

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta pedagogická

Bakalářská práce

2015

Kateřina Hynková

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA HUDEBNÍ KULTURY

KLARINET V KOMORNÍ TVORBĚ PAŘÍŽSKÉ ŠESTKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Kateřina Hynková

Specializace v pedagogice, Hudba se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: doc. MgA. Jiří Bezděk, Ph.D.

Plzeň, 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 13. dubna 2015

.....
vlastnoruční podpis

Poděkování

Děkuji doc. MgA. Jiřímu Bezděkovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a ochotu při vypracování bakalářské práce.

OBSAH

ÚVOD	3
1. PAŘÍŽSKÁ ŠESTKA.....	4
1. 1. Charakteristika hudby Pařížské šestky	5
1. 2. Společná tvorba Pařížské šestky.....	7
2. Darius Milhaud (1892-1974).....	9
2. 1. Tvorba pro klarinet	13
2. 2. Původ skladby Scaramouche, op. 165b	13
2. 3. Scaramouche, op. 165b pro klarinet a klavír	14
3. Germaine Tailleferreová (1892-1983).....	24
3. 1. Tvorba pro klarinet	25
3. 2. Sonáta pro klarinet sólo	25
4. Arthur Honegger (1892- 1955)	31
4. 1. Tvorba pro klarinet	37
4. 2. Sonatina pro klarinet a klavír (H. 42).....	37
5. Francis Poulenc (1899-1963).....	47
5. 1. Tvorba pro klarinet	52
5. 2. Sonáta pro klarinet a klavír B dur (FP 184).....	52
6. Georges Auric (1899- 1983)	68
6. 1. Tvorba pro klarinet	70
6. 2. Trio pro hoboj, klarinet a fagot.....	70
7. Louis Durey (1888- 1979).....	72
7. 1. Tvorba pro klarinet	73
7. 2. Divertissement op. 107	73

ZÁVĚR	75
RESUMÉ	76
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	77
PŘÍLOHY	79

ÚVOD

Pro svou bakalářskou práci jsem si vybrala téma Klarinet v komorní tvorbě Pařížské šestky. Za jeden z prvních impulzů určitě považuji studium hry na klarinet na Konzervatoři v Českých Budějovicích. Během studia jsem se setkala s mnoha díly různých autorů od klasicismu po hudbu 20. století. A právě francouzská hudba 20. století mě ovlivnila natolik, že jsem se rozhodla zaměřit svou práci na jednu z nejznámějších skupin francouzských skladatelů Pařížskou šestku. V současné době jsou v klarinetovém repertoáru velmi populární díla Francise Poulence a Daria Milhauda. Komorní díla dalších autorů Pařížské šestky se však v klarinetové literatuře objevují jen sporadicky. Proto jsem se rozhodla zaměřit svoji práci jak na skladby u nás velmi oblíbené, tak i na ty opomíjené a tím rozšířit obzory a povědomí o dalších komorních skladbách, které by obohatily klarinetový repertoár, jež se může zdát dosti jednostranně zaměřený.

Jak už napovídá název bakalářské práce, ráda bych se zaměřila na skladatelské osobnosti Pařížské šestky, a to především na analýzu děl věnovaných klarinetu. Vybrala jsem si skladby sólové (*Germaine Tailleferrová - Sonáta pro sólo klarinet*), skladby pro klarinet a klavír (*Francis Poulenc - Sonáta pro klarinet a klavír op. 184, Arthur Honegger - Sonatina pro klarinet a klavír H 42*) a skladby komorní (*Darius Milhaud - Scaramouche - Suita pro klarinet a klavír, Georges Auric - Trio pro hoboje, klarinet a fagot, Louis Durey - Divertissement op. 107*). Vzhledem k velkému rozsahu bakalářské práce budu svou pozornost věnovat především analýze děl autorů Daria Milhauda, Germaine Tailleferrové, Arthura Honeggera a Francise Poulence. U zbylých dvou skladeb autorů Georgese Aurica a Louise Durey pouze nastíním jejich charakter.

Každému skladateli Pařížské šestky bude věnována samostatná kapitola, kde bych nastínila skladatelův-čin život, dílo a tvorbu pro klarinet. Stěžejní částí každé kapitoly bude přiblížení kompozičního stylu daného autora a stručná analýza vybrané skladby.

K tématu mé práce bylo vydáno několik autobiografických knih přeložených do českého jazyka (*Darius Milhaud: Motivy bez tónů, Arthur Honegger: Já skladatel, Zařikání zkamenělin*), které mi poskytly určitý pohled na danou osobnost a skladatelský styl. Jelikož je mnoho literatury nedostupné, obzvláště v českém jazyce, budu k práci využívat také slovníková hesla z českých i zahraničních publikací doplněná o informace z vysokoškolských a středoškolských výukových programů a učebnic.

1. PAŘÍŽSKÁ ŠESTKA

Paříž byla na počátku 20. století nejvýznamnějším a umělecky nejliberálnějším městem na západě Evropy. Velký historický význam získala ke konci první světové války v Paříži náhodná skupina hudebních skladatelů „Les Six“ (název inspirován sdružením pěti ruských skladatelů nazývaným Mocná hrstka nebo také Pětka, Ruská pětka), u nás je používán název Pařížská šestka (dále jen Šestka). Tito skladatelé se setkávali v ateliéru francouzského malíře Émila Lejeuna, u něhož pořádali své koncerty. V roce 1917 se v tomto ateliéru uskutečnil koncert, kde zazněla hudba E. Satieho, G. Aurica, A. Honeggera a L. Dureyho. Pod dojmem koncertu se kolem Erica Satieho seskupili mladí umělci jako Germaine Tailleferrová, Georges Auric, Louis Durey, později Roland Manuel, Darius Milhaud, Francis Poulenc a Arthur Honegger a vytvořili skupinu skladatelů nazvanou *Les Nouveaux Jeunes (Nová mládež)*. Eric Satie se tak stal nezvoleným patronem a propagátorem jejich hudby jak na koncertech, tak na přednáškách i v tisku. Ke skladatelům patřili též Jean Cocteau a básník Blaise Cendrars.¹ V roce 1917 odcestoval Darius Milhaud jako diplomat do Brazílie, a tak na krátkou dobu zaujal jeho místo ve skupině hudebníků Roland Manuel. S koncem první světové války se navrátil do Paříže i Milhaud a umožnil skupině se scházet v jeho bytě na bulváru Clichy, kde pořádali malé koncerty. Těchto koncertů se od roku 1919 účastnil i kritik Henri Collet a poslech jejich skladeb jej podnítil k napsání dvou statí.² V roce 1920 použil Henri Collet ve svých dvou fejetonech (*Les cinq russes, les six français et M. Satie- „Pět Rusů, šest Francouzů a pan Satie“*, *revue Comoedia*, 16. ledna 1920)³ pro tuto skupinu označení Groupe le six (Skupina šesti). Sám Collet se však nepokládal za vynálezce tohoto názvu, ale odvolával se na nedávno vydané album s titulem *Album des Six - Album Šesti*.⁴ Do skupiny byli zahrnuti: Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Arthur Honegger (1892-1955), Germaine Tailleferrová (1892-1983), Georges Auric (1899-1983) a Louis Durey (1888-1979).

Jak charakterizovali Pařížskou šestku samotní členové? Takto se o skupině vyjádřil Darius Milhaud: „Henri Collet si vybral naprosto libovolně šest jmen, Aurica, Honeggera, Dureyho, Poulenca, Tailleferrovou a mne, prostě proto, že jsme se znali, že jsme byli dobří kamarádi a že jsme figurovali na týchž programech. Vůbec se přitom nestaral o

¹ BEK, Josef. *Světová hudba dvacátého století*. Praha-Bratislava: Supraphon, 1968, s. 95.

² ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 38.

³ SIX, LES. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 17. svazek Schütz- Spino*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 460. ISBN 0-333-23111-2.

⁴ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 38

nesourodost našich sklonů. Poulenc a Auric se přikláněli k myšlenkám Cocteauovým, Honegger k německému romantismu a já ke středomořskému lyrismu. Milhaud také odmítal všechny všeobecné estetické teorie, které pokládal jako omezení, nesmyslné brzdění umělcovy fantazie, která si má pro každé nové dílo najít jiné a často protichůdné vyjádření; ale bylo zbytečné odporovat. Colletův článek měl takový světový ohlas, že „Šestka“ byla hotova a já jsem k ní patřil, ať jsem chtěl či nikoli. Když už tomu bylo tak, rozhodli jsme se, že uspořádáme „koncerty Šesti“. Satie byl naším fetišem. Byl mezi námi velmi populární. Čistota jeho umění, jeho hrůza před ústupky jeho pohrdání penězi a neústupnost vůči kritice byly pro nás znamenitým příkladem. Ustavení skupiny Šesti přispělo k utužení našeho přátelství.“⁵

Francis Poulenc řekl: „Tato skupina, která se vytvořila během války, neměla zpočátku žádný jiný základ než ten, že se tu prostě sdružilo několik přátel, bez společných tendencí. Později se však postupně u nás začaly objevovat společné názory a ty nás spojily velice pevně. Byla to reakce proti mlhavosti a spolu s tím návrat k melodii, ke kontrapunktu, preciznosti, jednoduchosti atd. A když se pak vrátil z Brazílie Milhaud, spojili jsme se pod vlivem Satieho a Cocteaua ještě úže. 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.“⁶

1. 1. Charakteristika hudby Pařížské šestky

Na umělecké zaměření skupiny působily nové tendence poválečného života: opojení ze znovunabyté svobody a nadšení z prudkého technického vývoje civilizace. Francouzské hudbě byla velmi vzdálena německá kultura a její tíhnutí k expresionismu. Proto ke ztvárnění komplikovaných prožitků člověka využívají tragikomedii a grotesku bez zmíněného severského mysteriózního podtextu.⁷ V jejich tvorbě nalezneme hravost, drobné radosti všedního dne, snažili se popisovat život takový, jaký byl. Chtěli, aby jejich hudba odpovídala životnímu stylu doby. „Dost už bylo obláčků a vln, pryč s vodními vílami a s vůněmi noci. Hudba se musí vrátit na zem. Mrakodrapy a stroje, železnice a

⁵ MILHAUD, Darius. *Motivy bez tónů*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1972, s. 75.

⁶ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 39, 40.

⁷ SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. 1. vydání. Praha: Togga, 2003, s. 536.

letadla jsou ve své účelnosti neméně krásné než antické sochy. Hledejme hudbu všedního dne“, píše ve své sbírce aforismů Kohout a harlekýn Jean Cocteau, tato sbírka se stala manifestačním prohlášením Šestky. Francouzská hudba té doby byla specifická svým odporem proti romantickému stylu, mlhavosti impresionismu, předstírané hlubokomyslnosti a přílišné komplikovanosti. Šestka se snažila o obnovení typické francouzské rovnováhy citu a rozumu, snahy o hudbu vtípnou, duchaplnou a jednoduchou.

Ve skladbách Pařížské šestky se setkáváme s neoklasickými tendencemi, jejich vzorem byl Jean-Philippe Rameau a jeho suity, pro sonáty byl inspirátorem Joseph Haydn.⁸ Jedním z inspirátorů té doby byl pro ně Igor Stravinskij, především jeho neoklasické skladby, ale bezprostředním vzorem se stal Eric Satie.

K tvorbě přistupují se zcela novým pohledem. Skladatelská práce se jim stává povoláním jako každá jiná. Často byla hudba Šestky považována za umění bez pravé inspirace. Tvořit skladby, jen když má skladatel inspiraci, byla pro ně ztráta času a neplodné snění. To je také vysvětlením, proč někteří ze skupiny měli na svém kontě velké množství vyprodukovaných skladeb. Takovýto přístup vedl ke vzniku děl nejen mistrovských, ale také slabších, je to však jev logický a v dějinách hudby nijak nový. I v dílech velkých jmen je mnoho zapomenutých skladeb, které si toto postavení zaslouží. Snaha o vyjádření každodenního života vysvětluje i příklon k estetice music-hallu⁹, cirkusovému, kabaretnímu a jarmarečnímu prostředí. Ne všichni však byli touto vlnou zasaženi stejně, například Honegger vůbec. Šestka však nevytvářela přímo lehkou kabaretní hudbu, ale inspirovala se jejím fenoménem. Ale nebyla to hudba, co mladí skladatelé obdivovali, byly to akrobatické výkony, kouzelníci. Nacházeli zde umění bez příkras, svrchovaně ekonomické zacházení s vyjadřovacími prostředky a poznání absolutní nutnosti každého gesta. Proto si music-hall vybrali jako vzor dokonalosti a čistoty práce.¹⁰ Našel se tu však ještě další prvek, který sehrál důležitou roli v jejich estetice, a tím by jazz. S odstupem času se sice ukazuje, že na díla Šestky měl podstatně menší vliv, než se zpočátku zdálo (samozřejmě jim nebyli ovlivněni všichni členové), ale jistý účinek zde byl patrný. Jednalo se však zejména o inspiraci prostředím, z něhož jazz vyšel, a ne o přímé působení jazzových hudebních prvků.

⁸ BEK, Josef. *Hudební neoklasicismus*. 1. vydání. Praha: Academia, 1982, s. 58.

⁹ Zábavní zařízení podobné varieté, je zde však kladen větší důraz na kvalitní hudbu, zpěv a tanec oproti cirkusovým číslům. Má tedy blíže ke klasickému hudebnímu divadlu.

¹⁰ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 43, 44.

Předsevzetím Šestky bylo pracovat na francouzské moderní hudbě, tj. národní, obnovit zájem o folklor. Nepoužívali však přímou citaci, ale uplatňovali jeho typické melodické a rytmické postupy. Byli ovlivněni vlivy jak venkovského folkloru¹¹, tak městského, především pak hudbou pařížského předměstí.¹²

Šestka se vyhýbala používání chromatiky, která byla podle jejich představy projevem romantismu, a proto byl pro ně Schönberg nepřijatelný. Jejich hudební myšlení tíhlo k diatonice. To však neznamenal, že by jejich hudební jazyk napodoboval klasicistní hudební mluvu a byl prostý. Zvukové komplikovanosti dosahovali i jinými způsoby než za použití dodekafonie. Z předchozího hudebního vývoje vyplynul jiný způsob kompoziční práce nazvaný polytonalita. Jedná se o spojování jednotlivých pásem, která jsou psána v jiných diatonických stupnicích do jednoduššího hudebního toku. Tento způsob využívali již dříve Igor Stravinskij, Richard Strauss a další. Mladá francouzská generace však v tomto ohledu byla systematictější.¹³

1. 2. Společná tvorba Pařížské šestky

Původním záměrem Šestky nebylo jen společně koncertovat, ale také kolektivně skládat. Skupina se však dohromady podílela pouze na dvou dílech: *Album des Six - Album Šesti*, toto album jako první obsahovalo klavírní kusy všech členů, ale bohužel ho sem nelze počítat z důvodu, že se nejednalo o společně plánovaný celek. Druhým a zároveň posledním společným dílem byl jednoaktový balet *Les Mariés de la Tour Eiffel - Svatebčané na Eiffelovce*. Ani ten však v tomto počínání úplně neuspěl, jelikož L. Durey neměl o tento balet zájem, a proto se projektu nezúčastnil. A proto jediné společné dílo Šestky bylo dílem pěti. Scénáře a choreografie se zhostil Jean Cocteau. Balet byl proveden 18. června 1921.¹⁴ Námětem baletu byla svatební oslava na Eiffelově věži, která je však přerušována různými peripetiemi a odbočkami, jsou zde však využívány i moderní vynálezy doby jako bicykl, gramofon či fotoaparát. Jednalo se o dílo dokonale pařížské, vtipné a se vkusnou elegancí.¹⁵ Auric napsal k tomuto baletu *předehru* a několik *ritornelů*,

¹¹ Provensálské prvky v dílech Daria Milhauda.

¹² Nejtypičtější jsou *Kokardy* F. Poulenca a některé skladby G. Aurica.

¹³ BEK, Josef. *Světová hudba dvacátého století*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1968, s. 96, 97.

¹⁴ SIX, LES. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 17. svazek Schütz-Spino*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 460. ISBN 0-333-23111-2.

¹⁵ HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby VI., 20. století: 1. díl*. 1. vydání. Praha: Ikar, 2006, s. 92. ISBN 80-249-0808-5.

Milhaud přispěl *Svatebním pochodem* a *Fugou*, Poulenc sepsal *Projev generála* a *Polku*, Honegger *Smuteční pochod* a také Germaine Tailleferreová *čtverylku-valčík*.¹⁶

¹⁶ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 47.

2. Darius Milhaud (1892-1974)

Darius Milhaud byl velice činný hudební skladatel. Během svého života napsal na 500 titulů, které se dotkly takřka všech skladatelských oblastí. Mnoho jeho skladeb však zůstalo nedokončených či pouze načrtnutých.

