maurice Ravelem.⁹⁴

• Romance sans Paroles

Tato klavírní skladba je velmi krátká a na první poslech i jednoduchá, přesto zaujme svojí hravostí a jemností zároveň. Jemná hudba plyne pravidelně, bez výraznějších výkyvů a je zřejmé, že si na žádnou komplikovanost ani nehraje. Tento kus je vyrovnaný a navozující příjemnou náladu, kterou nám nijak nevnučuje a v tom spočívá jeho největší kouzlo.

V celé skladbě se pravidelně střídají legatové a staccatové části, ať už jde o vedení hlavní melodie, nebo spojovací oddíly. Hudba jde stále v osminových hodnotách – 3/8 takt se střídá s 2/8. Tempové označení skladby je *Andante con moto*, tedy rychlejším krokem.

Harmonicky je skladba poněkud složitější, tónina se stále mění. Hlavní téma je však ve fis moll a během skladby se několikrát k původní tónině vrací. V celé romanci se objevuje

⁹¹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 169

⁹² ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 170

⁹³ Této skladbě se více věnuji níže

⁹⁴ www.allmusic.com [online], 2012, Luis Durey - Compositions. Dostupné z www: <<http://www.allmusic.com/artist/louis-durey>>

celkem čtyřikrát, pokaždé však trochu jinak. Skladba začíná hlavním tématem v legatu, které je podpořeno bohatou pedalizací. Poprvé se vrací kontrastně v ostrém staccatu a bez pedálu (29. takt), o něco později zazní opět v dokonalém legatu, ale o oktávu níž (47. takt), a poslední návrat je zvukově obohacen a rozšířen (75. takt). Zvukově je nejbohatší nejen svou dynamikou, ale i melodií rozepsanou v oktávách, která vygraduje do silného *fff*, aby pak celá skladba skončila něžně a jakoby nesměle v *pp*.

Celkově má skladba snový charakter, působí poněkud „zamlženě“ a „nekonkrétně“, jako impresionistický obraz. Navozuje představu podzimní zamlžené krajiny, či krajiny zimní - zapadlé sněhem, s posledními poletujícími vločkami, chystající se ke spánku. I přes časté *f* v dynamice působí křehce a něžně, což člověka na první poslech okouzlí a zanechá to v něm hluboký dojem.



Obr. č. 27: Romance sans Paroles - úryvek

3.5.5 Georges Auric (1899 – 1983)

Georges Auric patří mezi nejznámější skladatele dvacátého století, ať už díky své tvorbě filmové, scénické nebo komorní.

Auric se narodil v Lodève v rodině obchodníka. Již od dětství se u něho projevoval nejen velký hudební talent, ale také předčasná intelektuální vyspělost. V jedenácti letech začal studovat konzervatoř v Montpellier, ale už po dvou letech přestoupil na konzervatoř do Paříže, která víc vyhovovala jeho talentu. Zde studoval hlavně teoretické disciplíny, například u Georgese Caussada kontrapunkt a poté volnou kompozici na Schole cantorum u Vincenta d'Indyho. S ostatními členy Šestky se spřátelil už na konzervatoři, brzy o něj projevil zájem i Erik Satie, kterého fascinoval talent tak mladého skladatele. Po první světové válce se Auric stal obávaným kritikem, dále se věnoval veřejné činnosti a bojoval za práva francouzských

skladatelů. Později se stal generálním ředitelem Sboru národních operních divadel, zasloužil se za osvěžení repertoáru Velké opery.⁹⁵

Auric měl podobný přístup k hudbě jako Poulenc. Jeho cílem bylo zprostředkování krásy života pomocí hudby. Jeho hudba je lehká, radostná a optimistická. Často se inspiruje jazzem a jeho díla hýjí vtípem a výrazným rytmem. Přestože skladby píše s lehkou hravostí a ironií, je za nimi vidět umělcova citlivá povaha. Jeho kompozice se dá rozdělit do dvou oblastí. Na jednu stranu píše díla, která oplývají jednoduchou živou melodikou se stručným vyjádřením. Mají suchou řezavou harmonii, která často působí nervózním či ironickým dojmem. Na stranu druhou u něho nalézáme skladby velmi citově nabitě, s vážnější atmosférou a propracovanější výstavbou. Mezi Auricovy vzory patří například Igor Stravinskij, Emmanuel Chabrier nebo Charles Gounod.⁹⁶

Největší Auricův význam je v hudbě scénické a filmové. Mezi jeho první balety patří *Les Fâcheux* (Mrzouti), *Les Matelots* (Námořníci) a abstraktní baletní dílo *Imaginaires* (Smyšlenky). Skladatelovy nejvýznamnější balety pochází z pozdějšího období a jejich charakter je vážnější. Patří sem *Malíř a jeho model*, který vznikl v roce 1949 a je plný něhy a citu. Vyjadřuje zoufalství malíře, který pochybuje o svém umění. Vrcholem Auricovy baletní tvorby je *Phaedra* z roku 1950 na libreto Jeana Cocteaua. Balet je citově tragický, emočně velmi silný a po harmonické stránce je to nejodvážnější skladatelovo dílo. Auricovým posledním baletem je *Cesta světla*, která byla napsána v roce 1957.⁹⁷

Auric byl jedním z prvních vážných skladatelů, kteří psali hudbu pro film. Této kompozici se začal věnovat na popud René Claira,⁹⁸ který si od něho vyžádal hudbu pro film *Svoboda patří nám*. Od té doby Auric spolupracoval s mnoha slavnými režiséry. Například pro Jeana Delannoye⁹⁹ složil hudbu k filmu *Notre dame de Paris* (Zvoník u Matky Boží), pro Jeana Cocteaua hudbu k filmu *Kráska a zvíře* a *Orfeus*, spolupracoval na americké komedii *Prázdniny v Římě* a mnoho dalších.

V písňové tvorbě Auric píše nejraději na texty pařížských básníků. Nejzajímavější je cyklus *Osm básní* na texty Jeana Cocteaua z roku 1918. Cyklus opěvuje Paříž a její prostředí.¹⁰⁰

⁹⁵ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 158

⁹⁶ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 160

⁹⁷ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, s. 48; ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 164

⁹⁸ René Clair - francouzský filmový režisér a spisovatel

⁹⁹ Jean Delannoy - francouzský herec, scenárista a filmový režisér

¹⁰⁰ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 167

Klavírní tvorba

Klavírní tvorba Aurica není příliš obsáhlá. Mezi skladatelovy nejznámější klavírní skladby patří *Sonata in F pro klavír* a *Partita pro dva klavíry*, která vznikla o dvacet let později, v roce 1952. *Sonata in F* vznikala v letech 1931 – 1932 a je to vážné, lyricky expresivní dílo. Skladba je romanticky laděná, místy zvukově připomíná Skrjabinu. Alfred Denis Cortot¹⁰¹ ji charakterizoval takto: ...*Sonáta in F svědčí o neutuchající výrazové intenzitě a místy o dramatickém citu...volná věta, bohatě inspirovaná a rozechvělá nejautentičtějším hudebním citem, odhaluje – dokonale a poprvé v klavírní tvorbě – skutečnou Auricovu osobnost...Auric se v ní opravdu vzeplal k nejvýznamnějším koncepcím svého umění.*¹⁰² Ostatní Auricovy klavírní skladby nejsou příliš známé, vzhledem k tomu, že se skladatel nejvíce zaměřoval na filmovou hudbu, která ho také proslavila.¹⁰³

3.5.6 Germaine Tailleferre (1892 – 1983)

Germaine Tailleferre byla jedna z nejproslulejších skladatelek v dějinách hudby. Přestože její rodina byla od začátku proti tomu, aby se věnovala hudbě, vystudovala pařížskou konzervatoř, kde měla vynikající výsledky a sklízela první ceny na různých soutěžích. Zde se také setkala s ostatními členy Šestky.

Její hudba je jasná, plná půvabu i zlomyslného vtipu. Má průzračný sloh, ale nevyhýbá se ani polytonalitě. Taillefferová komponuje s jasnou životní vervou a silou, její hudba je čistě francouzská.¹⁰⁴

Skladatelka se snažila proniknout téměř do všech žánrů. Ze scénické tvorby je nejvýznamnější balet *Obchodník s ptáky*, který napsala v roce 1923. Úspěšný balet má jak originální partituru, tak i velmi povedenou choreografii a výpravu. Následovaly komické opery *Rozumný blázen*, *Byla jednou malá loďka* a *Kouzlo Paříže* z roku 1949.

Z písňové tvorby je významná hudba a instrumentace *Šesti francouzských písní* na odvážné staré francouzské texty. Dále Tailleferre píše řadu děl pro nástroj s orchestrem, například *houslový koncert* nebo koncert pro harfu. Z komorní hudby je významný *smyčcový kvartet* a dodnes hraná *sonáta pro housle a klavír*.¹⁰⁵

Klavírní tvorba

Skladatelka se věnovala klavírní kompozici velmi ráda, tento nástroj jí byl blízký. Proto je u ní tato skladatelská oblast velmi bohatá a významná. V roce 1923 napsala *Koncert*

¹⁰¹ Denis Cortot - francouzsko-švýcarský klavírista a dirigent

¹⁰² ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, cit., s. 168

¹⁰³ Viz příloha D - Seznam klavírních skladeb Georgese Aurica

¹⁰⁴ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 171

¹⁰⁵ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 173

č. 1 pro klavír a orchestr, kde je zřejmý vliv jak francouzských clavecinistů, tak prostého a přehledného stylu Erika Satieho. V roce 1934 vznikl *Koncert pro dva klavíry, sbor, saxofony a orchestr*. Je to dílo velmi efektní a výrazově neobyčejně působivé. Dále vznikají například *Venkovské hry pro dva klavíry* nebo *Tři etudy pro klavír a orchestr*. V roce 1946 autorka napsala *Koncert č. 2 pro klavír a orchestr*. V posledním období svého života se soustředila spíše na drobnější formy. Přesto však vytvořila *Sonátu pro dva klavíry, variace pro dva klavíry nebo orchestr* a mnoho skladeb pro mladé klavíristy, například *Suite Burlesque*.

- **Suite Burlesque**

Tato suita vznikla v roce 1980. Je napsána pro čtyřruční klavír a určena mladým klavíristům. Obsahuje šest částí: 1. *Dolente*, 2. *Pimpante*, 3. *Mélancolique*, 4. *Barcarolle*, 5. *Fringante*, 6. *Bondissante*. Všechny části jsou krátké a příjemně hratelné, jejich kontrastní charakter tvoří dohromady líbivý celek. Zároveň umožňuje hráčům procvičení různých druhů techniky zábavnou formou.