Milhaud se narodil v Marseilles, ale dětství prožil v nedalekém městě Aix-en-Provence. Právě Provence, jako region s výraznými kontrasty, ho hluboce poznamenala. Také judaismus nebyl o nic méně důležitým prvkem v jeho charakteru, ačkoli nebyl striktně ortodoxní Žid, vždycky se hluboce držel náboženské víry. Milhaud pocházel z patricijské rodiny, která si zakládala na dodržování starých tradic a velmi podporovala umění. Jeho otec byl výborným amatérským klavíristou (profesí velkoobchodník s mandlemi) a pilířem místní hudební společnosti, jeho matka původem Italka vlastnila krásný kontraalt. Už od útlého dětství se projevovalo jeho hudební nadání. S otcem hrál od tří let dueta, což u něj pomohlo rozvinout smysl pro rytmus. Od sedmi let se učil hře na housle u Léa Bruguiera. V roce 1905 začal brát lekce harmonie u místního učitele, které ho však nenaplňovaly, ale i přesto začal skládat první skladby. Navzdory svým úspěchům v hraní na housle si uvědomoval, že komponování by se mohlo stát jeho skutečným povoláním.¹⁷

V letech 1909-1915 studoval hru na housle na pařížské konzervatoři. Mezi jeho učitele patřili: Berthelier (housle), Dukas (orchestrální hra), Leroux (harmonie), Widor (fuga) a Gédalge (kontrapunkt, skladba a orchestrace). Právě Gédalge měl na Milhauda rozhodující vliv. Během studií se spřátelil s Arthurem Honeggerem a seznámil s dalšími členy Šestky. V roce 1912 se poprvé setkal s Paulem Claudelem, básníkem a dramatikem, s nímž začal později spolupracovat a na jehož texty vytvořil velmi úspěšná díla. Claudel byl v roce 1916 jmenován ministrem v Brazílii a nabídl Milhaudovi, aby ho na své cestě doprovázel jako jeho atašé. Brazilská populární hudba a obzvláště její rytmus, měly velký vliv při skládání. Zpátky do Evropy se vrátil až po skončení 1. světové války. Poté se připojil k Šestce a zapojil se plně do uměleckého a společenského života, cestoval a koncertoval po celé Evropě i v zámoří.¹⁸

V roce 1940 prchá před nacistickou okupací do rodného města Aix-en-Provence, ale ani zde nenachází bezpečí, proto odjíždí do USA, kde se stává profesorem na Mills College v Oaklandu. Po návratu do Paříže v roce 1947 se stal profesorem kompozice na

¹⁷ MILHAUD, Darius. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 12. svazek Meares-Mutis*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 675, 676. ISBN 0-333-23111-2.

¹⁸ tamtéž, s. 676.

pařížské konzervatoři. Nevzdává se však ani svého místa v USA, proto musel neustále cestovat mezi Paříží a USA, a to i navzdory jeho nevléčitelnému revmatickému onemocnění, kvůli kterému byl nucen často trávit čas na lůžku či kolečkovém křesle.¹⁹

Milhaud patří ke skladatelům, kteří od začátku našli svou vlastní citovou oblast, adekvátní sloh i vyjadřovací prostředky. Jeho hudební řeč byla založena především na melodii, která bývala často polytonálně zpracována. Ve své kompoziční práci používá rozmanitá témata či náměty, nic pro něj není tabu. To se však často ukázalo jako ne zrovna šťastná volba, ale i přesto v Milhaudově díle nenalezneme průměrnost.²⁰

Důležitým charakteristickým rysem Milhaudova díla kromě melodie byla také harmonie. V této době dochází v oblasti harmonie k rozvolnění vztahů a to vede k využívání složitějších akordů, které se vzdalují výchozí tónině. O Milhaudovi se leckdy dočteme, že byl označován za zakladatele polytonality. Polytonální kombinace akordů však byly využívány již dříve, např. u Strausse či Koechlina. Milhaud tyto polytonální postupy promyslel do všech detailů a učinil je základními kameny svého slohu. Polytonální sazbu nejvíce uplatňoval v polyfonní hudbě. Milhaud se vždy snažil, aby jeho skladby byly pro posluchače srozumitelné. Proto například v klavírních skladbách používá pouze atonalitu, z důvodu, že je zde těžké odlišit větší počet tónin. Kdežto u orchestrálních skladeb (především určených pro malé orchestrální soubory, složené zejména ze sólistů) uplatňuje horizontální polytonalitu, kde jsou všechny hlasy barevně i rejstříkově odlišeny, a tím i složitá struktura zůstává přehledná.²¹

Svou pozornost soustředil Milhaud také na výraz, kterému se snažil vše podřídít, a to především v oblasti orchestrace (obohacení konkrétních výrazových možností). Z tohoto důvodu se snažil neustále střídat a obměňovat složení svých souborů a tím docílit vypovězení obsahu zamýšlené skladby. Výrazu je v jeho skladbách podřízeno vše. Štědře ve své instrumentaci využívá i bicích nástrojů na podporu výrazu, jak sólově nebo jako jediný doprovodný nástroj sólového hlasu (např. dílo *Choefory*).

Co se týče formové stránky, Milhaud se držel klasických, časem prověřených forem. Nenacházíme u něho žádných experimentů v tomto směru. Jeho záliba byla v sonátové formě a fuze. Se sonátovou formou se setkáváme především v jeho symfoniích, kvartetech dále pak ve skladbách pro sólové nástroje a dílech určených pro nástroj s doprovodem klavíru. Je zajímavé, že těžiště díla u něj nacházíme téměř vždy ve volné

¹⁹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 49.

²⁰ tamtéž, s. 51.

²¹ tamtéž, s. 56, 57.

větě, v tom se liší od základních tendencí Šestky, která se vyžívala v rychlých, virtuózních a rytmických větách.²²

Řada Milhaudových děl byla zapomenuta a dnes jsou považována za nevýznamná, ale najdeme zde i díla, která představují vrchol hudby 20. století. Mezi ně můžeme na první místo zařadit ty nejmonumentálnější, a to hudbu scénickou, operní a baletní. Především v operách nesoustředil svůj hudební zájem na orchestr, ale na lidský hlas, který je pro něj prioritní. Orchestr zde ale nebyl zatlačen do pozadí, i on měl důležitou roli v rozvíjení některých aspektů. Velký důraz kladl i na výběr libreta, které bylo hnacím motorem celé opery. Milhaudova operní tvorba se téměř vždy setkala s úspěchem a stejně tak tomu bylo i u baletní tvorby. Velký význam mají Milhaudovy komorní „minutové“ opery. Mezi ně bychom zařadili mytologický triptych *L'enlèvement d'Europe - Únos Evropy, L'abandon d'Ariane - Opuštěná Ariadna* a *La délivrance de Thésée - Osvobozený Theseus* z roku 1927, který netrval déle než půl hodiny a ve kterém Milhaud dosáhl nevšední výrazové síly, jistoty a schopnosti vytvářet charakter jedním tahem.²³ Vrcholem tvorby jsou monumentální opery na historický námět. Sem jistě patří opera *Christophe Colomb - Kryštof Kolumbus*, která vznikla ve spolupráci s jeho přítelem Paulem Claudelem v roce 1928. Tato opera později vytvořila spolu s dalšími rozsáhlými operami *Maximilien - Maximilián* (1930, na libreto Franze Werfela) a *Bolivar* (1943, na libreto Madelaine Milhaudové) mohutnou operní „jihoamerickou“ trilogii.

Úspěšná byla také Milhaudova baletní tvorba. Prvním baletem, který Milhaud napsal, byla choreografická báseň *L'homme et son désir - Člověk a jeho touha* (1918). Námětu a libreta se zhostil Paul Claudel. Poté následoval balet *Le Boeuf sur le toit - Vůl na střeše* (1919, libreto Jean Cocteau) napsaný o rok později, ale premiéra *Vola na střeše* byla ještě o rok dříve než *Člověk a jeho touha*. Hudebním materiálem a inspirací *Vola na střeše* se stal světoznámý karneval v Riu de Janeiru. Nalezneme zde originální znění brazilských tanců a rytmus zrychleného tanga. *Vůl na střeše* měl ohromný úspěch a Milhaud začal být vnímán jako šprýmař a vtipálek. Jenže tento úspěch však spíše ublížil, než posloužil. Jedním z nejpoetičtějších baletů je *La création du monde - Stvoření světa* (1923, libreto Blaise Cendrars), který byl inspirován jazzem a africkým folklórem.²⁴ Autor se o tomto baletu vyjádřil: „*Stvoření světa mi konečně poskytlo příležitost použít jazzových prvků, které jsem s takovou opravdovostí studoval; sestavil jsem orchestr na způsob orchestrů*

²² ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 60.

²³ tamtéž, s. 68, 69.

²⁴ tamtéž, s. 76, 78.

v *Harlemu ze sedmnácti sólistů, použil jsem naplno jazzového stylu a kombinoval jej s klasickým cítěním.*“²⁵

Rozsáhlá též byla díla z oblasti hudby vokální. U tohoto druhu umění dával přednost tlumočení a dramatizaci literární předlohy. Jeho předlohou byly texty velkých básníků té doby i doby minulé, např. Andrého Gida, Francise Jamese, Stéphana Mallarmé, Saint-Johna Persea či Jeana Cocetaua. Nejvýznamnější spolupráce však vznikla s Paulem Claudelem. Mezi jeho nejúspěšnější písňové cykly patří *Machines agricoles - Zemědělské stroje* (1919) psané přímo na texty katalogů výrobců a dále *Catalogue de fleurs - Katalog květin* (1920) na básnické texty Luciena Daudeta, ale také se nechal inspirovat katalogy obchodníků s květinami a semeny. Záměr Milhauda byl u obou cyklů stejný. U poslechu Zemědělských strojů si musí citlivý posluchač představit, že stojí v horkém letním slunci uprostřed zlátnoucích polí, to je jediné místo, kde se autenticky můžeme setkat se velkými stroji, které mají evokovat pro člověka užitečný kovový hmyz. Katalog květin má vyvolávat představu budoucí letní zahrady v podvečer, která je plná barev a vůní. Vrcholným písňovým dílem je *Alissa* (první verze z roku 1913, přepracováno roku 1930) na texty Andrého Gida. Jedná se o nářek hlavní postavy, která se vyznává z potlačované lásky.²⁶

Poutavá je i Milhaudova kantátová tvorba. Mezi nejhranější patří kantáta *Mírová, Kantáta o matce a dítěti, Svatební kantáta, Pan a Syrinx* a také poslední dílo v tomto žánru *Pacem in Terris*²⁷, kantáta na mírové poselství papeže Jana XXIII.

Zajímavá je i Milhaudova tvorba komorní, napsal 18 smyčcových kvartetů, ve kterých mohl uplatnit svou zálibu v sonátové formě. Kvartet č. 14 a 15 lze hrát každý zvlášť samostatně i současně jako oktět. Má i řadu sonát pro různé nástroje a klavírní skladby. Významná je i celá řada instrumentálních skladeb - 6 miniaturních symfonií (krátké tři až pětiminutové), 12 symfonií, 5 koncertů pro klavír, 2 koncerty houslové, 2 violové, 2 violoncellové a 1 pro bicí nástroje s orchestrem.²⁸

²⁵ MILHAUD, Darius. *Motivy bez tónů*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1972, s. 112.

²⁶ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 81, 82.

²⁷ tamtéž, s. 83.

²⁸ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: Montanex, spol. s r. o., 1996, s. 49. ISBN 80-85300-26-5.

2. 1. Tvorba pro klarinet

Darius Milhaud věnoval klarinetu nejvíce skladeb z celé Šestky. Prvním dílem byla *Sonáta pro flétnu, hoboj, klarinet a klavír, op. 47* z roku 1918, která byla napsána ihned po 4. smyčcovém kvartetu. Další skladbou byla suita pro dechový kvintet *La cheminée du roi René- Krb krále René, op. 205 (1939)*. Větší komorním dílem pro flétnu, hoboj, klarinet, fagot, cembalo a smyčcový orchestr bylo *L'apothéose de Molière, op. 286* napsané roku 1948. Po deseti letech následoval další dechový kvintet *Divertissement, op. 299b (1958)*. Pro klarinet složil Milhaud i komorní skladby menšího obsazení jako *Pastorale, op. 147 (1935)* pro hoboj, klarinet a fagot, asi nejznámější *Suite, op. 157b (1936)* pro klarinet, housle a klavír a *Suite d'après Corrette, op. 161 (1937)* znovu pro hoboj, klarinet a fagot. Darius Milhaud zkomponoval i několik skladeb pouze pro klarinet s doprovodem klavíru. První byla *Sonatina, op. 100 (1927)*, po *Scaramouche, op. 165b*²⁹ jedním z nejhranějších děl pro klarinet. V roce 1941 napsal Milhaud *2 Ésquisses- Dvě skici, op. 227* pro klarinet a klavír. Dále pak *Caprice, Danse, Églogue, op. 335 (1954)* a o dva roky později *Duo Concertante, op. 351 (1956)* obojí pro klarinet a klavír.

2. 2. Původ skladby Scaramouche, op. 165b

Jak už bylo předesláno v životopisu, Darius Milhaud vystudoval na konzervatoři kromě skladby a dirigování také hru na housle. Přesto byl mnohokrát nucen se vžít do role pianisty, která byla při všech kvalitách přece jen trochu poznamenána jeho amatérským přístupem. Při svých cestách do USA byl nesčetněkrát požádán, aby vystupoval jako pianista a proto si pro sebe napsal několik skladeb s orchestrem, které byly přizpůsobeny jeho technickým možnostem. Mnoho z těchto skladeb se stalo populárních a hrají se často stejně jako skladby určené pro profesionální hráče.

Velmi oblíbená se stala dvě klavírní díla bez doprovodu orchestru *Saudades de Brazil (1920-1921)* a *Scaramouche*³⁰ (1936), která byla později autorem upravována do nejrůznějších nástrojových obsazení. U obou skladeb byl inspirován svým pobytem v Brazílii a to především Rio de Janeirem. Jedná se o hudbu protkanou jihoamerickým exotismem.³¹

²⁹ O této skladbě pojednávám blíže v kapitole 2. 3.

³⁰ Právě tuto skladbu jsem si vybrala pro svůj rozbor a podrobněji se jí věnuji v následující podkapitole.

³¹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 86.

2. 3. Scaramouche, op. 165b pro klarinet a klavír

Scaramouche je třídílná suita, která se stala velmi oblíbenou pro rytmickou vynalézavost, originální melodiku, smyslnou eleganci, která vystihuje charakter brazilské hudby. V originálním znění byl napsán roku 1937 pro dva klavíry (pro klavíristky Idu Jankelevitchovou a Marcellu Meyerovou³²). Později téhož roku byl Scaramouche přepracován na verzi pro alt saxofon a klavír či orchestr. A poté znovu roku 1941 pro klarinet a klavír (orchestr) pro klarinetistu Bennyho Goodmana.³³ Tuto druhou přepracovanou verzi pro klarinet a klavír jsem si vybrala pro svůj rozbor.

V první a třetí části suitu využil Milhaud hudbu ze scénické hudby ke hře *Le Médecin volant - Létařící lékař* a v prostřední části použil téma z krátké ouvertury ze hry *Bolivar*.³⁴ Všechny části hýří jednoduchými melodiemi a působivou rytmikou. Objevuje se zde také bitonalita³⁵. Scaramouche je jedním z mnoha děl, kde se autor nechal inspirovat Jižní Amerikou, a zde se ještě hlouběji noří do jihoamerického exotismu.

➤ I. Vif

První věta je napsána ve velmi živém tempu, charakterizuje ji velká prudkost a výbušnost témat. Celá věta je sestavena z krátkých k sobě přiřazovaných ploch střídajících různý charakter. Stále dochází k rychlým změnám hudby. Tyto rychle se střídající a kontrastní plochy působí jako karikatury. Věta ubíhá v rychlém čtyřdobém taktu. Milhaud si pro ni vybral svou oblíbenou sonátovou formu A B A'.

Expozice (A) začíná přímou citací hlavního tématu (a). Hlavní téma je velmi krátké, trvá pouhé dva takty, od samého začátku nás upoutá svou hravostí a veselostí (Příklad 1).

³² MILHAUD, Darius. *Motivy bez tónů*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1972, s. 193.

³³ tamtéž, s. 224.

³⁴ tamtéž, s. 185.

³⁵ Způsob skladebné práce, v níž skladatel používá a volně kombinuje tóny a akordy dvou tónin, současně tedy znějí dvě tóniny.

Příklad 1: Darius Milhaud, Scaramouche, 1. věta, t. 1-2

I. VIF



Doprovod klavíru je velmi rytmický a doprovází šestnáctinové, chromatické postupy v klarinetu na jednoduché harmonické kadenci v C dur. Už zde si můžeme povšimnout přiřazování krátkých ploch, které mění svůj charakter. Třetím taktem následuje stručný spojovací oddíl (sólo klarinet) stále v šestnáctinovém pohybu, který hned v taktech č. 4 a 5 vyústí v citaci hlavního tématu, kde se nám však změní harmonie v doprovodu na chromatickou, což vede k větší ostrosti a naléhavosti tématu. A opět v taktu č. 6 nastoupí rychlý spojovací oddíl a takty č. 7 a 8 se nám připomene nezměněné hlavní téma jako na samém začátku. Devátý až jedenáctý takt přichází s rytmickou změnou v obou nástrojích a představuje nám veselé, taneční vedlejší téma (Příklad 2).

Příklad 2: Darius Milhaud, Scaramouche, 1. věta, t. 9-11



To se však najednou zlomí v chromatické šestnáctinové skupinky (takty č. 12, 13, dále jen t.) a vyústí vítězně v 15. taktem. Po vedlejším tématu znovu zazní téma hlavní (t. 16, 17) v tónině G dur, ale není citováno doslovně. Dochází zde k variování, které bylo rytmicky převzato z vedlejšího tématu, a 18. takt nás převede do odlišného hravého charakteru, který nám však není neznámý. Taktem č. 19 a 20 klarinet přejímá stejný rytmický vzorec, jímž celou dobu klavír doprovázel hlavní téma. Jedná se o repetované šestnáctinové a osminové tóny doprovázené chromatickými akordy v klavíru a poté nás krátký třítaktový spojovací oddíl přesune k závěrečné dohře (t. 24-31), kde se nám znovu změní charakter hudby na

veselý, taneční a bezstarostný. V taktech 24-26 se k hlavnímu slovu dostane klavír, jenž nám představuje již slyšený taneční rytmus z vedlejšího tématu. Klarinet zde přichází s osminovým rytmem, který jsme doposud neslyšeli, ale jde pouze o doprovod. Následuje opět divoká část s chromatickými šestnáctinovými skupinkami (t. 27, 28) známými z vedlejšího tématu. Takty 29-31 menší změnou v rytmu (trioly) připraví nástup další části, tedy provedení.

Provedení (B) začíná taktem č. 32, kde se pomocí tečkovaného rytmu dosáhne změny charakteru hudby. Melodii zde přebírá klavír, mohli bychom ji považovat za jakési hlavní téma provedení. Toto téma má celkem 8 taktů (t. 32-39) a povahou rytmu je sebejisté až pochodové (Příklad 3).

Příklad 3: Darius Milhaud, Scaramouche, 1. věta, t. 32-39

The image shows a musical score for Example 3, Darius Milhaud's Scaramouche, measures 32-39. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a dotted eighth-note rhythm. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active eighth-note accompaniment in the left hand. The melody is primarily in the piano's right hand, starting with a dotted eighth note followed by a sixteenth note. The score includes dynamic markings like 'f' and 'ff', and performance instructions like 'au Mouv' and '3/8'. Measure numbers 35, 36, and 40 are clearly marked.

Klarinet zde má pouze krátké šestnáctinové běhy a je odsunut do pozadí. To se však mění v taktu 40, kde přebírá roli citujícího téma. Téma není nijak zkráceno (t. 40-47),

v klavírním doprovodu se opět vyskytují chromatismy. Taktem 48 se nám v klavíru představí triolový rytmus, který znázorňuje jakýsi vojenský, vzpurný charakter, ale pořád má v zásadě hravou povahu. Melodie - vedlejší téma provedení však plyne ve čtvrt'ových a tečkovaných hodnotách v pravé ruce klavíru a svým charakterem vychází z hlavního tématu. V klarinetovém partu se nachází septolové běhy (t. 48-51), které jen dokreslují atmosféru. Takty 52 a 53 následuje krátká mezihra, kde se v triolách střídají oba nástroje a hned poté přichází zpátky do klavíru (t. 54-57) vojenské vedlejší téma. Zde nastává v taktech 58 a 59 zlom v podobě rychlých šestnáctinových not, které vyústí k citaci hlavního tématu provedení (t. 60, 61), ale nyní má klidnější povahu. Následuje rychlý stříh v podobě šestnáctinových not (t. 62 a 63), který je přesnou citací taktů 58 a 59, a hned se znovu vynoří druhá část tématu (t. 64, 65), která byla přerušena. V taktech č. 66-69 se náhle objeví tematická vzpomínka na expozici v klarinetu, kde se vystřídají repetované tóny s šestnáctinovými běhy. Poslední tři takty (70-72) patří pouze klavíru, který rychlými běhy, tečkovaným rytmem a reminiscencí na expozici ukončí provedení.

Po závěrečné krátké koruně v provedení se představí poslední část první věty a to repríza A' (t. 73-92). Jedná se o návrat části A, jež je však neúplná, zkrácená. Prvních jedenáct taktů reprízy (t. 73-83) jsou doslovným opakováním hlavního a vedlejšího tématu expozice. Následuje vložený takt 84, kde jsou rychlé stupnicové běhy a poté se znovu navrácí přerušená citace vedlejšího tématu (t. 85, 86). Takt 87. a 88. v klavírním doprovodu stále cituje oblast vedlejšího tématu, ale klarinetová linka je úplně pozměněna z melodie na pouhé oktávové skoky v šestnáctinových hodnotách. V taktu 89 se nám naposledy objevuje veselé a hravé hlavní téma v tónině C dur, které zakončuje celou první větu.

Formové schéma první věty

Expozice

a so a' so a b so a'' so zo
(t. 1-2) (t. 3) (t. 4-5) (t. 6) (t. 7-8) (t. 9-11) (t. 12-15) (t. 16-17) (t. 18) (t. 19-23)

Provedení

c c d m c' m a m a' b m
(t. 32-39) (t. 40-47) (t. 48-51) (t. 52-53) (t. 54-57) (t. 58-59) (t. 60-61) (t. 62-63) (t. 64-65) (t. 66-69) (t.70-72)

Repríza

a so a' so b a m b b' a
(t. 73-74) (t. 75) (t. 76-77) (t. 78) (t. 79-81) (t. 82-83) (t. 84) (t. 85-86) (t. 87-88) (t. 89-92)

➤ II. Modéré

Druhou větou suitu vplouváme do odlišného světa, než který nám byl představen v rychlém a divokém Vif. Hudba je zde velmi hřejivá a houpavá. Stále je zde přítomný tečkovaný rytmus, jenž v nás probouzí něžný, kolíbatý pocit. I ve druhé větě se setkáváme s formou A B A', čtyřdobý takt přetrvává, jen se posouváme z tóniny C dur do B dur.

První část A si můžeme rozdělit na dva menší díly, graficky znázorněné malými písmeny „a“ a „b“. Část a je uvedena sólem klarinetu (t. 93-95) a jedná se o něžnou, zároveň však velmi expresivní hlavní melodii (Příklad 4).

Příklad 4: Darius Milhaud, Scaramouche, 2. věta, t. 93-100

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system shows the clarinet part (top staff) and the piano accompaniment (bottom two staves) from measure 93 to 95. The tempo is marked 'Modéré' and the dynamics are 'p' and 'tres expressif'. The piano part starts at measure 95 with a 'pp' dynamic. The second system shows measures 96 to 100. The piano part continues with a rhythmic accompaniment. The key signature changes from C major to B major at measure 100.

Ke klarinetu se ve druhém a především třetím taktu přidává klavír, jenž zdrženlivě přizvukuje houpavým tečkovaným rytmem. Takto se nástroje střídají v jakémsi uklidňujícím rozhovoru. Tento „rozhovor“ vyústí v taktu 109 v otevřený dialog, čímž přichází vroucí díl b (Příklad 5).

Příklad 5: Darius Milhaud, Scaramouche, 2. věta, t. 109- 111

The musical score for Example 5 shows measures 109 to 111. The tempo is marked 'p'. The clarinet part (top staff) and piano accompaniment (bottom two staves) are shown. The piano part begins at measure 110 with a 'p' dynamic. The key signature is B major.

Zde si můžeme představit milostný rozhovor či namlouvání mezi mužem a ženou (t. 109-118). Klarinet představuje muže a klavír ženu. Oba nástroje se střídají v ligaturovaných šestnáctinových skupinkách, které navozují atmosféru dialogu.

V taktu 119 se mění takt na 6/8 a zde tedy začíná i druhá část B (Příklad 6). Celá část B mění charakter hudby, kterou jsme doposud neslyšeli. Melodie působí velmi klidně jakoby s nadhledem, ale zároveň jsou zde i prvky taneční. Hlavní melodie zní převážně stále v klarinetovém partu (t. 119-124), poté ji přebírá na následujících čtyři takty klavír (t. 125-128). A opět si melodii přebírá klarinet v taktu 129 a naposledy si jednotaktový úryvek z melodie přebírá klavír (t. 135-136), aby jej mohl nakonec přenechat k dohrání klarinetu (137-141).

Příklad 6: Darius Milhaud, Scaramouche, 2. věta, t. 119-123

The image displays a musical score for measures 119-123 of the second movement of 'Scaramouche' by Darius Milhaud. The score is written for Clarinet and Piano. The time signature is 6/8. The tempo/mood is marked 'au Mouvt' and the dynamics are 'mp'. The score shows the clarinet playing a melodic line in measures 119-124, and the piano taking over the melody in measures 125-128. Measure 120 is specifically highlighted with a box. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

A znovu se nám navrácí část A' (t. 142-159), kde je takt změněn zpět na čtyřdobý. Závěrečná část v sobě kombinuje prvky z témat *a* i *b*. Klarinet i klavír si melodii mezi sebou různě střídají. Stále zde můžeme sledovat jakýsi dialog obou témat, který je vybudován na jednoduché harmonii. Vše spěje ke klidnému souznění a celá věta se tak harmonicky uzavře (Příklad 7).

Příklad 7: Darius Milhaud, Scaramouche, 2. věta, t. 142-145

Formové schéma druhé věty

A		B				A'
a	b	c	c'	c''	c	a' b'
(t. 93-108)	(t. 109-118)	(t. 119-124)	(t. 125-128)	(t. 129-134)	(t. 135-141)	(t. 142-159)

➤ **III. Brazileira**

Poslední věta suitu Scaramouche je napsána v rytmu samby ve 2/4 taktu a tónině F dur. Po velmi klidné a kolíbové větě se navrací rychlá, taneční, veselá a hravá věta, která nás svým rytmem zavede na karneval do Ria de Janeiro. Co se týče formy, není tak jednoznačná jako u předchozích vět, ale graficky bych jí znázornila takto: A B m a.

První velkou část A můžeme rozdělit na dva menší díly „a“ a „b“. Díl malý a (t. 160-185) je charakteristický svou taneční melodií, kterou nám představuje klarinet. Klavír v celé části a drží neměnný rytmický doprovod. Část a má velmi hravou náladu a její melodie je dosti chytlavá (Příklad 8).

Příklad 8: Darius Milhaud, Scaramouche, 3. věta, t. 160-168

Mouv' de Samba

Mouv' de Samba

mf

165

V části malé *b* (t. 186-197) si nástroje vymění role. Klavír představuje hlavní melodii, kdežto klarinet převzal úlohu doprovodu. Melodie v klavíru vychází rytmicky z části malé *a*, klarinet jen doprovází melodii šestnáctinovými běhy nahoru a dolů. Stále se drží tanečního charakteru (Příklad 9).

Příklad 9: Darius Milhaud, Scaramouche, 3. věta, t. 186-189

mf

mp

190

Taktem 198 se vrháme přímo do části velké *B*, které lze rozdělit také na malé díly: *c*, *d* a *c'*. V malém dílu *c* (t. 198-213) si klavír stále drží melodii a klarinet opět doprovází v rytmu šestnáctin v chromatických bžích či skocích. Melodie se zde trochu rozvláční použitím čtvrt'ových a půlových not (t. 198-201), ale hned nastoupí velmi výrazný rytmický vzorec (t. 202-205), který nás dostane znovu do tempa (Příklad 10). Melodie je pak znovu opakována beze změny v taktech 206-213.

Příklad 10: Darius Milhaud, Scaramouche, 3. věta, t. 198-205

The image shows a musical score for Example 10, measures 198-205. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 198, marked with a piano (*f*) dynamic. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A box labeled '200' is placed above the piano staff. The second system continues from measure 201, marked with a forte (*f*) dynamic. A box labeled '205' is placed above the piano staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Další část *d* začíná 214 taktem, kde se změni charakter na klidnější a také dynamika z forte na piano. Změna dynamiky vytváří kontrast k předcházejícím částem. Melodie je vedena stále v klavíru (Příklad 11). Klarinet se připojuje se svou melodií až v taktu 225. Obě melodie se různě prolínají a zároveň doplňují. Celá část *d* končí taktom 232.

Příklad 11: Darius Milhaud, Scaramouche, 3. věta, t. 214-220

The image shows a musical score for Example 11, measures 214-220. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 214, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A box labeled '215' is placed above the piano staff. The second system continues from measure 217, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. A box labeled '220' is placed above the piano staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Následně se opět vrací část *c'* (t. 233-248), avšak byly zde provedeny malé změny. Poté přichází krátká mezihra (t. 249-251) vycházející rytmicky z úplného začátku věty. A nakonec přichází doslovné opakování úvodní části malé *a* (t. 252-275), avšak ve výraznější dynamice, jež podtrhuje velkolepý závěr.

Formové schéma třetí věty

A		B			m	a
a	b	c	d	c'		
(t. 160-185)	(t. 186-197)	(t. 198-213)	(t. 214-232)	(t. 233-248)	(t. 249-251)	(t. 252-275)

3. Germaine Tailleferreová (1892-1983)

Germaine Tailleferreová byla jediná žena ve skupině Šesti, ale nejen to, stala se též nejproslulejší francouzskou skladatelkou v dějinách hudby, i přesto že její rodina byla proti, aby se věnovala hudbě. Ani v její době totiž nebylo obvyklé, aby v dobře situovaných kruzích, ze kterých pocházela i Tailleferreová, aby se dívky věnovaly nejistému uměleckému povolání. Její touha po hudbě však byla silnější.³⁶ V roce 1904 nastoupila ke studiu na pařížskou konzervatoř, kde už za doby studií dosahovala vynikajících výsledků a sklízela první ceny ve hře na klavír a doprovázení, harmonii, kontrapunktu či volné skladbě. Na konzervatoři, ve třídě Georgese Caussada, se v roce 1913 seznamuje s Auricem, Honeggerem a Milhaudem.³⁷

Germaine Tailleferreová psala hudbu skrze ženskou, plnou půvabu ale i zlomyslného vtipu. Celé její dílo je prozářeno jasem, který nejvíce vyniká ve skladbách určených pro jí vlastní nástroj, a to klavír, nebo když pracuje s lidským hlasem. Ani Tailleferreová, stejně jako ostatní členové Šestky, se neuzavírá do předem daného systému a využívá všech možných prostředků k vyjádření myšlenek. Originálně pracuje s polytonalitou a vhodně jí zabarvuje svůj jinak velmi průzračný sloh, o kterém Cocteau prohlásil: „*Je to Marie Laurencinová³⁸ pro ucho.*“³⁹ Nebojí se použití i určité harmonické ostrosti, která však nedosahuje takové agrese jako u některých skladeb Aurica. Landormy⁴⁰ její tvorbu velmi trefně charakterizoval těmito slovy: „*Je jednou z mála žen, ne-li jedinou, jež je ochotna komponovat >ženskou hudbu<.*“⁴¹ Tvorba Germaine Tailleferreové je plná životní síly a verry. Její hudba je čistě francouzská.

Během celého kompozičního života se skladatelka snažila proniknout prakticky do všech žánrů. Z oblasti koncertní hudby je asi nejzajímavější *Koncert pro dva klavíry, sbor (2 vokální kvarteta) a orchestr (1934)*, kde jsou v orchestru nahrazeny lesní rohy čtyřmi saxofony. Dále si zmlínku zasluhuje *Koncert pro housle a orchestr (1937)*, který je po harmonické stránce patrně nejoriginálnější autorčino dílo.⁴²

³⁶ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 171.

³⁷ TAILLEFERRE, Germaine. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 18. svazek Spiridion-Tin whistle*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 930. ISBN 0-333-23111-2

³⁸ *Marie Laurencin (1883-1956)* - francouzská malířka a básnířka, jedna z mála žen, jež jsou spojovány s pařížským kubismem.

³⁹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 172.

⁴⁰ *Paul Landormy (1869-1943)* - francouzský muzikolog a hudební kritik.

⁴¹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 171.