Suite Burlesque patří mezi základní literaturu pro klavír na čtyři ruce a nachází velké uplatnění na základních uměleckých školách. Může sloužit jako studijní materiál u žáků, kteří nejsou ještě technicky příliš zdatní, ale zároveň nabízí široké výrazové možnosti i vyspělým klavíristům. Všechny části suity jsou harmonicky jednoduché a průhledné, nepouští se do žádné disharmonie či mimotonálních odluk. Drží se svých základních tónin a ukazují, že i prostá, průzračná hudba může být krásná.

Rozhodla jsem se suitu posuzovat právě z hlediska studijního a výrazového materiálu pro děti, protože myslím, že v tom spočívá její velký význam.

- **1. Dolente** (bolestivý) - 1. část je psaná v $\frac{3}{4}$ taktu, v tónině a moll. Skladba má smutný až bolestný charakter, což vyplývá již z jejího názvu. Její hudba je jemná a velmi lyrická. Vedení melodie má za úkol hráč prima. Děti se učí výstavbu fráze a klenutí melodie v krásném tónu. Je zde nutné hrát citlivě a měkkým úhozem s účelem dosáhnout vyrovnané melodické linky. Celá melodie je hrána pouze pravou rukou. Doprovod seconda má valčíkový charakter, který spočívá v pokládání basu a příznávek. Později se k basu přidává i melodický tón, který dokresluje melodii. Oba party jsou snadno hratelné i díky pomalému tempu.

PIANO 1



Obr. č. 28: Dolente, piano 1 – úryvek

PIANO 2



Obr. č. 29: Dolente, piano 2 – úryvek

- **2. Pimpante** (energický) – Tato část je kontrastní k části první. Veselá skladbička psaná v C dur a 2/4 taktu je plná energie a bezstarostnosti. Připomíná skotačící děti plné elánu, živelnosti a radosti. Part primo je těžší, vyžaduje již určitou techniku, přestože se zapojuje opět jen pravá ruka. Melodie tvořená z rychlých skupinek not klade na hráče nároky v podobě hbitých prstů a jisté, vyrovnané hry. Druhý hráč má na starost rytmickou pevnost a stabilitu. Tempo skladby je svěží a rychlé.

PIANO 1



Obr. č. 30: Pimpante, piano 1 – úryvek

PIANO 2

Obr. č. 31: Pimpante, piano 2 – úryvek

- **3. Melancolique** (melancholie) – Další část je napsána v třídobém taktu a tónině e moll. Její tempo je spíše pomalejší. Něžná, posmutnělá skladbička ve své jednoduchosti obsahuje průzračnou krásu. Navozuje představu podzimního večera a usínající přírody. Vedení melodie má opět za úkol hráč prima, na hráči seconda je pak citlivé dotvoření zvuku pomocí měkkého ponoru do kláves. Skladbička není nijak obtížná a umožňuje hráčům soustředit se jen na výraz, tvoření tónu a nálady, které chtějí dosáhnout.

PIANO 1
Allegretto 132 = ♩

Obr. č. 32: Melancholique, piano 1 – úryvek

PIANO 2
Allegretto 132 = ♩

Obr. č. 33: Melancholique, piano 2 – úryvek

▪ **4. Barcarolle** – Tato část je napsána v C dur a v 6/8 taktu. Její tempo není opět nijak rychlé, i když třidobé metrum navozuje taneční charakter a tím i poněkud „hybnější“ a veselejší interpretaci. Nálada skladby je pohodová a mile uklidňující. V hudbě nejsou opět žádné větší výkyvy a její melodie se tak vesele pohupuje a bezstarostně plyne. Děti si u její interpretace mohou představovat loďku, pohupující se na moři, přičemž part primu může představovat samotnou plující loď a part sekundu vlny na moři, které loďka brázdí a které ji omývají. Hráč prima, na kterém opět spočívá vedení melodie, nemá svůj part nijak technicky obtížný. Druhý hráč si zde zahraje mnohem víc. Je třeba zvládnout rychle se střídající akordy v pravé ruce, které v rychlejším tempu a v potřebném pianu můžou být pro děti obtížné.

PIANO 1

Obr. č. 34: Barcarolle, piano 1 – úryvek

PIANO 2

Obr. č. 35: Barcarolle, piano 2 – úryvek

▪ **5. Fringante Lively** (skotačivý, živý) – Další část je opět kontrastní k té předchozí. Je napsána v $\frac{3}{4}$ taktu a Es dur tónině. Oproti předchozí klidné hudbě je tato poněkud netrpělivá a zároveň radostně jásavá. Tempo skladby je rychlé. Připomíná nedočkávané, pobíhající děti, nebo neposedného motýla, poletujícího sem a tam bez konkrétního cíle. Hráč prima má na starost veselou melodii, kde se střídají osminové noty se čtvrt'ovými, a která živě pobíhá nahoru a dolů. Je zde potřeba pevných konečků prstů, nicméně se správným prstokladem není part tolik obtížný. Part secondo, který je složen celý ze čtvrt'ových not, má opět za úkol držení tempa. Je potřeba doprovod příliš nezatěžkávat, ale hudbu spíše lehce popohánět, aby její vyznění bylo lehké a svěží. U dětí je tato skladbička pro svoji hravost velmi oblíbená.

PIANO 1

Obr. č. 36: Fringante Lively, piano 1 – úryvek

PIANO 2

Obr. č. 37: Fringante Lively, piano 2 – úryvek

▪ **6. Bondissante** (hromotlucký) – Poslední část suity je nejdelší a klade na klavíristy největší technické nároky. Je napsána v tónině F dur a 2/4 taktu.

Její tempo je živé, skladba připomíná jízdu v rychle jedoucím vlaku. Děti si mohou představovat, že melodie v partu primo vypráví o míjející se krajině za oknem a part secondo že představuje samotný pohyb vlaku. Plynulá jízda je zhruba uprostřed skladby přerušena houkáním lokomotivy (disharmonické akordy druhého hráče), aby pak mohla vesele pokračovat ve své cestě.

Největší technické nároky jsou v tomto případě vloženy na hráče seconda. Jeho pravá ruka jede takřka neustále v šestnáctinových notách, které mají charakter pomalejšího trylku, a kladou velké nároky na výdrž ve velmi živém tempu a zároveň slabé dynamice. Později se v levé ruce objevují akordické skoky a v půlce skladby i melodie v terciích v obou rukách

současně. Některé akordy vyžadují poměrně velké rozpětí ruky, i proto tato skladba není vhodná pro příliš „malého“ klavíristu. Hráč prima opět vede hlavní melodii, poměrně dlouhá část je hrána pouze pravou rukou. Part vyžaduje hbité prsty, ale hlavně přesvědčivost ve své hře, protože udává hlavní charakter skladby, která má vyznít energicky a optimisticky. Tato část efektně a s jistotou uzavírá celou suitu.

PIANO 1

Allegro 112 = 




Obr. č. 38: Bondissante, piano 1 – úryvek

PIANO 2

Allegro 112 = 




Obr. č. 39: Bondissante, piano 2 – úryvek

4 Francis Poulenc

4.1 Život a dílo

Francis Poulenc se narodil 7. ledna 1899 ve staré historické čtvrti Marais v Paříži, v dobře situované rodině. Jeho otec Emile Poulenc byl původem z Aveyron¹⁰⁶ a řídil se svými dvěma bratry rodinnou továrnu na chemické produkty. K hudbě měl velmi kladný vztah, jeho oblíbení skladatelé byli Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz a César Franck. Poulencova matka - Jenny Royer – Poulenc, pocházela z pařížské živnostenské rodiny. Byla výborná pianistka a právě ona ho přivedla k hudbě. Upřednostňovala především skladby W. Mozarta, F. Chopina a R. Schumanna. Již od čtyř let vedla svého syna ke hře na klavír, v hudbě měl její velkou podporu a na jeho dalším hudebním rozvoji měla velkou zásluhu.¹⁰⁷

Poulenc na přání svého otce nenavštěvoval konzervatoř ani Scholu Cantorum, nýbrž lyceum Condorcet, což byla francouzská státní střední škola. O učení se moc nezajímal, z předmětů měl oblíbený francouzský jazyk a historii, naopak nenáviděl zeměpis a příliš nerozuměl matematice. Jeho učitel filozofie – Jules Lachelier nemohl pochopit, proč Poulencovi rodiče trvají na tom, aby dokončil lyceum, když je tak dobrý v hudbě. Ale otec Emile trval na tom, že Francis vzdělání dokončí a až po té se bude věnovat studiu hudby.¹⁰⁸

V osmi letech Poulenc poprvé zaslechl skladby Debussyho, konkrétně Tance pro harfu a orchestr. Byl touto hudbou velmi unesen a opatřil si skladby *Les jardins sous la pluie* (Zahrady v dešti) a *La soirée dans Granade* (Večery v Granadě). Se zájmem studoval netradiční harmonii a barevnost Debussyho skladeb. Musel tak ale činit v tajnosti před svým otcem, kterého by tento „divný vkus“ znepokojoval.¹⁰⁹

Mezi osoby, které měly v mládí na Poulenca velký vliv patřil Marcel Royer, kterému se přezdívalo „Papoum“. Byl to bratr Poulencovy matky Jenny. Jeho vášní bylo divadlo, kabarety, avantgardní koncerty a rušné bulváry. Díky svému strýci se Poulenc seznamoval se skladbami Igora Stravinského, hlavně s *Petruškou*. V roce 1914, když bylo Poulencovi 13 let, poprvé navštívil balet a zároveň jednu z největších skladeb Igora Stravinského *Svěcení jara*. Učinil tak samozřejmě opět za zády svého otce. Tato hudba ho natolik ohromila a uchvátila, že se stala jeho celoživotní inspirací a motivací.¹¹⁰

¹⁰⁶ Aveyron - město na jihu Francie

¹⁰⁷ ROY, Jean. Francis Poulenc. Paris: Éditions Seghers, 1964, s. 19

¹⁰⁸ ROY, Jean. Francis Poulenc. Paris: Éditions Seghers, 1964, s. 23

¹⁰⁹ ROY, Jean. Francis Poulenc. Paris: Éditions Seghers, 1964, s. 20

¹¹⁰ ROY, Jean. Francis Poulenc. Paris: Éditions Seghers, 1964, s. 21

V roce 1916, když bylo Poulencovi patnáct, začal studovat hru na klavír u Ricarda Viñese,¹¹¹ který v něm od počátku rozpoznal velký talent. Viñes mu postupně přibližoval hudbu C. Debussyho, I. Stravinského a E. Satieho. Poulenc si Viñese velmi vážil a byl si vědom toho, že svému učiteli vděčí za úspěchy své pianistické kariéry.¹¹²

Do Poulencova mladého života však zasáhlo úmrtí obou rodičů. Matka mu zemřela v jeho 16-ti letech a otec o dva roky později. Po této smutné události si ho vzala k sobě jeho o dvanáct let starší sestra Jeanne, s kterou se tímto ještě více sblížil. Jeanne mu spolu se svým manželem Andrém Manceaux poskytla na několik let rodinné zázemí.¹¹³

V letech 1918 – 1921 Poulenc absolvoval povinnou tříletou vojenskou službu, a přestože v těchto letech prožíval válečné události, vytvořil své první významné kompozice. Během vojenské služby napsal *Preludia pro klavír* (1916), *Rhapsodie nègre* (1917), *Trois mouvements perpetuels* (1918), první *Sonáty pro dechové nástroje*, klavírní *Sonátu pro čtyři ruce*, několik písní, z nichž nejznámější je šest písní na básně Guillaume Apollinaire *Le Bestiaire (Zvířetník)* a tři populární písně na básně Jeana Cocteaua *Cocardes* (1919). V tomto prvním skladatelském období si Poulenc vytvořil svůj vlastní kompoziční styl, který nebyl ovlivněn tvorbou jiných skladatelů. Byl zde také vidět zřetelný nedostatek teoretických znalostí, kompozice byla spíše intuitivní.