⁴² tamtéž, s. 172, 173.

Mezi komorní skladby patří také díla pro jeden nebo dva klavíry, např. *Jeux de plein air - Venkovské hry pro dva klavíry* nebo *Sonáta pro dva klavíry*. K dalším zajímavým komorním skladbám můžeme zařadit *Smyčcový kvartet (1917)* nebo *Sonáta pro housle a klavír (1921)*. Z písňové tvorby určitě zaujmou svou vtipnou hudbou a instrumentací *Six chansons françaises - Šest francouzských písní (1929)* na odvážné staré francouzské texty.

Se střídavým úspěchem se skladatelka pokoušela i o scénickou tvorbu. Mezi nejvýznamnější patří balet *Le marchand d'oiseaux - Obchodník s ptáky (1923)*, který měl veliký úspěch díky originální partituře, mimořádně zdařilé choreografii a výpravě. Bohužel ostatní scénická díla však už takového úspěchu nedosáhla. Ani komické opery *Rozumný blázen, Byla jedno malá loďka (1951)* či *Kouzlo Paříže (1949)*.⁴³

3. 1. Tvorba pro klarinet

Ve tvorbě Germaine Tailleferrové nalezneme několik skladeb, které byly věnovány klarinetu, buď jako sólovému nástroji (s doprovodem klavíru) nebo jako součást komorního souboru. Mezi první skladby komorního rázu patří *Image (v originále Pastorale) pro flétnu, klarinet, celestu, klavír a smyčcový kvartet (1918)*. Následovalo několik desítek let, než se pozornost Germaine Tailleferrové znovu obrátila ke klarinetu, a to v sólovém díle *Sonáta pro klarinet* z roku 1957. Následovala skladba *Arabesque (1973)* pro klarinet a klavír, kde využila tematický materiál z opery *La petite sirène - Malá mořská víla*. Poté následovala díla už jen ryze komorní, jako byla *Sonáta pro hoboj, klarinet, fagot a klavír (1974)*, *Allegretto (1975)* pro 3 klarinety a klavír, *Sonate champêtre (1976)* - *Venkovská sonáta* pro 2 klarinety, fagot a klavír věnovaná příteli Henri Sauguetovi a poslední skladba *Sérénade (1976-7)* pro 2 klarinety, 2 fagoty a harpsichord (či klavír).⁴⁴

3. 2. Sonáta pro klarinet sólo

Ve dvacátém století se začalo dařit dílům pro sólový klarinet počínaje *Třemi kusy (1919)* od Igora Stravinského. Ani Germaine Tailleferrová nezůstala v pozadí. V roce 1957 krátce experimentovala se seriálními technikami, a to právě v *Sonátě pro klarinet sólo*, která byla dedikována Henri Dionetovi⁴⁵.⁴⁶ Tato sonáta vznikla dlouho poté, co byla

⁴³ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 173.

⁴⁴ TAILLEFERRE, Germaine. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 18. svazek Spiridion-Tin whistle*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 932. ISBN 0-333-23111-2

⁴⁵ Henri Dionet - hlavní klarinetista Pařížské opery (1945-1973).

⁴⁶ LAWSON, Colin. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1995, s. 104. ISBN 0-521-47668-2.

členkou Šestky. Germaine Tailleferrová je považována za „klasicistní“, po celou dobu její kariéry skladatelky, proto není neobvyklé, že pokračovala v začleňování neoklasických prvků i v dílech, která vznikla i v pozdějších letech. I přesto že v Sonátě pro klarinet sólo Tailleferrová experimentovala se seriálními technikami, stále si zachovala citlivost a jednoduchost francouzského neoklasicismu.

Sonáta je velmi krátká a stručná, co do délky. Přestože sonáta obsahuje tři věty, nepodobá se klasické sonátě či sonatině, kterou bychom očekávali z názvu díla. Je možné, že použití tohoto názvu bylo v souladu s významem z 16. století, kdy byla takto označována instrumentální kompozice, která obsahovala krátké kontrastní úseky.

➤ I. Allegro tranquillo

První věta *Allegro tranquillo* je nejdelší. Vytváří formu pomocí opakující se fráze. V první části věty jsou fráze rychle opakovány a sjednoceny pomocí krátkých motivů. Tyto motivy jsou sjednoceny prostřednictvím stoupajících a klesajících půltónových seskupení. Struktura hlavní fráze se skládá ze dvoutaktů s předcházející a následující rovnováhou. V celé první větě je podporována struktura fráze pomocí změn v metru obsahujícím jednoduché rytmické figury (Příklad 1).

Příklad 1: Germaine Tailleferrová, Sonáta pro klarinet, 1. věta, t. 1-10

Germaine Tailleferre
(1957)

Allegro tranquillo (♩ = 84) (♩ = ♩) throughout

Namísto využití tónové řady vytvořila stručnou notovou soustavu skládající se z chromatických skupinek a durových tercií. První větu Tailleferrová opatřila dvěma křížky označujícími tóninu D dur. Často také končí fráze na tónice, tercii či dominantě D dur. Navzdory seriálním záměrům je tato hudba dosti „tonální“, vytvářející srozumitelné melodické linie (Příklad 2).

Příklad 2: Germaine Tailleferreová, Sonáta pro klarinet, 1. věta, t. 11-15



Krátká kontrastní část (t. 27-36) přichází po dvou po sobě následujících hlavních frázích (v taktech č. 1-14 a 15-26). Kontrastní část začíná v A dur, na dominantě tóniny D dur a navrácí se k této tónině během celé pasáže. Chromatické půltónové skupinky z předešlé, úvodní části jsou také využity v těchto pasážích, což vytváří určitou jednotu mezi částmi. Od taktů č. 37-44 se objevují fragmenty, které se podobají svou motivickou strukturou úvodní frázi (t. 3-4). Tyto fragmenty se opakují a vyvíjí za použití více složitých rytmů a pomocí vysokých tónů nástroje (Příklad 3a a 3b).

Porovnání motivické práce mezi t. 3- 4 a t. 37-44

Příklad 3a: Germaine Tailleferreová, Sonáta pro klarinet, 1. věta, t. 3-4



Příklad 3b: Germaine Tailleferreová, Sonáta pro klarinet, 1. věta, t. 37-44



První věta je zakončená kodou (t. 45-58), kde jsou znovu využity půltónové motivy jako závěrečné sjednocující znaky (Příklad 4).

Příklad 4: Germaine Tailleferreová, Sonáta pro klarinet, 1. věta, t. 50-52



Formové schéma první věty

a a' b koda

(t. 1-14) (t. 15-26) (t. 27-36) (t. 45-58)

➤ **II. Andantino espressivo**

Druhá věta *Andantino espressivo* má mnoho stejných vlastností jako první věta. Tempo je sice pomalejší, ale používá podobné kompoziční nástroje, jako opakování, tónové řady, chromatické půltóny a náznaky tonality. Tato věta by se dala volně rozdělit na tři části, skládající se z tématu *a* (t. 1-9), rozdílného tématu *b* (t. 10-22), návratu tématu *a* (t. 23-30), který je však o jeden takt zkrácen a malé kody (t. 31-35). Téma *a* je tvořeno asymetrickou periodou (4+5 taktů). Vyplyvající fráze obsahuje změny metra, což dává frázi zvláštní rozměr k vytvoření echo efektu (Příklad 5).

Příklad 5: Germaine Tailleferreová, Sonáta pro klarinet, 2. věta, t. 1-9



Věta není složitá a obsahuje minimální vývoj. Prostřední část, tedy téma *b*, v podstatě zahrnuje motivické nápady převzaté z tématu *a*. Návrat, jakási zkrácená repríza tématu *a* nám znovu představuje materiál, který jsme slyšeli na začátku věty, avšak s mírnými změnami v metru. Koda pak uzavírá celou větu s použitím různých motivů z předešlého tematického materiálu (Příklad 6), což můžeme porovnat s příkladem č. 5.

Příklad 6: Germaine Tailleferreová, Sonáta pro klarinet, 2. věta, t. 31-35



Formové schéma druhé věty

a b a koda

(t. 1-9) (t. 10-22) (t. 23-30) (t. 31-35)

➤ III. Allegro brioso

Závěrečná třetí věta *Allegro brioso* je velmi živá, dávající na obdiv kvalitu cirkusové hudby, což má připomínat známé instituce obdivované Satiem a Šestkou. To, co sjednocuje tuto větu, je opakování stejných frází a tónů, což je umocněno pomocí znamének repetice (Příklad 7a, b, c).

Příklad 7a: Germaine Tailleferrová, Sonáta pro klarinet, 3. věta, t. 1-4 a t. 12-15

Allegro brioso
mf

Příklad 7b: Germaine Tailleferrová, Sonáta pro klarinet, 3. věta, t. 5-7

p

Příklad 7c: Germaine Tailleferrová, Sonáta pro klarinet, 3. věta, t. 16-19

pp

Ve třetí větě nalezneme i krátkou kadenci, která zde slouží jako kontrastní střední část předtím, než se navrátí první čtyři takty ze začátku věty. Můžeme si zde povšimnout impresionistických vlivů, které jsou patrné ve hře rozložených akordů (Příklad 8).

Příklad 8: Germaine Tailleferrová, Sonáta pro klarinet, 3. věta, kadence

rall. - Cadenza

Tato věta se zdá být založená pouze na opakování s velmi malým rozvojem tematického materiálu. Fráze jsou vyvážené, skládají se převážně ze dvou nebo čtyř taktů.

Obdobně jako v předešlých větách, opakuje i zde řady tónů strukturovaných do frází, a tím zde nacházíme smysl tonality.

Formové schéma třetí věty

a	b	kadence	a	c	koda
(t. 1-4)	(t. 5-10)	(t. 11)	(t. 12-15)	(t. 16-19)	(t. 20-21)

Sonáta pro klarinet sólo měla pro Germaine Tailleferreovou význam v použití nových způsobů výrazu. Nicméně její přirozený klasický styl zde nebyl opuštěn. Sonáta vykazuje její většinové neoklasicistní vlastnosti: celkový jednoduchý (konzervativní) styl, stručnost, zajištění kontroly nad formou a stavbou frází, využívání opakování a imitace, pouze malý rozvoj hudebních nápadů, vše založeno na tonalitě, lehkém přístupu k melodii a lyrické citlivosti. Sonáta pro klarinet sólo byla ušlechtilým pokusem o serialismus, ačkoli instinktivní kompoziční styl zůstává klasický.

4. Arthur Honegger (1892- 1955)

Arthur Honegger se narodil v normandském přístavu Le Havre švýcarským rodičům protestantského vyznání, avšak v zemi francouzské a katolické. Tento rozpor ovlivnil jeho pozdější tvorbu.⁴⁷

Honegger zasvětil celý svůj život hudbě. Nebyl zázračným dítětem, ale zřetelný hudební talent se u něj projevoval již od dětského věku. Hudební vzdělání začal získávat s pomocí hry na housle a klavír, a i přesto, že měl jen minimální teoretické znalosti, pustil se ihned do komponování. První základy z oblasti harmonie a kontrapunktu získal od místního varhaníka a díky tomu mohl ve svých devatenácti letech jít studovat hru na housle na pařížskou konzervatoř. Již brzy se však ukázalo, že housle nebudou jeho osudem, proto se zapsal na hodiny kontrapunktu k Andrému Gedalgovi, na hodiny volné skladby k Charles-Marie Widorovi a na dirigování k Vincentu d'Indymu. Po absolutoriu zasvětil Honegger celý svůj život jen práci. Pracoval mnoho, protože hudba byla pro něj jediným zdrojem obživy, proto doplňoval své příjmy prací pro film a dirigováním. Díky dirigování procestoval celou Evropu, USA i Jižní Ameriku. Po druhé světové válce ho jedna z koncertních cest ho přivedla také do Prahy. V roce 1947 ho v New Yorku zasáhla závažná srdeční choroba, po které se sice zotaví, ale od té chvíle se musí více šetřit a to je pro něj velké utrpení. Od té chvíle propadá stále většímu pesimismu, v té době napsal dvě kontroverzní a podivuhodné knihy *Zařikání zkamenělin (1948)* a *Jsem skladatel (1951)*. Od 50. let se jeho zdravotní stav stále zhoršoval a komponování se pro něj stal velmi namáhavým. Umírá 27. listopadu 1955 ve věku 63 let.⁴⁸

Již na pařížské konzervatoři se spřátelil s ostatními členy Šestky. Jako jediný ze všech členů se nejvíce vzdaloval od všech zásad, byť všeobecných, které ostatní členové více či méně dodržovali. Kromě osobního přátelství ho se Šestkou spojovala vlastně jen snaha reagovat jistým způsobem na převládající vlnu impresionismu. Ale i tato reakce u něj byla jiné než u ostatních. Na rozdíl od ostatních nikdy impresionismus úplně nezavrhoval, přijal například harmonické vymoženosti Claudea Debussyho. Vše ostatní ho od Šestky, Erica Satieho a Jeana Cocteaua spíš oddělovalo. Nezajímal ho kult music-hallů, šantánů ani cirkus.⁴⁹ K estetice pařížské Šestky byl nejbliže v počátcích svého tvůrčího období, ve kterém se inspiroval civilismem 20. století. Navazoval také na nejpokrokovější tradice minulosti, jako na J. S. Bacha, L. von Beethovena či jiné velké romantické

⁴⁷ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 89.

⁴⁸ tamtéž, s. 90.

⁴⁹ tamtéž, s. 90.

skladatele a spojoval je s prvky zcela novodobými.⁵⁰ Ve svých romantických začátcích pochopil klasicko-romantickou syntézu Césara Francka, Vincenta d'Indyho, obdivoval hudbu Maurice Ravela, Gabriela Faurého a Claudea Debussyho, akceptoval Alberta Roussela i Paula Dukase. Nezamítal ani Satieho protiromantické postoje, ale nesdílel s ním jeho anarchistické stanovisko k Richardu Wagnerovi. Naopak se snažil vytěžít maximum z Wagnerovy deklamační techniky a chromatiky.⁵¹ Vědomě tedy vycházel z jedné strany z německého romantismu, který byl však odlehčen francouzským duchem a na straně druhé z protestantské přísnosti s určitým sklonem ke kazatelství a moralizaci. Tzv. čistá hudba (hudba bezobsažná) se v tvůrčí činnosti Honeggera vůbec nevyskytuje. Pro něj má hudba jedinou funkci, a to aby vyjádřila myšlenku.⁵²

Po technické stránce nepřinesl Honegger do hudby 20. století nic nového. Na tom však nezáleží. I přesto, že je jeho hudba spjata s minulostí, vůbec není zpátečnická. Je moderní svým způsobem, pro skladatele typickým. Dílo Arthura Honeggera získalo velkou pozornost a sympatie širokého publika, na rozdíl od děl skutečných novátorů jako byli Satie, Milhaud či Schönberg.⁵³

Honeggerův hudební jazyk byl od počátku velmi osobitý a výrazně se odlišoval od skladatelů stejné generace. Charakteristickým rysem byl základní umělecký dramatismus. Veškerá jeho díla, ať scénická či koncertní, byla prostoupena smyslem pro dramatický konflikt. Honegger také nebyl rozeným melodikem jako Poulenc nebo Milhaud. Byl však mistrem v práci se základní myšlenkou. Ta bývala často úsečná a strohá podepřená nahými kvartovými či kvintovými akordy, mnohdy postavenými na sebe bez jakýchkoli okolků. Nejoblíbenější metodou, kterou u něj nacházíme, byla práce s kontrastem. Působnost melodie je zcela založena na kontrastu s drsným materiálem, z něhož vychází.⁵⁴

Co se týče harmonie, ani v ní nenacházíme zvláštní dobrodružnost. Je založena obvykle na konsonancích a pevné tonalitě, ale v průběhu práce můžeme objevit různé apoggiatury a alterace, které základní tóninu či akord zcela zakryjí. Někdy lze nalézt také místa atonální nebo ještě častěji polytonální, avšak nikdy nešlo o vědomé použití atonality nebo polytonality jako systému, nýbrž jen o přechodné, místně i časově omezené dosazení těchto postupů jako zvláštního efektu. I u rytmu se drží spíše zpátky, je založen

⁵⁰ NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: Montanex, spol. s. r. o., 1996, s. 106

⁵¹ SCHNIERER, Miloš. *Hudba 20. století*. 3. vydání. Brno: JAMU, 2006, s. 106.

⁵² ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 93.

⁵³ tamtéž, s. 93.