Později Poulenc spolupracoval se skladateli Pařížské šestky a začal studovat skladbu a kontrapunkt pod vedením skladatele a pedagoga Charlese Koechlina. V tomto druhém tvůrčím období je již patrný vliv hudebně teoretického školení. Poulencovi umožňuje přesnější vyjádření záměru, volnější vybírání námětů svých prací, rozšiřování obzoru.¹¹⁴ Skladatel dostává zakázku od Sergeje Ďagileva pro Ruský balet a vzniká tak balet *Biches* (Laně). Premiéra baletu byla v roce 1924 a měla velký úspěch u kritiků i publika. Mezi další oblíbené a často hrané skladby patří také *Trio pro hoboj, fagot a klavír*, *Concert champêtre (Venkovský koncert) pro cembalo* a choreografický koncert pro klavír a 18 nástrojů Aubade.

V roce 1930 se Poulencova tvorba mění. Skladatelův profil se formuje a začíná určovat jeho vrcholné období. Jeho skladby jsou psané v klasičtějším stylu a více se přimykají k tradicím francouzské hudby. Poprvé se také objevuje duchovní tematika. Poulenc již neprovokuje publikum jako dřív. Agrese a nekázeň, které se objevovaly v jeho předchozích dílech, vymizely. Jeho skladby se stávají upřímnější a opravdovější, občas jen s kapkou jemné

¹¹¹ Ricardo Viñes - katalánský klavírista a propagátor moderní hudby; Viz příloha E (Obrazová dokumentace)

¹¹² POULENC, Francis. Correspondance. Paris: Éditions Fayard, 1994, s. 26

¹¹³ POULENC, Francis. Correspondance. Paris: Éditions Fayard, 1994, s. 26

¹¹⁴ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 135

ironie.¹¹⁵ Skladatel komponuje převážně pro lidský hlas (Epitaf pro zpěv a klavír, Poemy Guilauma Apollinaira a Poemy Maxe Jacoba). Začal spolupracovat s barytonistou Pierrem Bernacem¹¹⁶, pro něhož složil velký počet písní. Ze skladeb tohoto období je nejznámější *Koncert pro dva klavíry a Sextet pro klavír a dechové nástroje*.

Také skladatelův osobní život se dost změnil. Potýkal se s duševním onemocněním, pravděpodobně maniodepresivní psychózou. Další rána přišla v lednu roku 1930, když mu zemřela jeho velká životní láska Raymonde Linossierová. Tato ztráta Poulenca velmi zdrtila a poznamenala, ale možná právě ona mu pomohla vyrovnat se se svou homosexuální orientací.¹¹⁷

V posledním období, které se krylo s počátkem druhé světové války, už Poulenc výrazně nezměnil svůj kompoziční styl. Dosáhl už profesní dokonalosti a věnoval se kompozicím různých žánrů. Poprvé se začal zajímat o operu – v tomto období vznikla všechna jeho operní díla: *Les Mamelles de Tirésias (Prsy Tiresiovy)*, *Dialogues des Carmélites (Dialogy karmelitek)* a opera na text Jeana Cocteaua *La voix humaine (Lidský hlas)*. Dále píše své vrcholné písňové cykly na texty Guillaume Apollinaira, Paula Eluarda a Luise Aragona, sbory, církevní skladby, instrumentální a symfonicko-koncertantní skladby.¹¹⁸

Francis Poulenc se k pedagogické činnosti necítil být povolán, a proto nikdy nevyučoval. Jediné jeho instruktivní dílko, které bylo určeno dětským klavíristům, je cyklus skladeb *Villageoises (Vesničanky)*.¹¹⁹ Celý svůj život prožil mezi Paříží a svým venkovským sídlem v loirském kraji, kde žil poklidný život věnovaný soustředěné práci. Kromě komponování občas vystupoval v roli koncertního pianisty.¹²⁰ Pravidelně například jezdil do USA, kde koncertoval se zpěvákem Pierrem Bernacem a sopranistkou Denise Duval¹²¹, která vytvořila role i v Poulencových operách.¹²² V USA prováděl velmi často premiéry svých nových skladeb, především klavírních koncertů.

Svůj poslední koncert měl Poulenc 26. ledna s přítelkyní Denise Duval v Maastrichtu v Holandsku. Zemřel o čtyři dny později, 30. ledna 1963, na zástavu srdce ve svém bytě u

¹¹⁵ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 135

¹¹⁶ Viz příloha E (Obrazová dokumentace)

¹¹⁷ JOVBAKOVÁ, Marie. *Francis poulenc a jeho klavírní koncert Aubade*. Hradec Králové, 2011, s. 18

¹¹⁸ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 136

¹¹⁹ Villageoises je cyklus šesti skladbiček pro klavír (Valse Tyrolienne, Staccato, Rustique, Polka, Petite Rondo a Coda, která je vzpomínkou na předchozí části); ROY, Jean. Francis Poulenc. Paris: Éditions Seghers, 1964, s. 87

¹²⁰ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 133

¹²¹ Viz příloha E (Obrazová dokumentace)

¹²² Opery - *La voix humaine, Les Mamelles de Tirésias* a *Dialogues des Carmélites*

Lucemburských zahrad v Paříži. Bylo mu 64 let. Skladatelova hrobka se nachází na proslulém hřbitově Père-Lachaise v Paříži.

4.2 Význam tvorby

Poulencova díla mají průhlednou sazbu a přehlednou formovou výstavbu. Jeho kompoziční styl je velmi osobitý, inspiroval se francouzskou tradicí především tvorbou klavecinistů. Dále se inspiroval hudbou Igora Stravinského, Erika Satieho, Emmanuela Chabriera, Clauda Debussyho, Maurice Ravela, Modest Petroviče Musorgského, Giuseppe Verdiho a dalších.

Poulenc neměl rád skladatele, kteří někoho napodobovali a umělce, kteří tvořili ve stopách svých učitelů. Vytvořil si svoji vlastní hudební řeč. Sám o sobě rád říkal, že je skladatel bez označení a etikety, netvoří podle žádných zásad a nadržuje se žádnému skladebnému systému.¹²³ V jeho díle je mnoho protikladných hodnot a rozporů. Za zdánlivou jednoduchostí, mnohdy až banálností se ve skutečnosti skrývá velmi komplikovaný umělecký projev.

V mládí komponoval Poulenc hudbu plnou radosti ze života, lehkosti, vtipu a sklonů ke grotesce. Tímto se liší od tvorby v jeho posledních letech života, kdy mají jeho skladby hluboký a vážný obsah, pokoru a náboženský podtext. Souvisí to se skladatelovým novým pohledem na život a přijetím víry. Jeho náboženské skladby jsou pokornou osobní zповědí a modlitbou. Ani v nich se však většinou nevzdává svého typického vyjadřování, které se se spirituální tematikou občas střetává.

Poulenc dával přednost lehké a průzračné hudbě. I při využívání orchestru volil raději komorní obsazení. Měl velký zájem o dechové nástroje, a proto jeho komorní tvorba je určena výhradně jim. Mezi nejvýznamnější skladby v této oblasti patří jeho tři poslední sonáty – flétnová, klarinetová a hobojová.

Poulencovým nejoblíbenějším nástrojem byl lidský hlas. Zdrojem inspirace mu byly verše moderních francouzských básníků, zejména těch, které znal osobně. Zhudebňoval texty Guillaumea Apollinaira, Paula Eluarda, Jeana Cocteaua, Maxe Jacoba, Jeana Moréa a Eluarda Jamese.¹²⁴ Významná je Poulencova písňová a sborová tvorba (např. kantáta pro smíšený sbor a capella na texty Paula Eluarda *Lidská tvář* nebo kantáta pro baryton, komorní orchestr a sbor na texty Maxe Jacoba *Maškarní ples*). V jeho písňové tvorbě výrazně dominuje jednoduchá, snadno zapamatovatelná melodie, která má svůj osobitý charakter. Písně jsou

¹²³ POULENC, Francis. Correspondance. Paris: Éditions Fayard, 1994, s. 32

¹²⁴ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 137

zajímavé i rytmicky, nikde se neobjeví rytmické opakování, nepožaduje-li to logika textu. Jejich harmonie je originální a odvážná. Ve svých písních si nedělal starosti s problémy hudebního jazyka, byly pro něho záminkou k přátelskému rozhovoru s básníkem i posluchačem. Na prvním místě byla absolutní shoda stylu poezie a hudby.¹²⁵ Z církevních skladeb vyniká Stabat Mater, Gloria a *Sedm responsorií temnot*.

Vrcholem Poulencovy kompoziční tvorby byly opery, které byly srozumitelné pro nejširší publikum a zároveň moderní a originální. Měl přirozený cit pro výběr libret a využil zde nejsilnější stránku svého talentu, melodickou inspiraci. Podle komedie Guillaumea Apollinaire vznikla opera *Les Mamelles Terésias* (Prsy Tiresiovy) z roku 1944, na texty Georsege Barnanose *Dialogues des Carmélites* (Dialog karmelitek) a podle Jeana Cocteaua *La voix humaine* (Lidský hlas).¹²⁶

4.3 Klavírní tvorba

Francis Poulenc byl výborným pianistou a sám často koncertně vystupoval. Interpretoval však pouze své vlastní skladby. Jeho klavírní tvorba je velmi rozsáhlá.¹²⁷ Pro sólový nástroj vytvořil velké množství děl, které jsou spíše drobnějšího charakteru, jak vyplývá již z jejich názvů: *Mouvements perpetuels*, *Impromptus*, *Nocturnes*, *Improvisations*, *Intermezzos*, *Novelettes* atd.¹²⁸ Je ale také autorem několika klavírních koncertů. Významné uplatnění má klavír také v jeho komorních skladbách s klavírem. Je zde vidět, že velkou pozornost věnoval nástrojům dechovým, o které se ve svém tvůrčím životě velmi zajímal (např. *Trio pro klavír, hoboj a fagot*, *Sextet pro klavír, flétnu, hoboj, klarinet, fagot a lesní roh*, *Sonata pro hoboj a klavír*, *Sonata pro klarinet a klavír*, a interprety oblíbená *Sonata pro flétnu a klavír*). Další důležitou roli má klavír v jeho písňové tvorbě s doprovodem klavíru, kde je jeho part velmi virtuózní a zajímavý, jak melodicky, tak rytmicky. Většinu písní napsal pro svého přítele Pierra Bernaca. Mezi nejvýznamnější skladby jeho písňové tvorby patří cykly *La Bestiare* (Zvířetník), *Cocardes* (Kokardy) a *Calligrammes* (Kaligrafy).

4.3.1 Sólové skladby

Poulenc napsal pro sólový klavír řadu děl, která jsou sice krátká, ale velice efektní. Navíc se klavíristům velmi dobře hrají.

¹²⁵ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 139

¹²⁶ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 152

¹²⁷ Viz příloha B - Seznam skladeb Francise Poulenca

¹²⁸ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 145

V roce 1918 vznikl *Mouvements perpétuels* (Věčný pohyb). Toto rané dílo obsahuje tři nevelké kusy svěžího výrazu a je psáno v klasicistním duchu. Za zmínku stojí i Sonata pro čtyři ruce, kterou Poulenc složil v květnu v Boulogne-sur-Seine, po odvedení do armády.¹²⁹

V roce 1927 a 1928 skladatel napsal první dvě Noveletty, ke kterým až v roce 1959 přibyla třetí. Jsou to krátké melodické kusy, technicky nenáročné, ale citově velmi bohaté.¹³⁰

Nokturna, která vznikala v rozmezí let 1929 – 1938, jsou rozmanitá a výrazově odlišná. Připomínají kompoziční styl Chopina a vyvolávají opravdové noční nálady. První Nokturno C dur (1929) využívá možnosti celé klaviatury. Závěr připomíná skladbu z cyklu Schumannových *Dětských scén*, konkrétně *Le poète parle* (Básník promlouvá). Druhé Nokturno A dur (1933) má podtitul *Bal de neunes filles* (Dívčí ples) a zní jako vzpomínka na Schumanna a zároveň na Poulencův balet *Biches* (Laně). Pro napsání třetího Nokturna F dur (1933) Poulenca inspirovalo belgické město Malines. Jmenuje se *Le Cloches de Malines* (Malinské zvony). Čtvrté Nokturno c moll (1934) má název *Bal fantôme* (Neskutečný ples) a působí dojmem strašidelné mazurky. Páté Nokturno d moll (1934), které se jmenuje *Phalènes* (Můry), je inspirováno Stravinského *Petruškou*. V roce 1934 vzniká i šesté Nokturno G dur. V sedmém Nokturnu Es dur (1935) je patrný vliv Prokofjevovy hudby a poslední osmé Nokturno C dur (1938) má funkci cody k celému cyklu a je ukončeno nostalgickou vzpomínkou na první nokturno.¹³¹

V roce 1930 začal Poulenc komponovat variační suitu *Les soirées de Nazalles* (Nazalské večery). Byla však dokončena až v roce 1936 a uvedena v Paříži o rok později. Tuto suitu věnoval Virginii Liénard, což byla Poulencova rodinná přítelkyně. Suitu tvoří série miniatur, které na sebe navazují. Každá variace je vytvořena z původních hudebních improvizovaných portrétů, které byly inspirovány Poulencovými sousedy v Nazelles, kde autor často pobýval na své vinici.

V letech 1932 – 1959 Poulenc napsal Improvizace, což jsou krátké a bohatě invenční skladby. Přestože původně nebyly zamýšlené jako cyklus, postupně se z nich stala sbírka patnácti *Improvizací*. Prvních šest vzniklo roku 1932 v Noizay. První Improvizace h moll je inspirována Debussyho *Arabeskami*. V druhé Improvizaci As dur se odráží kompoziční rysy Franze Schuberta a střídají se zde často durové a mollové akordy. Ve třetí Improvizaci h moll lze vyzorovat Poulencův obdiv k Prokofjevovi. Čtvrtá Improvizace As dur je napsána v

¹²⁹ POULENC, Francis. *Correspondance*. Paris: Éditions Fayard, 1994, s. 63

¹³⁰ Těmto skladbám se podrobněji věnuji v kapitole 3.3.3

¹³¹ MACHART, Renaud. *Poulenc*. Paris: Seuil, 1995, s. 61

tokátové formě. Pátou Improvizaci a moll skladatel věnoval Georgesovi Auricovi a v šesté Improvizaci B dur lze nalézt některé prvky z Poulencova *Koncertu pro dva klavíry*.

V letech 1933 – 1934 skladatel napsal další čtyři Improvizace. Sedmá Improvizace C dur je velmi lyrická a je považována za jednu z nejkrásnějších částí celého cyklu. Objevují se zde harmonické postupy ve stylu Gabriela Faurého. Osmá Improvizace a moll je napsána ve stylu krátkého intermezza a věnována manželce Georgese Aurica – malířce Noře Auric. Devátá Improvizace je v tónině D dur a desátá Improvizace F dur velebí skladatelské umění F. Chopina. Její podtitul je *Éloge des Gammes* (Chvála stupnicím) a připomíná část *Pianisti z Karnevalu zvířat* Camilla Saint-Saënsa.¹³²

K dalším improvizacím se Poulenc vrátil až po letech. V roce 1941 napsal Improvizaci g moll a Improvizaci Es dur. Obě byly inspirovány hudbou Franze Schuberta. Třináctou a čtrnáctou improvizaci zkomponoval v roce 1958 v Cannes. Jedná se o Improvizaci a moll a Improvizaci Des dur, která byla věnována Henrimu Hellovi.¹³³ V létě roku 1959 vznikla poslední Improvizace c moll a byla věnována oblíbené šansoniérce Edith Piaf. Téma skladby přejímá známou melodii z písně *La vie en rose*. Tato improvizace patří společně s *Elegií pro dva klavíry* mezi poslední klavírní díla Francise Poulenca.¹³⁴

Poulenc napsal jediné dílo, které bylo určeno dětským posluchačům. Skladba *Histoire de Babar* (Příběh slona Babara) vznikla zcela náhodou poté, co Poulenca požádala jeho čtyřletá neteř, aby improvizoval hudbu ke známému komiksovému příběhu malého slona Babara. Tak vznikla v roce 1945 série drobných skladeb, které se od sebe liší formou i obsahem a jsou navzájem propojeny textem recitátora. Každá hudební část má svůj název, např. *Ukolébavka*, *Snění*, *Improvizace*, *Presto*, *Galop*, *Nokturno*, *Evokace* a další. Je to hluboce poetické a něžné dílo, které připomíná Schumannovy *Dětské scény* nebo Debussyho *Dětský koutek*. Skladba je technicky náročná a určená pro pokročilé klavíristy.¹³⁵

Mezi nejvýznamnější díla Poulencovy tvorby patří *Sonata pro dva klavíry*, kterou napsal v roce 1953. Autor ji věnoval klavíristům Arthuru Goldovi a Robertu Fizdalovi, kteří spolu tvořili významné americké klavírní duo. Sonata má čtyři části: Prologue, Allegro molto, Andante lyrico a Epilogue. V tomto díle skladatel zachází velmi volně se sonátovou formou a vytváří tím vlastní hudební formu. Klavír zde využívá všech svých možností, a přesto, že se skladba vyhýbá zbytečné virtuozitě, zní velmi dobře a nevšedně.¹³⁶

¹³² JOVBAKOVÁ, Marie. *Francis poulenc a jeho klavírní koncert Aubade*. Hradec Králové, 2011, s. 22

¹³³ Henri Hell - kritik a spisovatel působící v nakladatelství Fayard

¹³⁴ MACHART, Renaud. Poulenc. Paris: Seuil, 1995, s. 23

¹³⁵ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 145

¹³⁶ ROY, Jean. Francis Poulenc. Paris: Éditions Seghers, 1964, s. 33

4.3.2 Skladby pro klavír a orchestr

V roce 1928 Poulenc napsal koncert pro cembalo a orchestr - *Concert champêtre* (Venkovský koncert.) Věnoval ho své přítelkyni, vynikající cembalistce Wandě Landovské. Toto dílo není neoklasické, přestože je v něm zřetelně cítit úcta k J. P. Rameauovi a F. Couperinovi. Skladba je velmi něžná, vyniká francouzským duchem a šarmem a svou atmosférou připomíná venkov 18. století. Projevuje se zde charakteristická spontánnost Poulencovy melodiky. Venkovský koncert je možné hrát i v úpravě pro klavír a orchestr.¹³⁷

V roce 1929 vznikl choreografický koncert pro klavír a 18 nástrojů s názvem *Aubade*.¹³⁸ Toto dílo by se dalo považovat za historicky první pokus o vytvoření nového žánru klavírní koncert – balet. Děj koncertu je postavený na mýtu o bohyni Dianě. Skladba vznikla na popud dvou francouzských mecenášů umění - Marie-Laure a Charles de Noilles, kteří požádali Poulenca o vytvoření díla k soukromému provedení na slavnostním plese. Práce na tomto koncertu byla přerušena Poulencovou duševní nemocí, nakonec však byla úspěšně dokončena a provedena. Koncert lze provádět koncertně, scénicky, nebo také v autorově úpravě pro dva klavíry. Vyznačuje se netradičním nástrojovým obsazením, vyvážeností klavírního a orchestrálního partu a členěním koncertu na sedm částí, které na sebe plynule navazují.¹³⁹

Koncert pro dva klavíry a orchestr d moll měl premiéru v roce 1932 na festivalu Mezinárodní společnosti soudobé hudby v Benátkách. Sólisty byli Poulenc a jeho kamarád z dětství, klavírista Jacques Février. Koncert je velice harmonický, vtipný a má neodolatelný půvab, proto se těší velké oblibě a dodnes je velmi často prováděn. Obsahuje tři věty (*Allegro ma non troppo*, *Larghetto* a *Allegro molto*), je psán v mozartovském duchu, ale zároveň je v něm i patrná inspirace hudbou pařížských ulic. Pasáže jemné melodie se střídají s brilantní virtuozitou. Při podrobnějším seznámení skladba působí poněkud nelogicky, při poslechu naopak vytváří dojem formální klasičnosti.