⁵⁴ tamtéž, s. 95.

na pravidelnosti a vyhýbá se zvláštnostem, kterými se vyznačoval Igor Stravinskij nebo i Darius Milhaud. Zajímavý se jeví snad jen jeho tvrdošijný ostinátní základ. Ani v oblasti instrumentace nenalezneme u Honeggera nic příznačného.⁵⁵

Větší originalitu nalezneme u Honeggera v oblasti formy. Mimořádnou péči věnoval jak formě, tak výstavbě celku. Velkou pozornost věnoval sonátové formě, kterou pokládal za základní kámen moderní symfonické i komorní tvorby. Snažil se o zmodernizování její struktury zcela originálním způsobem. Z vnějšího pohledu zachovával klasický rámeček, ale z vnitřku usiloval o modifikaci pro něj nelogického prvku v sonátové formě, a to, že hlavní a vedlejší téma je v repríze citováno ve stejném pořadí, jako bylo uvedeno v expozici. Repríza ve tvaru A B má symetrický nedostatek. Pro Honeggera, v rámci symetrie, je logické pořadí citovaných témat v repríze B A, protože v expozici jsou uvedena v pořadí A B. Honegger tento princip skutečně několikrát aplikoval ve svých sonátách. Tato obměna však často narážela na menší problém v charakteru tématu B, které mívá v sonátě povahu jakési odpovědi na otázku, již je téma A. Pokud dojde k převrácení témat v repríze, vznikne nová nelogičnost, odpověď je následována otázkou. Ovšem Honegger s tímto problémem počítal a témata přizpůsobil svému řešení. To nebyl jediný Honeggerův experiment v oblasti sonátové formy. Za nesmyslné považoval vyměňování témat mezi nástroji v sonátách pro sólové nástroje a klavír, kde téma přechází z nástroje do nástroje. Honegger zastával názor, že například houslové téma zní špatně v klavíru a skutečně cítěné klavírní téma se nedá přenést do houslového partu. Proto experimentuje a v sonátě přiřazuje každému nástroji vlastní téma, které už nepřechází z hlasu do hlasu. Výsledky byly zajímavé, ale sám názor nemohl obstát zejména kvůli své jednostrannosti. I v dlouholeté praxi se osvědčilo, že je možné, ba dokonce nutné osvětlit téma pomocí přechodů z nástroje do nástroje novými pohledy, a tím je myšlenkově obohatit. Ani sám Honegger později v dalších pokusech nepokračoval. Z toho nám vychází, že Honeggerův přínos po formové stránce byl v moderní hudbě vcelku nevelký ve srovnání např. s Arnoldem Schönbergem či Bélou Bartókem.⁵⁶

Ačkoli Arthur Honegger snil o kariéře operního skladatele a celým svým uměleckým cítěním k ní směřoval, musel mít stále na zřeteli svou finanční situaci a nemohl si dovolit zajímat se pouze o operu v čase reprodukční a návštěvnické krize v opeře. Honegger si nemohl dovolit pracovat na jedné opeře dva roky s nejistou nadějí na několik

⁵⁵ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 96.

⁵⁶ tamtéž, s. 97.

špatných či průměrných provedení. Proto jeho operní dílo čítá pouze jedinou operu *Antigone - Antigona (1924-7)* na libreto Jeana Cocteaua, opera pojatá od počátku jako taková.⁵⁷ Antigona je skladba velmi obtížná a náročná jak na poslech, tak i k provedení. Její obtížnost je nepochybně příčinou, proč bylo toto dílo scénicky provedeno pouze dvakrát (premiéra 28. prosince 1927 v Bruselu a za 2. světové války v Paříži v roce 1943).⁵⁸ V letech 1936-7 vzniklo ještě jedno operní dílo *L'aiglon - Orlík*. Jednalo se však o operu komponovanou na objednávku opery v Monte Carlu, s jejímž přijutím dlouho váhal. Na opeře spolupracoval ještě se skladatelem a blízkým přítelem Jacquesem Ibertem.⁵⁹

Svůj operní talent proto vkládal do děl jiných žánrů, jako byla dramatická oratoria, kantáty či balety. Zde byl však nucen dodržovat jiné žánrové požadavky, které ho brzdily. Po dokončení Antigony začal Honegger spolupracovat s vynikající herečkou a tanečnicí Idou Rubinsteinovou a básníkem Paulem Valérym. Ve společnosti těchto umělců vytvořil balet *Amphion (1929)*, který byl však pro všechny zúčastněné spíše zklamáním. Znovu se spolu sešli roku 1934 na tvorbě melodramatu *Semiramis*, jež podle očekávání také nedosáhlo velkého úspěchu.⁶⁰ V Honeggerově díle nalezneme i několik pokusů o balet, ačkoli tento žánr nebyl blízký jeho naturelu. Mnoho z nich bylo zapomenuto, jedinou výjimkou byl balet *Le cantique des cantiques - Píseň písní (1936-7)* napsaný pro Serge Lifara. Honegger zde zajímavě využil bicích nástrojů a smyčce v orchestru nahradil Martenotovými vlnami.⁶¹

Mezi významná díla z oblasti scénické hudby patří *Předehra* k Shakespearově *Bouři* a hudba k Claudelovu *Satinovému střevíčku*. Největším skladatelovým úspěchem se však stal žánr, který bychom u Honeggera nečekali, a to opereta. *Les aventures du roi Pausole - Král Pausole (1929-30)* na námět Pierra Louyse a libreto Alberta Willemetze.⁶²

Osudovým dílem se pro Honeggera stalo oratorium *Le roi David - Král David (1921)*. Celá jeho další kariéra a lyrická orientace se odvíjela od tohoto díla. Našel zde cestu k monumentalitě a vznešenosti. Snaha o monumentalitu se projevuje ve všech složkách: výběru biblického textu, využití formy, zvolení vyjadřovacích a reprodukčních prostředků a v úmyslné lidovosti a přístupnosti díla. Toto oratorium bylo napsáno na

⁵⁷ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 98.

⁵⁸ tamtéž, s. 105.

⁵⁹ tamtéž, s. 106.

⁶⁰ tamtéž, s. 107.

⁶¹ tamtéž, s. 108.

⁶² tamtéž, s. 108.

objednávku pro poloamatérskou přírodní scénu v Joratu ve Švýcarsku, kde působil jeho přítel a také autor libreta René Morax. První verze Krále Davida byla koncipována scénicky, jako hudební drama. V této koncepci byl Král David uveden 13. června 1921, ale tato forma není totožná s dílem, které známe z koncertních síní. Proto jej Honegger přepsal na koncertní oratorium. Koncertní forma měla premiéru v roce 1924 a v této podobě je známá dodnes.⁶³ Po úspěchu Krále Davida vzniká na nový biblický text od Reného Moraxe biblické drama *Judith - Judita* (1924-5). I přesto že Judita byla dílem zralejším a propracovanějším, nedosáhla takové obliby jako Král David. K oratornímu žánru se Honegger vrací v roce 1931 při kompozici díla *Les Cris du Monde - Výkřiky světa* na text básníka René Bizeta. Jedná se o jakési třetí dílo volného oratorního triptychu, do kterého patří Král David a Judita. Výkřiky světa jsou dílem protestujícího moderního člověka proti soudobému světu a technické civilizaci, plné dramatismu a neustálého střídání složitých rytmů a temných barev. Jak už se ale u myšlenkově hlubokých děl stává, nesetkalo se s pochopením u publika. Výkřiky světa je dílo, jež předběhlo svou dobu. Dnes patří mezi díla velmi uznávaná.⁶⁴ Vrcholem Honeggerovi oratorní tvorby se stala skladba *Jeanne d'Arc au bûcher - Jana na hranici* vytvořená v roce 1935 ve spolupráci s Paulem Claudelem. Skladba je napsána v typickém autorově slohu, je velmi rozmanitá, vyváženě kombinuje mluvené slovo, sborový a orchestrální zvuk. Zásluhou myšlenkové hloubky a originality je Jana na hranici jedním z největších děl 20. století. Mezi další oratorní díla patří oratoriu *La danse des morts - Tanec smrti* (1938), *Nicolas de Flue* (1939) na oslavu patrona Švýcarska. A v roce 1953 *Une cantate de Noël - Vánoční oratorium* jedna z posledních dokončených skladeb.⁶⁵

Druhou hlavní doménou vedle tvorby oratorně scénické byla tvorba symfonická. Stěžejní byla pro Honeggera tvorba programní. Programnost však chápe v širším slova smyslu jako myšlenkový obsah, jako vyjádření skladatelova myšlení a citění, které bylo ovlivněno vnějším světem. Symfonické tvorbě se věnoval od počátku své skladatelské kariéry až do konce svého života. Většina symfonických děl stejně jako jeho oratoria patří do žánru velkých monumentálních fresek.⁶⁶ Mezi první větší symfonické dílo patří *Le chant de Nigamon - Zpěv Nigamonův* (1917), které vzniklo jako reakce proti impresionismu. Skutečně první reprezentativní symfonické dílo Honegger komponuje

⁶³ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 110.

⁶⁴ tamtéž, s. 113, 114.

⁶⁵ tamtéž, s. 118.

⁶⁶ tamtéž, s. 119.

v roce 1921 jako osmidílnou symfonii *Horace Victorieux - Vítězný Horác* původně koncipovanou jako tragickou pantomimu. Hudba symfonie je téměř atonální, ve srovnání s ostatními skladatelovými díly je nejvíce disonantní, plná akce a pohybu.⁶⁷

První symfonickou básní, či jak sám Honegger raději nazýval „*symfonickou větou*“, byla *Pacifik 231* z roku 1923. Jednalo se o jméno nejrychlejší a nejsilnější lokomotivy oné doby. Tato skladba oslavovala rychlost a sílu, nešlo o popisnou hudbu, která by vyjadřovala svými hudebními prostředky konkrétní portrét stroje. „*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 si Honegger opět chopil moderní tematiky a volí si námět z oblasti sportu a píše *Rugby*. Nejednalo se o programní hudbu, jak řekl sám autor, ale snažil se o vyjádření útoku a obrany v této hře, rytmu a barvy zápasu na stadiónu v Colombes pomocí hudebního jazyka. Skladba je ódou o harmonickém lidském úsilí a o opojení sportovní hrou.⁶⁹

V oblasti symfonické tvorby však bylo vrcholem Honeggerových pět symfonií. *Symfonie č. 1* vznikla poměrně pozdě, až v roce 1929-30 na objednávku nadace Sergeje Kusevického u příležitosti oslavy 50. výročí založení Bostonského orchestru⁷⁰. Symfonie je pečlivě vypracovaná, koncertantního charakteru, odchylující se od klasického i romantického vzoru. I přesto, že je I. symfonie napsána pro velký orchestr, vyznívá spíše komorním dojmem. Proto *Symfonie č. 2 (1940-41)*, psaná pouze pro smyčce a trubku, je jejím pravým opakem, i přes malé obsazení má mocný symfonický zvuk. Symfonii Honegger napsal pro Paula Sachera⁷¹ a jeho basilejský komorní soubor. Bezprostředně po válce vznikla *Symfonie č. 3 Liturgická (1945- 6)*, na rozdíl od ostatních skladatelů, kteří psali oslavné a radostné skladby, Honeggerova symfonie je dramatickou básní lidské úzkosti jako vzpomínka na druhou světovou válku. Následující *Symfonie č. 4 (1946)*, zvaná také *Deliciae basilienses - Radosti basilejské*. Byla napsána na objednávku Paula Sachera pro 20. výročí založení basilejského komorního orchestru. Tato symfonie je dílem v tom nejlepší slova smyslu oddechovým, plným vtipu, svěžesti a Honegger v ní využívá motivů z basilejského folklóru. Poslední *Symfonie Di tre re*, Honegger se bránil označení

⁶⁷ tamtéž, s. 120.

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

⁶⁹ tamtéž, s. 122.

⁷⁰ Pro tuto příležitost vnikl ještě Koncert pro orchestr P. Hindemitha, Žalмовá symfonie I. Stravinského, III. symfonie A. Roussela a IV. symfonie S. Prokofjeva.

⁷¹ Paul Sacher - švýcarský dirigent, mecenáš a patron umění.

pořadovým číslem pátá, byla zkomponována v roce 1951. Ideově je spjata se třetí symfonií, v které nalezneme občasný záblesk světla a na konci i náznak záchrany, východisko, kdežto symfonie *Di tre re* je naprosto bezvýhodná. Tato symfonie byla ovlivněna stupňující se melancholií, která se u Honeggera začala rozvíjet po náhlé nemoci v roce 1947, z níž se už nikdy zcela nezotavil. Na první poslech symfonie působí klidnějším, milosrdnějším dojmem než symfonie č. 3, pod povrchem se však skrývá zoufalství a hluboký pesimismus.⁷²

Významná jsou i díla koncertantní jako *Concertnino pro klavír a orchestr (1924)* či *Koncert pro violoncello a orchestr (1929)*. I když je komorní hudba při pohledu na celek Honeggerova díla zatlačena do pozadí, věnoval se jí po celý život. Za zmínku určitě stojí *tři smyčcové kvartety, dvě houslové sonáty, violová a violoncellová sonáta* či série sonatin, většinou vylehčeného, jasného charakteru, kam patří i *Sonatina pro klarinet a klavír (1921-1922)*.⁷³

4. 1. Tvorba pro klarinet

Arthur Honegger napsal pouze tři komorní skladby, do kterých zahrnul part klarinetu. Prvním komorním dílem byla *Rhapsodie* pro 2 flétny, klarinet a klavír (*H. 13*), která byla dokončena v dubnu 1917. Honegger tuto Rhapsodii věnoval Charlesi-Maria Widorovi, jeho učiteli kompozice na konzervatoři. Druhou skladbou byla *Musiques (Pièces) d'ameublement* pro flétnu, klarinet, trubku, smyčcový kvartet a klavír napsaná roku 1919, která však dosud nebyla publikována. Poslední dílo věnované čistě jen klarinetu s doprovodem klavíru je *Sonatina (H. 42)* zkomponovaná na přelomu let 1921-22.

4. 2. Sonatina pro klarinet a klavír (H. 42)

Sonatina pro klarinet a klavír byla napsána v letech 1921-22 a je jedním z několika děl, která Honegger zkomponoval ve francouzském neoklasickém stylu. Název sonatina byl zvolen vhodně, i přesto že se jedná o třívěté dílo, které by mohlo být nazýváno sonátou, ale co se délky týče, má pouze kolem šesti minut. Honegger zde kombinoval tradiční formy, harmonii a kompoziční prostředky s jeho vlastním stylem.

⁷² ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 126.

⁷³ tamtéž, s. 129, 130.

➤ I. Modéré

První věta *Modéré* je napsána ve velké třídílné formě, která obsahuje úvod „A“ (jakási expozice), kontrastní střední část „B“ (provedení) a opakování úvodu „A“ (repríza). Úvod (expozice) „A“ zahrnuje vlastní třídílnou strukturu. První část „a“ úvodní fráze začíná v klarinetu (t. 1-9). Druhá část „b“ (t. 9-15) vychází tematicky z části první a poté se navrácí úvodní část „a“ (t. 16-29), která zpočátku beze změny cituje úvodní frázi klarinetu (t. 16-18), ale poté ji přetváří. Hlavním motivem úvodu jsou tři šestnáctinové rytmické figury, které jsou využity ve všech třech malých částech (Příklad 1 a 2).

Příklad 1: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 1-4

I



Příklad 2: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 10-14



Tyto šestnáctinové figury hlavního motivu se přesouvají mezi klarinetem a klavírem, což vytváří silný rytmický charakter, který působí jako jednotící článek celé věty.

Taktem č. 30-43 začíná kontrastní střední část „B“ (provedení), založená na tříhlasé fuze, která je citována v klavíru. Jako jediný z Šestky byl Honegger nejvíce oddaný Bachovi a kontrapunktu, právě tento „neobarokní“ styl se objevuje v této části. Šestnáctinové motivy z úvodu jsou použity i na začátku jako fugové téma, čímž se vytvoří jednota mezi částmi „A“ a „B“ (Příklad 3).

Příklad 3: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 30-33



Téma fugy (dux) začíná v levé ruce klavíru (t. 30), odpověď (comes) je pak citována pravou rukou (t. 32-33). Poté se znovu navrácí dux (t. 34-35), ale citovaný o oktávu výše v pravé ruce a následuje odpověď v podobě comesu v klarinetu (t. 36), čímž vzniká tříhlasá fuga. Honegger se odchýlil od nebarokního očekávání tím, že založil vztah mezi duxem a comesem na tritonu namísto dominanty. Využití fugové techniky ve střední části vyvrcholí uplatněním těsny⁷⁴ (Příklad 4) ve všech hlasech před návratem úvodní části, reprízy „A’“.