V roce 1950 napsal Poulenc *Koncert pro klavír a orchestr*, na který dostal zakázku ze Spojených států. Bylo to v průběhu druhého amerického turné s Pierrem Bernacem. Téhož roku byl koncert v USA i proveden. Premiéra ovšem neměla úspěch. Publikum nejvíce šokovala třetí část, která neočekávaně připomíná náladu pařížského podsvětí. Koncert má tři části. První věta *Allegro* je velmi jemná a melodická. Následuje sladce melancholická,

¹³⁷ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 147

¹³⁸ *Aubade* – francouzský výraz, který znamená *ranní zastaveníčko*

¹³⁹ JOVBAKOVÁ, Marie. *Francis poulenc a jeho klavírní koncert Aubade*. Hradec Králové, 2011, s. 25

elegantní druhá věta Andante noc motto, avšak třetí část je vyzývavé a šokující Rondo, které začíná tématem předměstské odrhovačky a střídá se s tématem černošského spirituálu.¹⁴⁰

4.3.3 Trois Novelettes

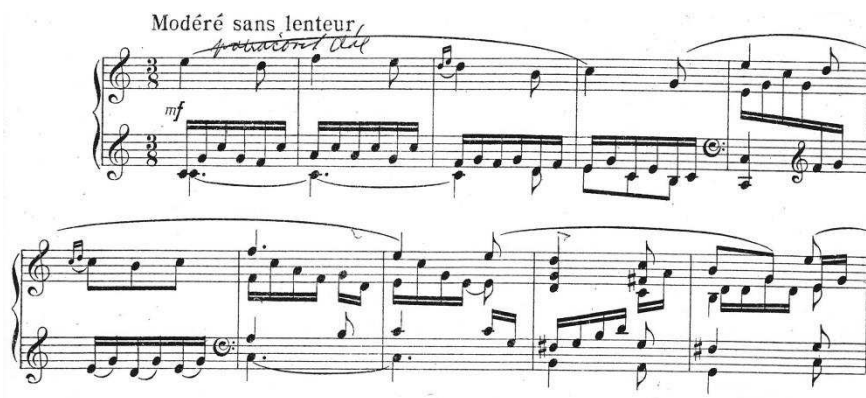
Rozhodla jsem se blíže zaměřit na Poulencovy Novelety, protože jsou součástí mého diplomového koncertu a svou hudbou mi přirostly k srdci.

Trois novelettes jsou tři krátké skladby pro klavír. Na první poslech jsou to prosté a nijak složité kousky, jejich krása spočívá právě v jednoduché a jasné hudební řeči. Jejich hudba je půvabná, místy až romantická a melodické linie jsou krásně vykresleny. Poulencova hudba není prvoplánová a tyto skladby mají spíše intimní charakter. Přesto na první poslech dokáží okouzlit a zanechat v člověku hluboký dojem.

První Noveletta C dur vznikla v roce 1927. Toto neoklasicistní dílko je věnováno Virginii Liénard, což byla rodinná přítelkyně, které Poulenc věnoval i svou klavírní suitu *Les soirées de Nazalles* (Nazalské večery).

Skladba je označena *Modéré sans lenteur*, což lze přeložit jako „bez odkladu“. Pokud je hrána v rychlejším tempu a bez pedálu, působí jako skladba pro cembalo, které měl skladatel také ve veliké oblibě. Nicméně, Poulenc byl velkým příznivcem pedálu a označení „san pedale“ zde není, proto se domnívám, že zvukově je mnohem malebnější interpretace se střízlivou a citlivou pedalizací.

Skladbu můžeme rozdělit na tři části. První část („a“) začíná tématem, které je tvořeno jednoduchou, něžnou melodií. Pravidelný tok hudby je podpořen prostou harmonií, jen s občasným využitím mollové subdominanty. Hudba zní vesele a bezstarostně, jako by vyprávěla obyčejný příběh. Ve 42. taktu skladba pokračuje ve stejnojmenné tónině. Stále v jemném melodickém duchu, jen poněkud smutněji laděná, což je dáno samotnou c moll tóninou.



Obr. č. 40: Noveletta č. 1 – úryvek z části „a“

¹⁴⁰ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 146

Následuje kontrastní část („b“), která je označena *Un peu plus vite*, což znamená „trochu rychleji“. Je psána v dominantní tónině G dur. S touto částí přichází odlehčení, její charakter je kontrastní k té předchozí. Legatová melodie je vystřídána akordickými skoky i staccatem, je zde proto nutná velmi střízlivá pedalizace. Něžná hudba je nahrazena hudbou veselou a hravou, z kousku srší šibalství. Živější tempo dovoluje interpretovi pohrát si s rychlými notami i agogikou a vyjádřit tak radost z hudby i hry samotné.



Obr. č. 41: Noveletta č. 1 – úryvek z části „b“

V třetí části (část „a“) jsme zpět v tónině C dur. Hudba se opět vrací ke své původní melodii, jen v trochu bohatší formě. Téma je nutné hrát velmi jemně, sám skladatel použil před koncem skladby označení *très doux*, což znamená „velmi měkce“. Jemná melodie končí v pianu a zanechává za sebou klid a melancholickou náladu.



Obr. č. 42: Noveletta č. 1 – úryvek z části „a“

Druhá Noveletta b moll vznikla v roce 1928 a byla věnována hudebnímu kritikovi Luisi Laloy. Skladba je označena *Très rapide et rythmé*, tedy „velmi rychle a rytmicky“.

Nálada skladby je založena právě na jejím výrazném, žertovném rytmu. Tento kus je technicky náročný. Vyžaduje již určitou klavírní zručnost, právě díky svému rychlému tempu, přesnému rytmu a častým akordickým skokům, které vyžadují velké rozpětí ruky. Noveletta by měla působit odlehčeně. Nesmí na ní být znát její technická náročnost, ale naopak musí vyznít velmi lehce, svižně a jednoduše, což už vyžaduje určité hráčské zkušenosti. Poulenc sám preferoval jednoduchý způsob hry. Odmítal rubato a mnohokrát si stěžoval na interpretaci jeho skladeb právě tímto způsobem.

Skladbu můžeme opět rozdělit na tři části. První část („a“) je podle mého názoru třeba hrát s minimálním použitím pedálu. Vyplývá to z jejího ostrého rytmu, který podtrhují časté důrazy a akcenty. Veselost a šibalství z kousku přímo srší. V harmonii se tato živelnost projevuje použitím častých chromatických postupů a rychlých rozložených zmenšených akordů.



Obr. č. 43: Noveletta č. 2 – úryvek z části „a“

Druhá část („b“) začíná skokem do stejnojmenné tóniny a je označena *Absolument sans ralentir*, což můžeme přeložit jako „naprosto bez zpomalení“. Ačkoliv k tomu dlouhé durové akordy a náznak zpěvné melodie přímo svádí, je třeba neztratit tempo a s určitou razancí pokračovat stejně živě. Ani přes akcenty na prvních třech akordech však nesmíme nikdy sklouznout k tvrdé hře, která by byla v rozporu s Poulencovým záměrem a vnímáním hudby vůbec. Charakter hudby v druhé části se často mění. Svižné dlouhé akordy, které část uvádějí, jsou vystřídány akordy v ostrém staccatu, a tyto jsou nahrazeny výraznou, na okamžik lyrickou melodií. Celá druhá část je ukončena glissandem, které nám otevírá část třetí („a“).



Obr. č. 44: Noveletta č. 2 – úryvek z části „b“

Zde se opět vracíme k původnímu tématu, jsme zpět v es moll tónině. Rychlé tempo i veselá nálada zůstávají. Konec skladby graduje tempově i dynamicky a vyvrcholí posledními třemi akordy ve sff.



Obr. č. 45: Noveletta č. 2 – úryvek z části „a“

Třetí Noveletta e moll vznikla v roce 1959 a je v ní použito téma Manuela de Fally ze skladby El Amor Brujo. Poulenc ji věnoval svému příteli R. Douglasi Gibsonovi.

Na rozdíl od dvou předchozích, tato noveletta nemá kontrastní střední část, je psána celá v jednom duchu. Je označena *Andantino tranquillo*, tedy „krokem, klidně“. Pravidelná melodie v tříosminovém taktu je podkreslena něžnou harmonií, dynamicky se hudba drží převážně v piano s občasnými kontrasty v mf. Tok melodie podporují basové tóny, jejichž barevnost dotváří celkové vyznění skladby. Při vedení melodie je velmi důležité dokonalé legato až *legatissimo*. Hudba má působit poněkud zamlženě, což lze podpořit i bohatou pedalizací. Poulenc miloval rozmazaný klavírní zvuk, sám napsal na začátek *Baigné de pédales*, což v překladu znamená „koupat v pedálu“.

Tato skladba je mi ze všech třech nejbližší. Její smutná, melancholická nálada přenesla člověka do jiného světa a naplní ho klidem a pokorou. Zároveň však obsahuje tolik nejasného smutku a tesknosti, že v člověku otevírá dávno zapomenuté vzpomínky a bolesti. Přes její zdánlivou jednoduchost je v ní tolik neuchopitelného, že každá další interpretace je zdrojem nových prožitků, i když se často ztrácejí v mlze a jsou jen špatně pojmenovatelné.

Andantino tranquillo ♩ = 120

mf

Basso de pétiés

mf

The image shows a musical score for a piece titled "Andantino tranquillo" with a tempo marking of ♩ = 120. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a bass clef. The tempo is "Andantino tranquillo" and the time signature is 3/4. The first system is marked with a dynamic of *mf* and includes the instruction "Basso de pétiés". The second system also has a treble clef and a bass clef, with a dynamic of *mf* indicated at the end of the system. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Obr. č. 46: Noveletta č. 3 – úryvek

5 Závěr

Vývoj hudby na počátku 20. století byl velmi rozmanitý a rozporuplný. Vedle návaznosti na doznívající romantismus a impresionismus se vytvářelo množství nových stylů a kompozičních technik, které se vzájemně propojovaly a doplňovaly. Snaha o jejich rozčlenění a charakterizaci je tedy vždy jen náznaková. Mezi hlavní umělecké styly 20. století patří Expresionismus, Neofolklorismus, Neoklasicismus, Futurismus a Dadaismus. Mezi skladatele, kteří nejvíce ovlivnili novou hudební řeč, patří C. Debussy, R. Strauss, A. N. Skrjabin, G. Mahler a skladatelé Druhé vídeňské školy.

Ve Francii ve 20. století zpočátku převládal hudební impresionismus. Hlavním představitelem byl Claude Debussy. Tento směr ovlivnil i tvorbu skladatelů Maurice Ravela a Alberta Roussela. Později se do popředí dostaly dvě důležité osobnosti, které patří mezi zakladatele francouzské moderní hudby a staly se hlavní inspirací pro Pařížskou šestku – Igor Stravinskij a Erik Satie.