Příklad 4: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 38-41



Návrat úvodní části „A’“ (t. 44-70) není však citován doslovně. Prvních šest taktů je citováno beze změny, poté dochází k různým odlišnostem. Jedním z rozdílů mezi expozicí a reprízou je, že v repríze se Honegger nevrací k třídlínosti jako v expozici, ale využívá pouze dvou dílů. Struktura zůstává homofonní, ale je o něco silnější v důsledku větší aktivity v klavírním partu. V první části reprízy Honegger spojuje fugové téma z části „B“ (provedení) v klavírním partu, zatímco klarinet hraje melodii „a“ z expozice (Příklad 5). Materiál fugového tématu je citován v augmentaci, tato technika se často využívala v kontrapunktických dílech, a zůstává podřízená hlavnímu tématu v klarinetu. To samé opět nastane i ve druhé části, tím se obě části sjednotí (t. 57).

⁷⁴ **těsna** (stretta) - uplatňuje se většinou v závěrečném dílu fugy; jedná se o nastoupení jednotlivých hlasů s citací tématu dříve, než předcházející hlas téma dokončí; SEMERÁK, Oldřich. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Pražská konzervatoř, 2003, s. 49.

Příklad 5: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 44-49

The image shows a musical score for measures 44-49 of the first movement of Arthur Honegger's Sonatina for Clarinet and Piano. The score is written for three staves: Clarinet (top), Piano Right Hand (middle), and Piano Left Hand (bottom). The music is in a 3/4 time signature. Measures 44-45 show the beginning of a phrase with a piano (*p*) dynamic. Measures 46-49 continue the phrase, with the piano part featuring a complex, chromatic texture in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The clarinet part consists of a melodic line with some chromaticism.

První věta je především tonální, ctí neoklasické zásady pomocí častého využívání klasické harmonie založené na kvintakordech a septakordech (viz. Příklad 1, klavírní part). Převládá v ní homofonní struktura, s výjimkou střední části „B“. Nicméně Honegger nepoužívá tradiční harmonický pohyb, ale využívá některé soudobé kompoziční techniky, jako celotónové stupnice či chromatismy (Příklad 6 a 7).

Příklad 6: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 25-29

The image shows a musical score for measures 25-29 of the first movement of Arthur Honegger's Sonatina for Clarinet and Piano. The score is written for three staves: Clarinet (top), Piano Right Hand (middle), and Piano Left Hand (bottom). The music is in a 3/4 time signature. Measures 25-29 show a phrase with a *diminuendo* dynamic marking. The piano part features a complex, chromatic texture in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The clarinet part consists of a melodic line with some chromaticism.

Příklad 7: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 34-36 (viz. ukázka těsný v Příkladu 4)



Formální schéma první věty

A			B	A'	
a	b	a'	fuga	a''	a'''
(t. 1-9)	(t. 9-15)	(t. 16-29)	(t. 30-43)	(t. 44-56)	(t. 56-70)

➤ **II. Lent et soutenu**

Druhá věta je napsána ve volné, malé dvojdílné formě, která však neobsahuje silnou formovou strukturu. První část „a“ (takty 1-14) a druhá část „b“ (takty 14-37) jsou sjednoceny motivem založeným na třech čtvrtěových notách b^1 , f^1 a a^1 , avšak druhá část je transponována o oktávu výše (Příklad 8).

Příklad 8: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 2. věta, t. 1-2 a t. 15



Vzhledem ke stručnosti frázování a nedostatku kontrastních témat je rozvoj konkrétní formy minimální. Jednota je tvořena pomocí využití podobného tematického materiálu mezi nástroji (Příklad 9).

Příklad 9: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 2. věta, t. 26-29

Stručná koda (t. 28-33) obsahuje tematický materiál z obou částí druhé věty. Celková struktura věty se odvíjí v souvislém proudu stylu, což se děje téměř po celou skladbu.

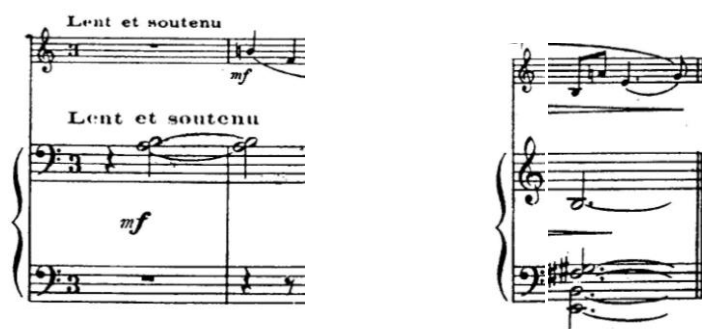
Stejně jako v první větě, používá Honegger homofonii a široký rozsah klarinetu s mnoha skoky a nástavbami. Klavír v této větě hraje méně aktivní roli, je zde využit pouze jako doprovod pro klarinet. Druhá věta plyne v pomalém rytmu a je méně motivická, než tomu bylo ve větě první, což nutí posluchače soustředit se na barvu a tónbr melodické linky klarinetu. Rytmus se pohybuje pomaleji a je méně motivický, než tomu bylo v první větě, což nutí posluchače soustředit se na barvu a tónbr širokých melodických linek v klarinetu.

Druhá věta je velmi chromatická. To můžeme vypořadovat již v prvních sedmi taktech, kde oba nástroje využívají všech dvanácti tónů chromatické stupnice (Příklad 10).

Příklad 10: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 2. věta, t. 1-7

Během celé věty však převládá celotónová harmonie (Příklad 11). S výjimkou dominantní homofonní textury, je tato věta nejméně neoklasická v porovnání s první a třetí větou.

Příklad 11: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 2. věta, t. 1 a 33



Formální schéma druhé věty

a b koda

(t. 1- 14) (t. 15-27) (t. 28-33)

➤ **III. Vif et rythmique**

Třetí věta je neživější částí celé sonatiny a zachycuje veselý charakter Pařížské šestky. Honegger do této věty začlenil prvky jazzu a music-hallu, a to pomocí živého, akcentovaného off beatu a synkopovaných rytmů či glissand v klarinetovém partu. Třetí věta, tonálně zakotvená v D dur, je napsána v třídílné formě. Úvodní část „a“ (takty 1- 10) se skládá z monotematického úvodu. Rytmický stále se opakující pohyb začíná tuto větu pomocí synkopovaného ostinata v obou nástrojích, kde klarinetová linka je dominantním hlasem. Nepřerušovaný rytmický klavírní doprovod představuje motorový rytmus obvyklý v období baroka (Příklad 12).

Příklad 12: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 3. věta, t. 1-4





Kontrastní střední část „b“ (takty 11-19) dočasně přerušuje ostinátní figury a vytváří tak mnohem rozptýlenější charakter. Avšak hybnost věty zůstává zachována pomocí synkopovaného rytmu mezi nástroji. Honegger zpět přináší úvodní klarinetovou melodii, ale tentokrát v klavírním partu, a tím vzniká sjednocení mezi úvodní částí „a“ a kontrastní částí „b“ (Příklad 13).

Příklad 13: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 3. věta, t. 14-16



Kontrastní materiál v této části se nachází především v klarinetovém partu, ale energie je udržována skrze rytmické ostinato v klavíru. Na okamžik vzniká kontrapunktická textura, která vytváří větší aktivitu pomocí kanonické imitace mezi oběma nástroji a toto napomůže k překlenutí střední části (Příklad 14).

Příklad 14: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 3. věta, t. 17-19



Závěrečná část „A“ (takty 20-37) je reprízou úvodní části, ale co se délky týče, je dvakrát tak dlouhá. Navrací se homofonní sazba, jež představuje návrat úvodní melodie v klarinetu, která je citována o undecimu níže. Pravá ruka v klavíru dubluje melodii klarinetu, ale je vytvořena pomocí šestnáctinových not, což vytváří efekt kánonu. Zatímco levá ruka hraje upravenou šestnáctinovou ostinátní figuru ve čtvrt'ových notách. V taktech 28-32 dochází ke krátké výměně tematického materiálu z úvodní části mezi klarinetem a klavírem, nástroje si však mezi sebou vymění své party (Příklad 15). Od taktu 33 je opět citována úvodní část, není však citována celá. Objevuje se zde opakující se glissandový motiv v klarinetu pocházející z úvodní části „a“, jež ukončuje celou větu.

Příklad 15: Arthur Honegger, Sonatina pro klarinet a klavír, 3. věta, t. 28-33

V Honeggerově Sonatině pro klarinet a klavír jsou prezentovány jak prvky neoklasické, tak i prvky moderní. Je možné, že v této skladbě byl Honegger nejbližší k estetice francouzského neoklasicismu a Pařížské šestky. V porovnání neoklasických a moderních prvků: 1) Honegger začleňoval tradiční formy netradičním způsobem, 2) tonalita byla založena na terciové harmonii s možností rozpoznat tonální centrum bez

tradičního harmonického pohybu, 3) chromatičnost a celotónové stupnice založené na moderních hudebních vlivech, 4) využívání kompozičních technik z minulosti jako homofonie, ostinato, motivický a tematický vývoj, fuga, používání těsen, kánonu, imitace, různých opakování, ale pracuje s těmito prvky v kompozičním stylu 20. století, 5) jednota, i když zde není silná formová struktura, 6) stručnost, lehkost, stejně jako jazzové prvky v duchu francouzských kavárenských koncertů a music-hallů. Bohužel pro klarinetový repertoár byl Honegger předurčen k tvorbě větších dramatických děl a nepokračoval v komponování v tomto stylu nebo žánru. Sonatina je pozoruhodnou prací mezi Honeggerovým dílem a výsledkem francouzského neoklasického stylu.

Formové schéma třetí věty

a	b	A	
		a'	a''
(t. 1-10)	(t. 11-19)	(t. 20-32)	(t. 33-37)

5. Francis Poulenc (1899-1963)

Francis Poulenc byl společně s Louisem Dureyem jediným členem Šestky, který byl skutečným Pařížanem, typickým dítětem velkoměsta. Narodil se v historické části Marais do rodiny obchodníka. Jeho matka byla výbornou pianistkou a společně s ní vykonával první kroky ve světě hudby. Rodina mu nebránila v kariéře hudebníka, přesto na přání svého otce vystudoval lyceum (*Lycée Condorcet*). Po dokončení studia se stává mezi lety 1914-1917 žákem u Ricarda Viñese, který více než učitelem byl jeho rádcem a prvním interpretem jeho nejranejších skladeb. Sám Poulenc potvrdil, že vliv Viñese předurčil jeho kariéru jako klavíristy a skladatele a děkoval mu za možnost seznámit se s ostatními hudebníky, především s Auricem, Satiem a Fallou. Poulenc zničil své první kompoziční pokusy datované od roku 1914. Svůj první veřejný debut uskutečnil v Paříži roku 1917 se svou první skladbou *Rapsodie nègre*, kterou věnoval Ericu Satiemu. Díky Igorovi Stravinskému se tato skladba stala prvním dílem, jež bylo publikováno vydavatelstvím Chester v Londýně. V té době je více méně známým autorem povedených skladeb, chybí mu však pevný technický základ, řídí se především instinktem více než znalostmi. Proto roku 1921 požádá Charlese Koechlina aby mu potřebný základ poskytl.⁷⁵

Většinu života Francis Poulenc tráví mezi Paříží a svým venkovským sídlem v loirském kraji, kde soustředěně pracuje. Pravidelný rytmus mu narušují jen koncertní vystoupení v roli koncertního pianisty (pouze ve vlastních skladbách), ale od počátku 30. let vystupuje také jako doprovod barytonisty Pierra Bernaca (většinou ve vlastních skladbách, ale i v ostatních, především pak v dílech francouzského moderního repertoáru).⁷⁶ Být pedagogem se však nikdy necítil.

V Poulencově díle můžeme najít mnoho protikladů: smyslnost i asketičnost, úmyslnou, provokativní nestoudnost i uvědomělou vážnost, pokrok i tradici. Mezi jeho inspirátory patřil Stravinskij, Debussy, Satie, Ravel, Musorgskij, Verdi nebo clavecinisté 17. a 18. století. Poulencova hudba působí z vnějšku jednoduše, zakrývá však ve skutečnosti velmi komplikovaný umělecký zjev. Často mu také byla vytýkána jeho neoriginalita. Tyto výtky však nehleděly na charakter jeho inspirace. Na rozdíl od Honeggera, jehož inspirace byla typu literárního a vizuálního, Poulencova inspirace byla čistě zvuková, hudební.⁷⁷

⁷⁵ POULENC, Francis. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 15. svazek Playford-Riedt*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 233. ISBN 0-333-23111-2.

⁷⁶ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 133.

⁷⁷ tamtéž, s. 133, 134.

Základem všech Poulencových skladeb je melodie. Charakterem jeho melodií je snadná zapamatovatelnost, vlastní osobitý charakter, i přesto, že při bližším rozboru nevyniká zvláštní originalitou. Největší silou je však její přirozenost. Poulenc nejdůsledněji z celé Šestky využil skutečnosti, že základy moderního hudebního vyjádření položili již jejich předchůdci, jako byli Debussy, Stravinskij a Schönberg. Hlavním poučením pro něj bylo, že je vlastně vše dovoleno, nejsou žádná závazná pravidla, jež by omezovala skladatele. Poulencova modernost však tkví především v tendencích, jimiž se řídí při výběru námětu a v umění přizpůsobit styl požadavkům této volby. Jeho největší starostí byl styl.⁷⁸

Nejoblíbenějším nástrojem byl pro Poulence lidský hlas. Inspirací mu byly verše moderních francouzských básníků, zejména těch, se kterými se znal osobně. Základem jeho vokální tvorby byly písně. Soubor 150 písní s doprovodem klavíru tvoří výjimku v dějinách hudby po roce 1918. Písňové tvorbě dominuje melodie, jež je dokonalým převtělením slova do melodické linky. Vynalézavost nalezneme i v rytmu, nikde nenalezneme rytmické opakování, nevychází-li z logiky textu. I harmonická stránka písní je vždy originální a odvážná, což u Poulence nebývá zvykem. Jeho harmonie oživuje a nabíjí energií či něhou i sebetriviálnější melodii. V písních se učil od významných skladatelů minulosti, Schuberta, Wolfa, Strausse, Debussyho, ale dokonce a snad i především od pařížských šansoniérů.⁷⁹ Právě od šansoniérů převzal zálibu v mimořádně rychle kadenci textu. Poulencovy písně jsou často nejvýstižnějším obrazem Paříže lidové a předměstské. Přímou však nebyl inspirován městským folklórem, spíše jej sám pomáhal vytvářet. Nejznámějším Poulencovým cyklem písní je *Le Bestiaire - Zvířetník (1919)* na texty básníka Apollinaira či *Cocardes - Kokardy* ze stejného roku na texty Jeana Cocteaua. Dalším cyklem podle Apollinaira byly *Banalités - Banality (1940)*. Vrcholem písňové tvorby na Apollinairovy básně byl cyklus *Calligrammes- Kaligramy (1948)*, vynikající nevšední stylizací klavírního partu. Až ve třicátých letech 20. století našel Poulenc cestu k básníkovi Paulu Eluardovi, na jehož texty napsal cyklus *Cinq poèmes de Paul Eluard - Pět písní (1935)* a vrcholem všech Poulencových písní byl soubor *Tel jour, telle nuit - Jaký den, taková noc (1936-37)*.⁸⁰

Poulencova sborová tvorba není tak velká rozsahem, ale zaujímá důležité místo. Kromě trojhlasů a čtyřhlasů skládal i složitá dvojsborová díla. Tomuto složitějšímu dělení

⁷⁸ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 136, 137.

⁷⁹ tamtéž, s. 137.