Pařížská šestka má v hudební historii velký význam. Skupina vznikla náhodným seskupením skladatelů, jejichž hlavním vzorem byl Erik Satie, a které spojovalo osobní přátelství. Jejich snahou bylo odvrácení se od romantismu a impresionismu a hledání nové hudební řeči. V jejich tvorbě lze nalézt různé kompoziční styly, nejsilněji se však u nich projevují neoklasické tendence. Skladatelé jsou ve své tvorbě rozdílní a každý má svoji originální hudební řeč. Pařížskou šestku tvořili skladatelé Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre a Darius Milhaud.

Tato práce se nejvíce zaměřuje na osobnost Francise Poulenca, jehož tvorba zahrnuje řadu děl vokálních, instrumentálních i operních. Jeho klavírní tvorba je velmi významná. Tvoří ji převážně drobnější skladby, které mají často spíše intimní charakter, přesto jsou velmi vděčné a efektní. Interpret Poulencových klavírních skladeb musí disponovat tónovou kulturou, vytríbeným úhozem i technickou vybaveností.

Život a tvorbu Francise Poulenca a ostatních členů Pařížské šestky jsem zpracovala pomocí české i zahraniční literatury. U rozborů skladeb mi nešlo o důkladnou harmonickou, nebo formální analýzu. Skladby jsem se snažila přiblížit spíše z pocitového hlediska, přiblížit jejich charakter a náladu. Rozbory by měly pomoci klavíristům – interpretům, kteří by měli zájem skladby nastudovat.

6 Seznam použité literatury a internetových zdrojů

- BEK, Josef. *Hudební neoklasicismus*. Praha: Academia, 1982, 108 s.
- BEK, Josef. *Světová hudba dvacátého století*. Praha-Bratislava: Supraphon, 1968, 191 s.
- HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI, 20. století*. 1. vydání. Praha: Ikar, 2006, 400 s. ISBN 80-249-0808-5.
- MACHART, Renaud. Poulenc. Paris: Seuil, 1995, 252 s.
- NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: MONTANEX, spol. s r. o., 1996, 189 s. ISBN 80-85300-26-5.
- POULENC, Francis. *Correspondance*. Paris: Éditions Fayard, 1994, 1128 s. ISBN 2-213-03020-0.
- ROY, Jean. Francis Poulenc. Paris: Éditions Seghers, 1964, 190 s.
- SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. 3. vydání. Brno: JAMU, 2005, 264 s. ISBN 80-86928-06-3.
- SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. 1. vydání. Praha: Togga ve spolupráci s českým hudebním fondem, 2003, 657 s. ISBN 80-902912-0-1.
- ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, 362 s.
- VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby*. 1. vydání. Pardubice: Luděk Šorm, 1994, 261 s. ISBN 80-901702-0-X.
- JOVBAKOVÁ, Marie. *Francis poulenc a jeho klavírní koncert Aubade*. Hradec Králové, 2011. Diplomová práce. Univerzita Hradec Králové. Vedoucí práce MgA. Lenka Hejnová, PhDr. Dana Soušková, PhD.
- Luis Durey – Compositions [online] 2012 [cit. 2. 12. 2012].
Dostupné z www: <<http://www.allmusic.com/artist/louis-durey>>.
- Darius Milhaud – Scaramouche [online] 2012 [cit. 19. 12. 2012].
Dostupné z www: <[http://it.wikipedia.org/wiki/Scaramouche_\(Milhaud\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Scaramouche_(Milhaud))>.
- Francis Poulenc – Musicien francais 1899-1963 – Biographie [online] 2012 [cit. 20. 12. 2012].
Dostupné z www: <<http://www.poulenc.fr/?Biographie>>.
- Francis Poulenc – Musicien francais 1899-1963 – Photos [online] 2012 [cit. 20. 12. 2012].
Dostupné z www: <<http://www.poulenc.fr/?Photos>>.

7 Seznam použitých obrázků

Úryvky z notového materiálu: SATIE, Erik. *Trois Gymnopédies*

Obr. č. 1: Gymnopédie č. 1 – úryvek

Zdroj: SATIE, Erik. 1.^{ere} *Gymnopédie*. Paris: Editions Salabert, Collection Rouart – Lerolle, 4 s. R. L. 9838 & C.^{ie}

Obr. č. 2: Gymnopédie č. 2 – úryvek (28. takt)

Zdroj: SATIE, Erik. 2.^{éme} *Gymnopédie*. Paris: Editions Salabert, Collection Rouart – Lerolle, 3 s. R. L. 9839 & C.^{ie}

Obr. č. 3: Gymnopédie č. 3 – úryvek

Zdroj: SATIE, Erik. 3.^{ine} *Gymnopédie*. Paris: Editions Salabert, Collection Rouart – Lerolle, 3 s. R. L. 9840 & C.^{ie}

Úryvky z notového materiálu: HONEGGER, Arthur. *Toccata and variations*

Obr. č. 4: Toccata – úryvek z části A

Obr. č. 5: Toccata – úryvek z části A (27. takt)

Obr. č. 6: Toccata – úryvek z části B

Obr. č. 7: Toccata – úryvek z části A‘

Obr. č. 8: Toccata – úryvek z Cody

Obr. č. 9: Grave – úryvek z 1. Variace

Obr. č. 10: Sostenu et agité – úryvek z 2. variace

Obr. č. 11: Animé – úryvek z 3. variace

Obr. č. 12: Calme – úryvek ze 4. variace

Obr. č. 13: Agité – úryvek z 5. variace

Obr. č. 14: Agité – úryvek z 5. variace (10. takt)

Obr. č. 15: Agité – úryvek z 5. variace (27. takt)

Obr. č. 16: Lent – úryvek z 6. variace

Zdroj: HONEGGER, Arthur. *Toccata and variations*. Paris: Editions Semfa, Collection SECA, 1921, 12 s. SECA 217

Úryvky z notového materiálu: MILHAUD, Darius. *Scaramouche*

Obr. č. 17: Vif – úryvek z části A

Obr. č. 18: Vif – úryvek z části B

Obr. č. 19: Modéré, část A – úryvek z části „a“

Obr. č. 20: Modéré, část A – úryvek z části „b“

Obr. č. 21: Modéré – úryvek z části B

Obr. č. 22: Modéré – úryvek z části A´

Obr. č. 23: Brazileira – úryvek z části A

Obr. č. 24: Brazileira – úryvek z části B

Obr. č. 25: Brazileira – úryvek z části C

Obr. č. 26: Brazileira – úryvek z části D

Zdroj: MILHAUD, Darius. Scaramouche, Editions Salabert, Collection R. Deiss, 1931,
27 s. R. D. 7538

Úryvky z notového materiálu: DUREY, Louis. Romance sans Paroles

Obr. č. 27: Romance sans Paroles – úryvek

Zdroj: Více autorů. *Album des 6. Auric (G.) Prélude. Durey (L.) Romance sans paroles.*
Honegger (A.) Sarabande. Milhaud (D.) Mazurka. Poulenc (F.) Valse. Tailleferre (G.)
Pastorale. Pour Piano., Paris: Editions Max Eschig, 1920, 12 s.

Úryvky z notového materiálu: TAILLEFERRE, Germaine. Suite Burlesque

Obr. č. 28: Dolente, piano 1 – úryvek

Obr. č. 29: Dolente, piano 2 – úryvek

Obr. č. 30: Pimpante, piano 1 – úryvek

Obr. č. 31: Pimpante, piano 2 – úryvek

Obr. č. 32: Melancholique, piano 1 – úryvek

Obr. č. 33: Melancholique, piano 2 – úryvek

Obr. č. 34: Barcarolle, piano 1 – úryvek

Obr. č. 35: Barcarolle, piano 2 – úryvek

Obr. č. 36: Fringante Lively, piano 1 – úryvek

Obr. č. 37: Fringante Lively, piano 2 – úryvek

Obr. č. 38: Bondissante, piano 1 – úryvek

Obr. č. 39: Bondissante, piano 2 – úryvek

Zdroj: TAILLEFERRE, Germaine. Suite Burlesque, Paris: Editions Henry LEMOINE,
1980, 15 s. 24.582 HL.

Úryvky z notového materiálu: POULENC, Francis. Trois Novelettes

Obr. č. 40: Noveletta č. 1 – úryvek z části „a“

Obr. č. 41: Noveletta č. 1 – úryvek z části „b“

Obr. č. 42: Noveletta č. 1 – úryvek z části „a“

Zdroj: POULENC, Francis. Novelette en UT majeur I., London: J. & W. Chester Ltd., 1930, 4 s. J. W. C. 2193

Obr. č. 43: Noveletta č. 2 – úryvek z části „a“

Obr. č. 44: Noveletta č. 2 – úryvek z části „b“

Obr. č. 45: Noveletta č. 2 – úryvek z části „a“

Zdroj: POULENC, Francis. Novelette en SI^b mineur II., London: J. & W. Chester Ltd., 1930, 4 s. J. W. C. 2194

Obr. č. 46: Noveletta č. 3 – úryvek

Zdroj: J. & W. Chester. Centenary album: The House of Chester, 1860-1960., London: J. & W. Chester Ltd., 1960, 20 s.

8 Seznam příloh

- PŘÍLOHA A Ukázka z knihy Jeana Cocteaua *Le Coq et L' Arlequin*
- PŘÍLOHA B Seznam skladeb Francise Poulenca
- PŘÍLOHA C Seznam klavírních skladeb Dariuse Milhauda
- PŘÍLOHA D Seznam klavírních skladeb Georgese Aurica
- PŘÍLOHA E Obrazová dokumentace

PŘÍLOHA A

**Ukázka z knihy Jeana Cocteaua *Le Coq et L' Arlequin*
(Kohout a Harlekýn)**

**Ukázka z knihy Jeana Cocteua *Le Coq et L' Arlequin*¹⁴¹
(Kohout a Harlekýn), Paříž 1918**

Umění je věda učiněná tělem.

Mistrovské dílo je partie šachu, vyhraná šach mat.

Mladý muž nemá nakupovat bezpečné hodnoty.

Takt v odvaze, to je vědět, až kam se dá zajít příliš daleko.

Umělec může tápaje otevřít skrytou bránu a nikdy nepochopit, že se za ní skrýval svět.

Rychlost splašeného koně nehraje žádnou roli.

Zdá-li se, že nějaké dílo předbíhá svou dobu, je to prostě proto, že doba se za ním zpozd'uje.

Umělec nepřeskakuje schody; jestliže tak učiní, je to ztracený čas, protože po nich bude muset zase vystoupit.