⁸⁰ tamtéž, s. 140.

dával přednost před čtyřhlasým, i když nikdy nejevil velký zájem o polyfonii. Vyvrcholením jeho sborové tvorby byla kantáta pro smíšený dvojsbor a capella na texty osmi okupačních básní Paula Eluarda *Figure humaine - Lidská tvář* (1943).⁸¹

Poulencova vokální tvorba je spjata i s náboženskou tematikou. Poulenc se k víře nenarodil a ani v ní nebyl vychován. Až do dospělosti se náboženstvím nezabýval. Během třicátých let se však musel rozloučit s některými ze svých přátel, a to ho vedlo k zájmu o víru. A tento zájem se začal promítat i v tvorbě. Poulenc napsal celkem 12 církevních děl, většinou pro sbor s orchestrem nebo a capella. Mezi nejvýznamnější patří *Stabat mater* (1950-51), *Gloria* (1959-60) a *Sept répons des ténèbres- Sedm responsorií temnot* (1961-62), jež jsou dílem nejhlubším a nejpřísnějším.⁸²

Velkých úspěchů dosáhl Poulenc i na poli tvorby scénické, ke které byl předurčen díky svému stylu. Už v mládí snil o napsání opery, ale než přistoupil k její kompozici, vyzkoušel si své dovednosti na třech baletech. Tyto balety jsou od sebe velice rozdílné, jak ve formě, tak stylu. Uvědoměle si tak zkoušel dramatickou nosnost své hudby, dříve než se pokusil o nejvyšší cíl - operu. Nejúspěšnějším baletem byly *Les Biches - Laně* (1923), jenž byl napsán pro Ďagilevův Ruský balet. Tento balet se hrál několik sezón a díky němu Ďagilevův balet dosáhl jednoho z největších úspěchů, jistě i díky vynikající choreografii Bronislawy Nižinské a výpravě Marie Laurencinové. Balet neměl žádné libreto, čímž byl ve své době novým. Nebyl zasazen do žádné doby a ani kostýmy nebo choreografie nenavozovaly žádnou časovou orientaci, nic nepopisuje, nenaznačuje ani nekomentuje. Zvláštním útvarem je dílo *Aubade* (1929), často označované choreografický koncert pro klavír a 18 nástrojů, bez využití smyčců. Skladbu lze provádět buď scénicky, nebo koncertně. Vznikla na objednávku mecenášské rodiny de Noailles, v jejichž paláci měla svou premiéru. Oproti tomu balet *Les animaux modèles - Hodná zvířátka* (1940-42) je zcela tradiční. Poulenc si k němu napsal podrobné libreto podle šesti La Fontainových bajek.⁸³

V operní tvorbě Poulenc uplatňuje svou schopnost přizpůsobovat styl zvolenému námětu. Nebyl revolucionářem ani novátorem. Právě v operní tvorbě našel prostor pro svou nejsilnější stránku, a to pro melodickou inspiraci. První opera *Les mamelles de Tirésias - Prsy Tiresiovy* (1939-44) vznikla na námět komedie od Guillaumea Apollinaira. Její premiéra vyvolala menší skandál, avšak další provedení vedla k vnějššímu úspěchu. U

⁸¹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 142.

⁸² tamtéž, s. 144.

⁸³ tamtéž, s. 151.

kritiků se setkala s velkým nepochopením, a stejně tak i u jeho hudebních přátel. Poulenc se v této opeře baví od první do poslední noty. Mísí zde mnoho různých stylů, ale celá opera je prostoupena typickou poetičností a lyrismem Poulencovi vlastním. Vzniklo tak dílo veselé a elegantní, které je výjimečné v moderní hudbě. Díky této opeře se setkal se svou nejlepší scénickou interpretkou, sopranistkou Denisou Duvalovou, pro ni později napsal i hlavní roli v *Dialogích karmelitek* i operu *Lidský hlas*.⁸⁴ Pro vážnou operu *Dialogues des Carmélites - Dialogy karmelitek (1953- 56)* hledal Poulenc velmi dlouho vhodné libreto. Italská firma Ricordi si u Poulenca v roce 1953 objednala balet na náboženské téma ze života svatého. Poulenc se psaním tohoto díla hodně otálel. S baletem se nemohl hnout z místa, proto se svěřil se svým trápením řediteli firmy Valcaranghimu, že by mu šlo vše od ruky, kdyby si bývali objednali operu. Valcaranghi si proto operu hned objednal a navrhl Poulencovi i námět: Dialog karmelitek od Georgese Bernanose. Poulenc návrh přijal s obavami, zda dílo bude možné zkomponovat jako operu. To se však změnilo po prvním přečtení textu. Poulenc na opeře pracoval téměř tři roky bez přestání. Dialogy karmelitek byly po své premiéře snad nejhranější poválečnou operou na západě Evropy.⁸⁵ Poslední operu zkomponoval Poulenc v roce 1958. Jedná se o zvláštní monodrama Jeana Cocteaua *La voix humaine - Lidský hlas*. Opera byla objednána znovu firmou Ricordi pro zpěvačku Marii Callasovou. Dílo bylo napsáno jedním dechem, avšak ne pro Marii Callasovou, ale pro Denisu Duvalovou, již byla role složena na míru. *Lidský hlas* je bolestný, vášnivý monolog, kde ani na chvíli nepovoluje dramatické napětí. Provedení opery bylo díky interpretce dokonalé. Úspěch byl tak velký, že se opera, od premiéry 5. 2. 1959 v Komické opeře, hrává pravidelně dodnes.⁸⁶

Poulenc byl také výborným klavíristou a mnoho děl věnoval tomuto nástroji. Důvěrná známost tohoto nástroje však Poulence přivedla k jisté zdrženlivosti v oblasti forem. Pro klavír, jako sólový nástroj, zkomponoval jen sérii skladeb menšího rozměru, jak napovídají i jejich názvy: *Mouvements perpetuels (1918)*, *Impromptus (1920-21)*, *Nocturnes (1930-39)* atd. Jedná se o skladbičky velmi vděčné, ale poněkud povrchně efektní. Jedinou výjimku tvoří série dětských skladbiček různých forem i obsahu *L'histoire de Babar, le petit éléphant (1940-45)*. Toto dílo se může důstojně řadit k Schumannovým *Dětským scénám* a Debussyho *Children's Corner*.⁸⁷

⁸⁴ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 153, 154.

⁸⁵ tamtéž, s. 154, 155.

⁸⁶ tamtéž, s. 156.

⁸⁷ tamtéž, s. 145.

Větší svobodu našel Poulenc v tvorbě, kde klavír není osamocen, byť to byla skladba třeba jen pro dva klavíry. Právě *Sonáta pro dva klavíry (1952-53)* je jeho nejzdařilejším sonátovým dílem. Tvorbě pro dva klavíry se věnoval i dříve, napsal např. *Koncert pro dva klavíry s orchestrem (1932)*. Velmi zajímavým byl i *Klavírní koncert (1950)*, který napsal na objednávku z USA a tam jej také poprvé provedl. Bohužel se dočkal neúspěchu a pohoršení. Nelze též opomenout další díla pro klávesové nástroje jako *Concert champêtre* pro cembalo a malý orchestr z roku 1928, který napsal pro Wandu Landowskou⁸⁸ a *Koncert pro varhany (1938)*, jenž nebyl církevním dílem, ale skladbou určenou pro koncertní sál.⁸⁹

Francis Poulenc nikdy nebyl symfonikem. Se symfonickou tvorbou byl v nesmířitelném rozporu. Koncertního symfonického orchestru využíval prakticky jen ve scénických skladbách. Na koncertním pódiu je proto možné slyšet jen dvě suity z baletů *Les biches - Laně (1923)* a *Les animaux modèles- Hodná zvířátka (1940-42)*. Můžeme sem zařadit i symfonické skladby, které jsou určeny pro komorní orchestr, *Francouzská suita (1935)* a *Dva pochody a intermezzo (1937)*. *Francouzská suita* obsahuje několik volně přepsaných tanců francouzského renesančního skladatele Clauda Gervaise a k nim řadí tři vlastní skladby. Aniž by tance zkresloval, přeměňuje renesanční skladby do moderního jazyka.⁹⁰

Poulencova komorní hudba je zaměřena téměř výhradně na dechové nástroje, o které jevil vždy zájem. Pouze třikrát se pokusil o komorní skladby určené pro smyčcové nástroje, ovšem neměly úspěch a jedna byla dokonce zničena samotným autorem na jedné ze zkoušek. Komorní tvorbě se věnoval už od mládí. Mezi jeho rané skladby patří *sonáta: pro dva klarinety (1918)*, *pro lesní roh, trubku a trombón (1922)* a *pro klarinet a fagot (1922)*. Tato díla pojmenoval sonátami, ale jedná se o skladby ve skutečnosti zcela užitkové. Zábavná a lehká divertimenta, která jsou blízká Satieho *musique d'ameublement*⁹¹ a nepatří vlastně do žánru komorní hudby. Poté následují *Trio pro klavír, hoboj a fagot (1926)* či *Sextet pro klavír, flétnu, hoboj, klarinet, fagot a lesní roh (1932, přepracovaný 1939)*. Vrchol Poulencovy komorní tvorby však tkví ve třech posledních sonátách z posledního období jeho života, flétnové, klarinetové a hobojevé (1957-62).

⁸⁸ Wanda Landowska (1879-1959) - původem polská cembalistka, která se podílela na oživení popularity cembala na počátku 20. století. Byla prvním interpretem, který kdy nahrál Goldbergovy variace Johanna Sebastiana Bacha na cembalo (1933).

⁸⁹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 146, 147.

⁹⁰ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 148.

⁹¹ tzv. dekorační hudba, hudba jako pozadí, hraná však živě. Termín vytvořený Erikem Satiem v roce 1917.

Klarinetová je věnována památce Arthura Honeggera a hobojová Sergeji Prokofjevovi. Hobojová sonáta je Poulencovým posledním dokončeným dílem.⁹²

5. 1. Tvorba pro klarinet

Francis Poulenc věnoval klarinetu několik skladeb. Mezi ty první patří *Sonáta pro dva klarinety (FP 7)* z roku 1918, která je určena pro jednoho hráče na B klarinet a jednoho na A klarinet. Tato sonáta je jednou z nejranějších, ale později, v roce 1945 je přepracoval. Roku 1922 zkomponoval další sonátu, tentokrát pro klarinet a fagot (*FP 32*), již také v roce 1945 upravil. Následoval *Sextet pro klavír a dechový kvintet (FP 100)*, na kterém pracoval od roku 1932 a dokončil ho v roce 1939.⁹³ Poslední dílo věnované klarinetu a předposlední dílo Poulencovy tvorby je *Sonáta pro klarinet a klavír (FP 184)* z roku 1962, které se budu věnovat blíže v následující podkapitole.

5. 2. Sonáta pro klarinet a klavír B dur (FP 184)

Sonáta pro klarinet a klavír byla napsána koncem léta roku 1962 a je jednou z posledních děl, které Poulenc dokončil. Tento kus věnoval Poulenc na památku svého dlouholetého přítele a člena Pařížské šestky Arthura Honeggera. Slavný klarinetista Benny Goodman byl pověřen, aby premiéroval tuto skladbu spolu s autorem, který by ho doprovázel na klavír. Francis Poulenc však náhle zemřel na srdeční infarkt 30. ledna 1963, předtím než byla skladba vydána. Editor měl proto mnoho práce s luštěním některých not v rukopise a také doplněním chybějící dynamiky a artikulace. Premiéra se uskutečnila 10. dubna 1963 v New Yorku v Carnegie Hall, klarinetového partu se zhostil dříve pověřený Benny Goodman, kterého na klavír doprovázel Leonard Bernstein.⁹⁴

V sonátě nalezneme Poulencovu zálibu v lehkomyšlnosti a mladistvém vzhledu, avšak vše v kombinaci se zralým hudebním stylem. Poulenc se po celý svůj život zavázal k estetice francouzského neoklasicismu. Každá z vět využívá třídílnou formu. Tato třídílná forma by se dala klasifikovat jako moderní sonátová forma. Všechny věty obsahují expoziční, kontrastní střední díl (provedení) a reprízu, avšak postrádají centrální rozvoj. Modelem pro jeho sonáty byl scarlattiovský styl 18. století, kde témata mohla být kontrastní bez tematického vývoje. „*V klarinetové sonátě se elán počátečního Allegra*

⁹² ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 150.

⁹³ POULENC, Francis. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 15. svazek Playford-Riedt*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 233. ISBN 0-333-23111-2.

⁹⁴ MINOR, Janice Louise. "Were They Truly Neoclassic?" *a Study of French Neoclassicism Through Selected Clarinet Sonatas by "Les Six" Composers: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, and Francis Poulenc*. Cincinnati, 2004. Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati. s. 45.

tristamente láme na tichém interludiu klavíru a nastupuje nová, sladce kontemplativní melodie. Druhá věta, *Romanza*, pokračuje ve snění o šťastném mládí, ve vzpomínkách na přítele. *Finale* se však již nenechá obměkčit. Tvrdá pravda doléhá na skladatele, ale on se brání novým návalům energie. Život jde dál.⁹⁵

➤ I. Allegro tristamente

První věta *Allegro tristamente* je uvedena krátkou, zato rozmarnou introdukcí (t. 1-8). Není zde pevně stanovené tonální centrum, takže plní funkci hravou, předtím než nastoupí expozice v taktu 9. Jak už bylo pro Poulenca typické, těchto prvních osm taktů okamžitě utváří charakter připomínající francouzské koncerty v kavárenském prostředí a hudbu music-hallů. Expozice začíná citací hlavního tématu (t. 9-18), které se skládá z lyrické vzestupné a sestupné fráze v klarinetu. Klavírní part má povahu ostinátní figury v osminových notách připomínající tzv. *albertiovské basy*⁹⁶. Poulenc využívá během celé věty homofonní texturu (Příklad 1).

Příklad 1: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 9-18

⁹⁵ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 150.

⁹⁶ *albertiovské basy* - technika nazvaná podle Domenica Albertiho (1717-1740); Alberti užíval ve svých dvouvětých sonátách typickou sazbu s melodií v pravé ruce a rozloženými akordy v rozmanité stylizaci v levé ruce; SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. 1. vydání. Praha: Togga, 2003, s. 302, 303. ISBN 80-902912-0-1.

V posledních dvou taktách hlavního tématu (t. 17-18) se začínám měnit rytmus na tečkovaný, čímž naznačuje nástup vedlejšího tématu. Taktem 19 se nám představuje vedlejší témata (t. 19-39), které je založené na tečkovaném rytmu, jenž byl představen na konci hlavního tématu. Vedlejší téma je symetricky vyvážené a skládá se z vzestupných a sestupných frází, kde se stále objevuje tečkovaný rytmus (Příklad 2). Vedlejší téma je na rozdíl od hlavního nesymetrické. Poulenc často začleňuje symetrické fráze s nesymetrickými, a takto kombinuje neoklasické tendence s těmi moderními.

Příklad 2: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 19-26

Po krátkém odsazení (t. 39) začíná v taktu 40 oblast vedlejšího tématu a končí taktem 58. V oblasti vedlejšího tématu se střídají dvě nálady. Jedna rozverná a melodická,

připomínající zpěv ptáka či cvrlikání. Melodická část využívá rytmizovaných šestnáctinových not spolu se zpěvnými čtvrt'ovými notami. Druhá pak vychází tematicky z vedlejšího tématu, návratem tečkovaného rytmu a vzestupné a sestupné fráze. Závěr expozice (t. 59-66) zahrnuje motivický materiál z introdukce, kde můžeme vyslyšet dialog mezi oběma nástroji (Příklad 3). Expozice končí náhle zlomem v melodii.

Příklad 3: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 59-66

The image shows a musical score for Francis Poulenc's Sonata for Clarinet and Piano, measures 59-66. The score is in 3/4 time and features a clarinet part and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as p, ff, and pp. The clarinet part includes dynamic markings such as p and f. The score ends with a double bar line and a key signature change to B-flat major.

Harmonicky expozice moduluje pomocí různých tóninových částí. V neoklasickém smyslu je hudba tonálně založená, ale modulace zde nastává dosti náhle s velmi malou přípravou.

Kontrastní střední díl - provedení je velmi odlišné od expozice. Poulenc využívá střední díl na místě, kde se v klasické sonátě nachází provedení. Proto ho i já nazývám provedením. Provedení kontrastuje s expozicí změnou tempa na *Très calme* - velmi klidně, povahou i celistvostí celé části, je plné emocí. Vše začíná taktem 67, kde klavír uvádí jakýsi přechodný materiál, který nás uvádí do nálady provedení. Náladu poté přejímá klarinet (t. 71-76), jenž přednáší dlouhou, ligaturovanou frází sestavenou ze čtvrt'ových not. První téma provedení začíná v klarinetovém partu (t. 78-85) pohybem

v dvojtečkovaném rytmu. Tento rytmus připomíná rytmizaci francouzské přede hry 17. století. Je zde představena široká škála dynamiky od pianissima až po vygradované fortissimo. Druhé a třetí téma (86-105) pokračuje ve dvoj-tečkovaném rytmu v klarinetu, klavír zastává pouze doprovodnou roli. Co se týče harmonie, jsou zde používány spíše tradiční harmonické funkce, na rozdíl od expozice (Příklad 4a a 4b).

Příklad 4a: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 78-83

The musical score for measures 78-83 consists of two systems. The first system (measures 78-80) features a clarinet line starting with a dynamic of *p* and a piano accompaniment marked *p doucement monotone*. The second system (measures 81-83) shows the clarinet line reaching a dynamic of *f* and the piano accompaniment marked *mf*. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

Příklad 4b: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 86-92

The musical score for measures 86-92 consists of two systems. The first system (measures 86-90) features a clarinet line starting with a dynamic of *pp doucement monotone* and a piano accompaniment marked *pp*. The second system (measures 91-92) shows the clarinet line continuing with a dynamic of *pp* and the piano accompaniment marked *pp*. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

89

mf

tr

mf

mf

mf

V taktech 106-122 přichází neúplná (zlomková) repríza s návratem původního tempa celé věty. Je zde využit tematický materiál z expoziice, jakož i neúplná citace hlavního a vedlejšího tématu. Většina frází je zde asymetrická a jen některé části výchozího materiálu jsou upraveny. V rámci reprízy se uplatňuje i malá koda (t. 122-133), která připomíná tematický materiál z introdukce, především pak klarinetový part. Klavír však od taktu 127 cituje tečkovaný rytmus, jež známe z oblasti hlavního tématu. Poulenc uzavírá celou větu tremolem v klarinetu, stejně jako ukončil introdukci, čímž dojde k sjednocení (Příklad 5).