Umělec, který ustupuje, nezrazuje. Zrazuje se.

Každá hodnota, která se dokazuje, je v umění vulgární. Pohrdej člověkem, který chce, aby se mu tleskalo a pohrdej člověkem, který si přeje, aby byl vypískán.

Je třeba být živým člověkem a posthumním umělcem.

Pravda je příliš nahá; proto lidi nevzrušuje.

Sentimentální skrupule, jež nám zabraňuje říci pravdu celou, z ní dělá Venuši, která si rukou zakrývá pohlaví. Pravda však rukou na své pohlaví ukazuje.

Beethoven je ve svých provedeních nudný a Bach nikoli; Beethoven rozvíjí formu, kdežto Bach rozvíjí myšlenku. Beethoven říká: >V tomto držátku je nové pero. – Toto držátko je opatřeno novým perem. - Nové je pero v tomto držátku.< Nebo: >Markýzo, vaše krásné oči...< Bach říká: >V tomto držátku je nové pero, abych je mohl namočit do inkoustu a napsat atd.< Nebo: >Markýzo, vaše krásné oči způsobují, že umírám láskou, a tato láska atd.< A v tom je celý rozdíl.

Někdy musí člověk hájit to, co odsuzuje. Jak by bylo možno nehájit např. Strausse proti těm, kteří na něj útočí z prosté germanofobie nebo proto, že dávají přednost Puccinimu?

Ucho odsuzuje, ale snáší určitou hudbu; přeneseme ji do oblasti nosu a donutí nás k útěku.

Básník má vždy příliš mnoho slov ve svém slovníku, malíř příliš mnoho barev na své paletě a hudebník příliš mnoho not na klaviatuře.

Nejprve je třeba se posadit a pak myslet.

Ať však toto axioma neslouží za výmluvu usazeným.

¹⁴¹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 260

Skutečný umělec je neustále v pohybu.

V tvůrci je nutně muž i žena a ta žena je skoro vždy nesnesitelná.

Publikum se ptá. Je třeba odpovědět díly, a ne manifesty.

Všechno krásné se zdá snadné. A tím publikum pohrdá.

Zdravý názor je vždy považován za papírový.

Pracuji u svého dřevěného stolu, na své dřevěné židli, používám svého dřevěného držátka, což mi nabrání, abych nebyl do jisté míry odpověden za běh hvězd.

Oči mrtvých zatlačujeme jemně; jemně je také nutno otevírat oči živých.

Nestavím se proti moderní německé hudbě. Schönberg je mistr; všichni naši hudebníci a Stravinskij mu jsou něco dlužni, ale Schönberg je především hudebníkem školní tabule.

Za každým důležitým dílem v naší zemi je dům, lampa, polévka, oheň, víno, dýmky.

Sokrates říká: >Kdo je tento člověk, který jí chléb, jako by to bylo výborné maso, a výborné maso, jako by to byl chléb?<

Odpověď: německý meloman.

Německo je příkladem intelektuální demokracie, Francie monarchie.

U nás se mladý hudebník ihned setká s bojem, tj. s podnětem. V Německu nachází uši. Čím jsou delší, tím více naslouchají. Je přijat, je akademizován, je ztracen.

Ani hudbu, při které se jí, ani hudbu, při které se tančí: hudbu, při které se pochoduje.

Nic nezpůsobuje větší chudokrevnost než dlouho se povalovat ve vlažné vodě. Dost hudby, v níž se dlouho povalujeme.

Vypráví mi přítel, že po návratu z New Yorku je možno vzít pařížské domy do dlaně. Vaše Paříž je krásná, dodává, protože je vystavěna v lidském měřítku.

Naše hudba musí být vystavěna v lidském měřítku.

Už dost sítí, girland a gondol; chci, aby byla vystavěna hudba, ve které bych mohl bydlet jako v domě.

Linie v hudbě, to je melodie. Návrat ke kresbě způsobí nutně návrat k melodii.

Hudba není vždycky gondolou, závodním koněm, provazolezcovým lanem. Někdy je také židlí.

Koncertní kavárna je často čistá; divadlo je vždy korumpované.

Krajní hranice moudrosti: hle, co publikum nazývá šílenstvím!

Je třeba říkat ne >panem et circenses<, ale >circenses panis sunt<, nebo spíše >quidam circenses panis sunt<.

To, co vyvolává smích davů, není nezbytně krásné ani nové, ale co je krásné a nové, vyvolává nezbytně smích davů.

Publikum přijímá včerejšek jen jako zbraň pro úder proti dnešku.

To, co ti publikum vytýká, kultivuj. To jsi Ty.

...Publikum skutečně chce >poznávat<. Nenávidí vyrušování. Překvapení je šokuje. Nejhorším osudem díla je, když se mu nic nevytýká, když autor není nucen zaujmout opoziční stanovisko.

Čím více je umění u kolébky dlouhé epochy, čím je plnější, závažnější, uzavřené jako vejce, tím více usnadňuje povrchní podvody.

Pelleas, to je rovněž hudba, která se poslouchá s hlavou v dlaních. Všechna hudba, která se poslouchá s hlavou v dlaních, je podezřelá. Wagner je typem hudby, která se poslouchá s hlavou v dlaních.

Existují dlouhá díla, která jsou krátká. Wagnerovo dílo je dlouhým dílem, které je dlouhé, dílem v rozlehlosti, protože nuda se zdá tomuto starému bohu užitečnou drogou ke zpitomění věřících.

Publikum je šokováno šarmantní směšností Satieho názvů a poznámek, ale respektuje strašlivou směšnost libreta Parsifala.

Publikum:

Ti, kteří brání dnešek používajíce přitom včerejška, a kteří tuší zítřek /1 procento/.

Ti, kteří brání dnešek rozbíjejíce přitom včerejšek, a kteří popřou zítřek /4 procenta/.

Ti, kteří popírají dnešek, aby hájili včerejšek, jejich dnešek /10 procent/.

Ti, kteří si představují, že dnešek je omyl, a dávají si schůzku pozítří /12 procent/.

Ti předvčerejší, kteří přijímají včerejšek, aby dokázali, že dnešek přestupuje dovolené hranice /20 procent/.

Ti, kteří ještě nepochopili, že umění je nepřetržité, a představují si, že se zastavilo včera a bude snad pokračovat zítra /60 procent/.

Ti, pro které neexistuje ani předvčerejšek, ani včerejšek, ani dnešek /100 procent/.

PŘÍLOHA B

Seznam skladeb Francise Poulenca

Seznam skladeb Francise Poulenca¹⁴²

Skladby pro klavír¹⁴³

- 1916 Préludes pour piano
1917 Rhapsodie nègre
1918 Trois pastorales
Trois mouvements perpétuels
Sonata pour piano a quatre mains
1919 Valse
1920 Suite en ut
1920 – 1921 Cinq impromptu
1921 Promenades
1922 – 1925 Napoli – Barcarolle, Nocturne, Caprice Italien
1927 – 1928 **Deux nevettes**
Concert champêtre
1928 Trois reces
1929 **Aubade**
Hommage a Albert Roussel
1929 – 1938 **Huit nocturnes**
1932 **Concerto en ré mineur pour deus piano set orchestre**
1932 Valse – improvisation sur le nom de Bach
1932 – 1941 **Douze improvisation**
1933 Villageoises
Feuillets d'album
1934 Intermezzo en ut majeur
Intermezzo en ré bémol majeur
Presto
Badinage
Humoresque
1935 Suite Francoise
1936 **Les soirée de Nazalles**
1937 Bourée d'Auvergne
1940 Mélancolie

¹⁴² ROY, Jean. Francis Poulenc. Paris: Éditions Seghers, 1964

¹⁴³ Skladby, jejichž názvy jsou zvýrazněny tučným písmem, jsou v této práci stručně charakterizovány.

- 1944 Intermezzo en la bémol majeur
- 1950 **Concert pour piano et orchestr**
- 1951 Thème varié
- 1952 – 1953 Sonate pour deus pianos
- 1958 **Treizième improvisation**
Quatorzième improvisation
- 1959 **Quinzième improvisation**
Elégie pour deus pianos
Troisième novelette

Ostatní kompozice

- 1918 Sonate pour deus clarinettes
Toréador
- 1919 Le Bestiaire ou le Cortège d'Orphée
Cocardes
- 1921 Les Mariés de la Tour Eiffel
Quatre poèmes de Max Jacob
- 1922 Sonate pour clarinette et basson
Sonate pour cor, trompette et trombone
- 1923 Les Biches
- 1924 – 1925 Cinq poèmes de Ronsard
- 1926 Chansons gaillardes
Trio pour piano, hautbois et basson
- 1927 Vocalise
- 1927 – 1928 Airs chantés
- 1930 Epitaphe
- 1931 Trois poèmes de Louise Lalanne
Cinq poèmes de Max Jacob
- 1932 Le bal masqué
- 1932 – 1939 Sextuor
- 1933 Intermezzo
- 1934 Huit chansons polonaises
- 1934 – 1935 Quatre chansons pour enfants
- 1935 Cinq poèmes de Paul Eluard
Margot

- A sa quitare
 La Belle au bois dormant
- 1936 Sept chansons
 Litanies à la Vierge noir
 Petites voix
- 1936 – 1937 Tel jour telle nuit
- 1937 Sécheresses
 Trois pones de Louise de Vilmorin
 Deux barches e tun intermède
 Messe en sol majeur
- 1938 Concerto en sol mineur
 Deux poènes de Guillaume Apollinaire
 Miroirs brûlants
 Portrait
 La Grenouillère
 Priez pour paix
 Ce doux petit visage
- 1938 – 1939 Outre motets pour un temps de pénitence
- 1939 Bleuet
- 1940 Banalités
 Léocadia
 Les chemins de l'amour
- 1940 – 1941 Les animaux modèles
- 1940 – 1948 Sonate pour violoncello et piano
- 1941 Exultate Deo (pro smíšené hlasy a capella)
 Salve Regina (pro smíšené hlasy a capella)
 La fille du jardinier (scénické dílo)
- 1942 Chansons villageoises
 La duchesse de Langeais
- 1942 – 1943 Sonate pour violon et piano
- 1943 Métamorphoses
 Deux poèmes
 Montparnasse
 Hyde Park

- Figure humaine
- 1944 Le voyageur sans bagage
La nuit de la Saint-Jean
Les Mamelles de Tirésias
Un soir de neige
- 1945 Huit chansons françaises
Le Soldat et la Sorcière
Amphitryon
- 1946 Orchestration de deux préludes posthumes et de la troisième
symphonie d'Erik Satie
Le pont et Un poème
Paul et Virginie
- 1947 Sinfonietta
Trois chansons de F. Garcia Lorca
Le disparu
Hymne
Main dominée par le cœur
L'invitation au château
- 1948 Calligrammes
Quatre petites prières de saint François d'Assise
- 1949 Mazurka
- 1950 La fraîcheur et le feu
Stabat Mater
- 1951 – 1952 Quatre motets pour le temps de Noël
- 1952 Ave Verum Corpus
- 1953 – 1955 Dialogues des Carmélites
- 1954 Parisiana
Rosemonde
Matelote provençale
Bucolique
- 1956 Le travail du peintre
Deux mélodies
Dernier poème
- 1957 Sonate pour flûte et piano

1958 La voix humaine
 Une chanson de porcelaine

1959 Gloria
 Laudes de saint Antoine de Padoue

1960 La courte paille

1961 La Dame de Monte-Carlo
 Sept Répons des Ténèbres

1962 Renaud et Armide
 Sonate pour hautbois et piano
 Sonate pour clarinette et piano

PŘÍLOHA C

Seznam klavírních skladeb Dariuse Milhauda

Seznam klavírních skladeb Dariuse Milhauda

- 1913 Suite
- 1914 Mazurka
- 1915 Variations sur un thème de Cliquet
- 1915 – 1919 Printemps, Book I
- 1916 Sonata No. 1
- 1919 – 1920 Printemps, Book II
- 1920 – 1921 Saudades do Brasil
- 1920 Caramel Mou
- 1922 Rag-Caprices
- 1930 Choral
- 1932 L'automne, 3 pieces
- 1933 L'album de Madame Bovary
- 3 Valse
- 4 Romances sans paroles
- Promenade
- 1941 Touches blanches, Easy Pieces
- Touches noires, Easy Pieces
- Choral (Hommage à Paderewski)
- 4 Ésquisses (4 Sketches)
- 1943 La libertadora
- 1944 La muse ménagère
- 1944 – 1948 Accueil amical, 17 Pieces for Children
- 1946 Une journée
- 1947 Méditation
- 1948 L'enfant aime, Suite "A Child Loves"
- 1949 Sonata No. 2
- 1950 Jeu, published in the album Les contemporains
- 1951 Le candélabre à sept branches
- 1953 – 1954 Hymne de glorification
- 1956 La couronne de Marguerite
- Sonatina
- Le globe-trotter

1957 Les charmes de la vie (Hommage à Watteau)

1969 – 1970 Six danses en trois mouvements

Skladby pro dvě ruce

1920 Infantines, Suite after 3 poèmes de Jean Cocteau

Skladby pro dva klavíry

1919 Le bœuf sur le toit

1937 Scaramouche

1943 La libertadora

Les songes

1944 Le bal martiniquais

1947 Carnaval à la Nouvelle-Orléans

1948 Kentuckiana, divertissement sur 20 airs du Kentucky

1969 – 1970 Six danses en trois mouvements

Skladby pro čtyři klavíry

1948 Paris for 4 pianos

PŘÍLOHA D

Seznam klavírních skladeb Georgese Aurica

Seznam klavírních skladeb Georgese Aurica

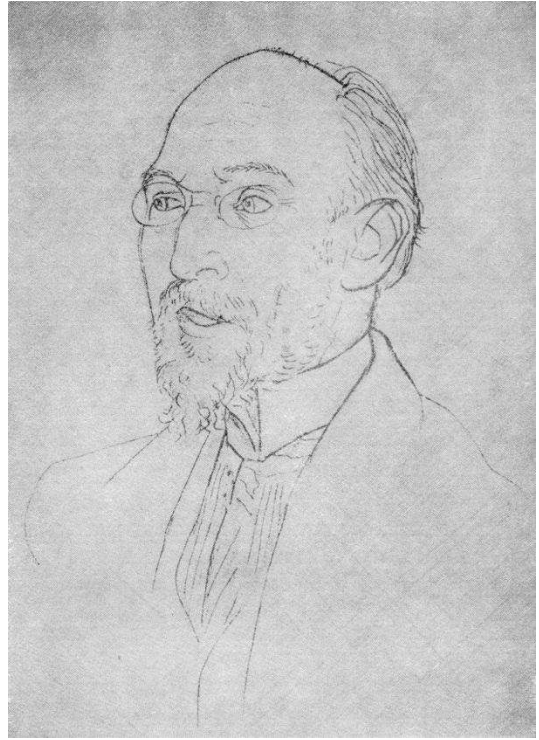
1914	Gaspar et Zoé ou L'après-midi dans un parc
1919	Prélude pour piano
1919	Adieu New York!
1919-1920	3 pastorales pour piano
1925-1926	5 Bagatelles, per due pianoforti
1927	Petite suite pour piano
1930	Sonate en fa majeur
1934	3 Morceaux pour piano da Lac-aux-dames
1940	3 Impromptus pour piano
1941	9 pièces brèves pour piano
1946	Danse française pour piano
1946	Impromptu en ré mineur pour piano
1949	Valse, pou deux pianos en sol majeur
1953-1955	Partita pour deux pianos
1974	Double jeux no. 1, per 2 pianoforti
1974	Double jeux no. 2, per 2 pianoforti
1974	Double jeux no. 3, per 2 pianoforti
1950	Le Peintre et son modèle, riduzione dal balletto

PŘÍLOHA E

Obrazová dokumentace



Erik Satie



Erik Satie – kresba od Pabla Picassa

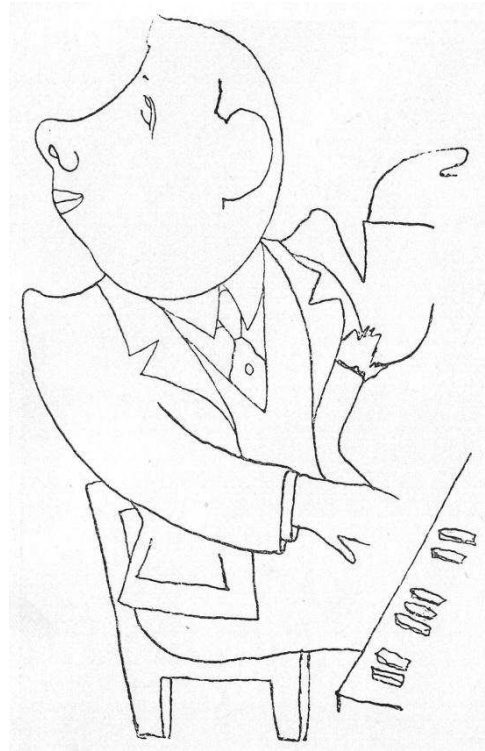


Návrh kostýmů k baletu Parade Erika Satieho – kresby od Pabla Picassa





Francis Poulenc



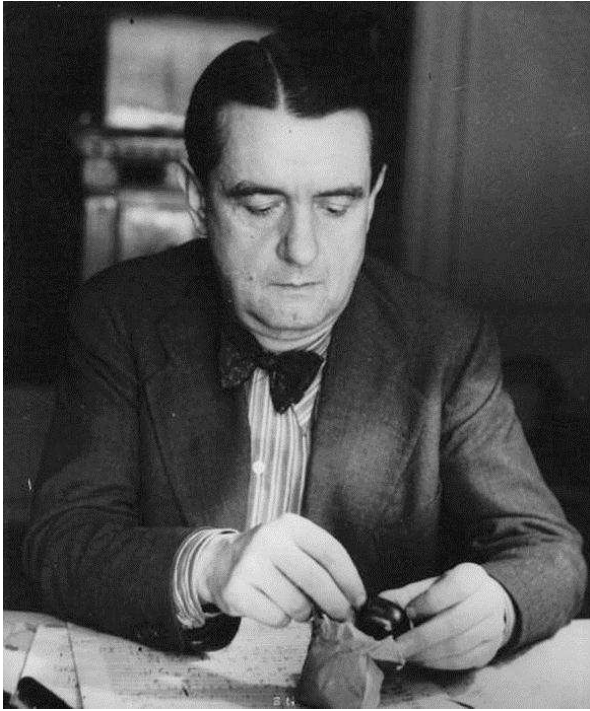
Francis Poulenc – kresba od Jeana Cocteaua



Darius Milhaud



Arthur Honegger



Georges Auric



Louis Durey



Germaine Tailleferre



Společná fotografie Pařížské šestky s Jeanem Cocteauem (u klavíru) z roku 1916. Zleva: Darius Milhaud, Georges Auric (kresba), Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc a Louis Durey.



Společná fotografie Pařížské šestky s Jeanem Cocteauem (u klavíru) z roku 1961. Zleva: Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc a Louis Durey.



Ricardo Viñes



Pierre Bernac a Francis Poulenc



Francis Poulenc a Denise Duval



Francis Poulenc v Noizay

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Adéla Nehněvajsová
Katedra:	Katedra hudební výchovy
Vedoucí práce:	MgA. Svatava Střelcová
Rok obhajoby:	2013

Název práce:	Pařížská šestka a její klavírní tvorba
Název v angličtině:	Les Six and its Piano Works
Anotace práce:	Úkolem diplomové práce bylo přiblížit klavírní tvorbu skladatelů Pařížské šestky. V textu je nejprve popsán charakter hudby první poloviny 20. století, se zaměřením na nejvýznamnější skladatele. Následuje seznámení se všemi skladateli Pařížské šestky, kde je popsán jejich život a celková tvorba, zejména tvorba klavírní. Pro přiblížení jejich kompozičního charakteru jsou vybrány konkrétní skladby, které jsou stručně rozebrány. Poslední kapitola je věnována Francis Poulencovi, jednomu z nejvýznamnějších členů skupiny.
Klíčová slova:	hudba první poloviny 20. století, Pařížská šestka, klavírní tvorba, Francis Poulenc
Anotace v angličtině:	The objective of this thesis is to bring closer look at members of Les Six. The thesis first describes the character of music of the first half of 20th century with focus on the most important composers of Les Six. Afterwards, all members of Les Six are introduced including their lives and works, especially piano works. Specific songs are selected and briefly discussed for the purpose of presenting their compositional character. Last chapter is entirely about Francis Poulenc, one of the most significant members of the group.
Klíčová slova v angličtině:	music of the first half of 20th century, Les Six, piano work, Francis Poulenc
Přílohy vázané v práci:	PŘÍLOHA A Ukázka z knihy Jeana Cocteaua Le Coq et L'Arlequin PŘÍLOHA B Seznam skladeb Francise Poulenca PŘÍLOHA C Seznam klavírních skladeb Dariuse Milhauda PŘÍLOHA D Seznam klavírních skladeb Georgese Aurica PŘÍLOHA E Obrazová dokumentace
Rozsah práce:	76 stran (115 000 znaků)
Jazyk práce:	český