Příklad 5: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 122-133

122

pp

pp

126

8

f

mf

pp



Formové schéma první věty

introdukce	Expozice		Provedení		Repríza		koda
<i>i</i>	<i>HT</i>	<i>VT</i>	<i>OVT</i>	<i>ZO</i>	<i>HT</i>	<i>VT</i>	
(t. 1-8)	(t. 9-18)	(t. 19-39)	(t. 40-58)	(t. 59-66)	(t. 67-105)	(t. 106-112) (t. 113-122)	(t. 122-133)

➤ II. Romanza

Druhá věta *Romanza* je velmi klidná plná rozporuplných emocí. Tempo *Très calme* je stejné jako provedení v první větě. Stejně tak začíná Poulenc svou druhou větu krátkou introdukcí (t. 1-10). Introdukci uvádí sólo klarinetu, které má charakter kadence, může nám též připomínat jakýsi pěvecký recitativ (t. 1-4). První dva takty jsou velmi podobné začátku provedení v první větě (Příklad 6). Druhé dva takty jsou založené na rychlém střídání dvaatřicetinových not v rozsahu půltónu.

Příklad 6: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 2. věta, t. 1-4

Následných šest taktů po kadenci lehce oddaluje nástup hlavního tématu, ale jsou důležité, protože obsahují motivický materiál, který je později využit právě v hlavním tématu. Hlavní téma „a“ (t. 11-24) je velmi lyrické s klidným klavírním doprovodem. Zde Poulenc představuje svůj dar pro melodickou linku. V melodii nalezneme dvoj-tečkový rytmický motiv, který je podobný tomu v provedení v první větě. Melodie je založena na krátké dvoutaktové frázi, jež se opakuje dvakrát v nezměněném tvaru a potřetí však

melodie neklesá, ale vede až k vrcholu fráze. Harmonie je zde výhradně založená na homofonii (Příklad 7).

Příklad 7: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 2. věta, t. 11-24

The image shows a musical score for Francis Poulenc's Sonata for Clarinet and Piano, 2nd movement, measures 11-24. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a clarinet part and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The clarinet part has a melodic line with some grace notes. Dynamics range from pp to f. The tempo/mood is 'pp très doux et mélancolique'.

Taktem 25 dochází ke změně nálady a nastupuje tak kontrastní část B (25-62), která začíná tématem „b“ citovaným v pravé ruce klavíru (Příklad 8). I nové téma využívá dvojtečkovanou rytmickou figuru. Mezi klavírem a klarinetem dochází k neustálému dialogu a výměně motivického materiálu během celé části B. Tento styl byl oblíbený v 18. století,

hra na otázku a odpověď. Fráze jsou zde symetrické, celé téma „b“ se skládá ze dvou 6taktových frází.

Příklad 8: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 2. věta, t. 23-28

The image shows a musical score for measures 23-28. It consists of three systems of staves. The top system shows measures 23-24 with a piano part in the left hand and a clarinet part in the right hand. The middle system shows measures 25-26, with the piano part continuing and the clarinet part featuring a melodic line. The bottom system shows measures 27-28, with the piano part playing a rhythmic accompaniment and the clarinet part concluding the phrase. Dynamics include *pp*, *f*, and *mf*.

Závěrečná repríza přináší návrat tématu „a“ (t. 63-70) z úvodní části, které je však zkráceno. Hned poté nastupují rychlé dvaatřicetinové noty z introdukce, kde se opakují dva tóny v rozsahu půltónu, stejně jako tomu bylo v introdukci, čímž dojde k závěrečnému sjednocení celé věty. Celá věta je zakončena krátkou kodou (73-76), kde Poulenc využil disharmonické akordy v taktech 73 a 74 (Příklad 9).

Příklad 9: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 2. věta, t. 71-76

The image shows a musical score for measures 71-76. It consists of two systems of staves. The top system shows measures 71-72 with a clarinet part playing a rapid sixteenth-note passage. The bottom system shows measures 73-74 with a piano part playing a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, and *molto*. The word *lâchez* is written above the piano part in measure 74.

4

8

Oblast hlavního tématu vrcholí v taktách 13-17, kdy se nám představí krátká mezivěta, která svým tematickým materiálem vychází z taktů 40-44 v první větě (Příklad 11a a 11b).

Příklad 11a: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 3. věta, t. 13-17

13

f *p* *mf léger*

f *p* *mf*

Příklad 11b: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 1. věta, t. 40-44

40

p *mf* *très léger*

p

43

Po doznění mezivěty nastupuje oblast vedlejšího tématu, kde přichází vedlejší téma (t. 18-33), jež pokračuje v živém charakteru, ale modulací jsme z C dur přešli do es moll. Ačkoli zde Poulenc přichází se změnami metra, plynulost melodie však není přerušena a fráze zůstávají symetrické. Základním znakem vedlejšího tématu je časté opakování sousedních tónů v rozsahu půltónu až celého tónu, což nám může připomenout úvodní kadenci ve druhé větě (Příklad 12a a 12b).

Příklad 12a: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 3. věta, t. 18-25

Příklad 12b: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 2. věta, t. 1-4

Po rytmickém vedlejšímu tématu následuje ještě závěrečný oddíl expozice (t. 34-43), který pokračuje v rytmičnosti i charakteru celé expozice a tematicky z ní vychází, ale přesto na konci dojde k lehkému uklidnění.

Velmi živou a rytmickou expozici střídá kontrastní střední díl- provedení B (44-79). Stylově je provedení neoklasické. Harmonie je tonální s hladkými modulacemi. Převládá homofonie, zatímco lyrická melodická linka je střídána mezi oběma nástroji. Poprvé je melodie představena klarinetem (t. 44-51). Rytmický pohyb je pomalejší zásluhou augmentace notových hodnot v klarinetovém partu. Klavír poté odpovídá klarinetu stejnou melodií (t. 52-58), která fráze je o jeden takt zkrácena oproti periodické klarinetové melodii. V taktu 59 přichází třetí opakování melodie, zpět se navrácí do klarinetu, ale tentokrát je rozšířena z původních osmi na jedenáct taktů. Ačkoliv je melodie v jádru stejná, Poulenc nepatrně pozměnil frázi pomocí pořadí taktů, které stále střídá. Aktivní klavírní doprovod využívá pohybu v osminových notách, které podporují melodii, ale nejsou ani v jejím stínu (Příklad 13).

Příklad 13: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 3. věta, t. 44-58

45

Musical score system 45-48. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the treble clef and a complex accompaniment in the grand staff with many slurs and ties. A key signature change to two flats is indicated at the end of the system.

49

Musical score system 49-51. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music continues with melodic and accompanimental lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The system ends with a fermata over the final note.

52 ⑦

Musical score system 52-55. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music features a melodic line in the treble clef and a complex accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *f* is present. The system ends with a fermata over the final note.

Musical score system 70-79. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music features a melodic line in the treble clef and a complex accompaniment in the grand staff. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. The system ends with a fermata over the final note.

Posledních devět taktů (t. 70-79) přináší nový přechodný materiál, jenž je použit k přípravě reprízy. Závěrečný takt 79 v provedení rytmicky připravuje údernými osminami nástup reprízy (Příklad 14).

Příklad 14: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 3. věta, t. 79-86

The musical score for Example 14 consists of two systems of staves. The first system (measures 79-82) shows the clarinet part in the upper staff and the piano accompaniment in the lower staff. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many chords and moving lines. The clarinet part has melodic lines with some chromaticism. Dynamics include *ff* and *f*. The second system (measures 83-86) continues the same parts. The piano part has a complex, rhythmic accompaniment with many chords and moving lines. The clarinet part has melodic lines with some chromaticism. Dynamics include *f* and *ff*.

Repríza (t. 80-115) v sobě spojuje materiál, který obsahuje jak hlavní, tak vedlejší téma s frázemi z provedení jako i tematické motivy s obou předešlých vět. Tímto Poulenc docílil sjednocení všech tří vět, jako tomu bylo i v klasicismu. Závěrečná koda (t. 116-128) představuje nový materiál, který svým charakterem připomíná hlavní a vedlejší téma třetí věty. Sonáta končí náhle s využitím úderných osmin v klarinetovém i v klavírním partu. Zde proti sobě postavil tónický kvintakord C dur znějící v klavíru, zatímco klarinet hraje chromatickou skupinku, tím Poulenc vypočítal svůj satirický záměr v této sonátě (Příklad 15).

Příklad 15: Francis Poulenc, Sonáta pro klarinet a klavír, 3. věta, t. 125-128

The musical score for Example 15 shows the final measures of the piece. It features a clarinet part in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part has a complex, rhythmic accompaniment with many chords and moving lines. The clarinet part has melodic lines with some chromaticism. Dynamics include *ff*.

126

Ačkoli Poulenc komponoval mnoho skladeb po rozpadu Pařížské šestky, Sonáta pro klarinet a klavír (FP 184) nám věrně připomíná estetiku francouzského neoklasicismu. Poulenc byl silným zastáncem neoklasicismu a zůstal mu věrný po celý život. To však neznamená, že by byl Poulenc zpátečnický a nezajímal se hudbu své doby. Jeho používání rychlých modulací mnohdy postrádalo tradiční postupy a využíval také často změny metra, což vytvářelo nevyrovnané asymetrické fráze. Nicméně, Poulencovi se podařilo úspěšně začlenit kompoziční techniky z minulosti a praktiky 20. století, ale jak už byl řečeno, nikdy úplně neopustil francouzský neoklasický styl.

Formové schéma třetí věty

Expozice

HT ***m*** ***VT*** ***ZO***
 (t. 1-12) (t. 13-17) (t. 18-33) (t. 34-43)

Provedení

a ***a'*** ***a''*** ***b***
 (t. 44-51) (t. 52-58) (t. 59-69) (t. 70-79)

Repríza

HT ***VT*** ***m*** ***a*** ***b*** ***HT***
 (t. 80-82) (t. 83-89) (t. 90-92) (t. 93-99) (t. 100-105) (t. 106-115)

koda

(t. 116-128)

6. Georges Auric (1899- 1983)

Georges Auric patřil ve své době mezi nejznámější a největší francouzské skladatele. Jeho dílo znal snad úplně každý, ať jde o tvorbu filmovou, scénickou či komorní. Možná že více než jeho jméno znali posluchači hudební motivy, melodie a úryvky. Auric dosáhl onoho nejvyššího stádia popularity, jímž je ale téměř úplná anonymita. Jméno umělce je schováno za jeho dílem.

Malý Georges se narodil 15. února roku 1899 v Lodève. Už od dětství se u něho projevoval silný hudební talent, ale i celková předčasná intelektuální vyspělost. Již v jedenácti letech začal studovat na konzervatoři v Montpellier. Po dvou letech, ale přestupuje na konzervatoř v Paříži, protože v Montpellier už ho nemohli naučit více. Na pařížské konzervatoři studoval teoretické disciplíny jako: kontrapunkt u Georgese Caussada, poté volnou kompozici na Schole cantorum u Vincenta d'Indyho. Byl vynikajícím žákem, ale jeho učitelům bylo od počátku jasné, že se jeho hudba bude ubírat jiným směrem. Už na konzervatoři se seznámil s ostatními členy Šestky a brzy se o něj začal zajímat i sám Eric Satie.⁹⁷

Po první světové válce se Auric věnoval kritice v Nouvelles Littéraires. Pro své moderní názory byl ve své době velmi obávaným kritikem. Byl činný i ve věcech veřejných, bojoval za práva francouzských skladatelů. Po dlouhá léta byl předsedou Sociétés des Auteurs et Compositeurs a později byl generálním ředitelem Souboru národních operních divadel, hlavně pak Velké opery, která pod jeho rukou začala znovu vzkvétat.

Auric byl svým přístupem k hudbě hodně podobný Poulencovi. Hudba pro něj byl prostředkem k vypovězení krás života. Až na několik výjimek jeho hudba vyzařuje lehkost, radost a optimismus. I přes všechnu tu lehkost a každodenní inspiraci není jeho hudba nikdy povrchní. Za intelektuální hravostí a ironií se skrývá Auricova citlivá povaha.⁹⁸

Auricovu tvorbu můžeme rozdělit do dvou skupin. První skupina, která je početně rozsáhlejší, zahrnuje skladby vyznačující se lehkostí, živou melodikou a jejich formové i instrumentální vyjádření je jednoduché. Harmonie těchto skladeb však bývá suchá a řezavá, často působí nervózně až ironicky. Do druhé skupiny náleží skladby citově nabitě, s vážnějšími tématy a propracovanější výstavbou. Je tedy přirozené, že se obě skupiny děl od sebe odlišují stylově. U první skupiny Auric nejoddaněji z celé Šestky následuje

⁹⁷ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 158.

⁹⁸ tamtéž, s. 159.

cocteauovskou estetiku music-hallu a cirkusového prostředí a nejvíce ze všech přejímá ovzduší a některé melodické a rytmické prvky jazzu. Patří sem díla prosycená pařížským vtipem a duchaplností. Ve druhé skupině jsou Auricova díla laděná spíše na ducha obecně francouzského než konkrétně pařížského. Mají vážnější atmosféru, romantické akcenty a jejich formová výstavba je složitější. Mezi Auricovy vzory patřili skladatelé jako: Igor Stravinskij, Charles Gounod, André Messager či Emmanuel Chabrier.⁹⁹

Aurica nejvíce zajímala oblast hudby scénické a filmové. Nikdy však nevstoupil na dráhu operního¹⁰⁰ skladatele. Možná mu k dosažení cíle na poli scénické hudby stačilo psát balety, které komponoval téměř od počátku své skladatelské dráhy. Mezi první baletní díla patří *Les Fâcheux - Mrzouti*, *Les Matelots - Námořníci*, *La Chambre - Pokoj* či abstraktní balet *Imaginaires - Smyšlenky*. Nejvýznamnější balety pocházejí až z tvůrcevo pozdějšího období a patří sem zejména balety, které se zabírají vážnějšími tématy. Například balet *Le peintre et son modèle - Malíř a jeho model* z roku 1948 vyjadřuje útrapy i zoufalství malíře, který pochybuje o svém talentu. Vrcholným balet je pak *Phaedra - Fedra* z roku 1949 na libreto Jeana Cocteaua. Jde o tragické a emočně velmi vypjaté dílo. Po harmonické stránce se jedná o nejdůležitější Auricovo dílo.¹⁰¹

K jevištním dílům musíme připočítat i množství scénických hudebních doprovodů dramát a mnoho partitur hudby k filmům. Auric se stal jedním z prvních skladatelů vážné hudby, kteří se rozhodli psát hudbu i pro film. Ta u něj zaujímá první místo co do početnosti skladeb. Spolupráce s filmem vznikla na popud francouzského režiséra René Claira, který ho požádal o napsání hudby k filmu *A nous la liberté - Svoboda patří nám* (1931). Od té doby spolupracoval s mnoha slavnými francouzskými ale i americkými režiséry.¹⁰² Hudba k filmům *Kráska a zvíře - La belle et la bête* a *Orphée- Orfeus* pro Jeana Cocteaua či spolupráce na americké komedii *Roman Holiday - Prázdniny v Římě* s Audrey Hepburnovou.

Také Auricova písňová tvorba je dosti bohatá, i přesto že celkový počet jeho děl není vysoký jako u jiných členů Šestky. Nejraději píše na texty soudobých básníků. Nejpozoruhodnější z vokálních skladeb je raný cyklus *Huit poèmes de Jean Cocteau - Osm*

⁹⁹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 160, 161.

¹⁰⁰ Georges Auric napsal dvě miniaturní opery *Srdcová dáma* a *Pod maskou*, ty byly však v jeho tvorbě jen malou epizodou.

¹⁰¹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 163, 164; data vzniku baletních děl byla převzata z: AURIC, Georges. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 1. svazek A-Bacilly*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 188. ISBN 0-333-23111-2.

¹⁰² ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 166, 167.

básní na texty Jeana Cocteaua z roku 1919¹⁰³. Cyklus byl inspirován obrazem pařížského uměleckého prostředí a opěvuje i samotnou Paříž.

6. 1. Tvorba pro klarinet

Auricova tvorba není tak rozsáhlá jako u ostatních členů Šestky. Klarinetu věnoval pouze dvě komorní skladby. První z nich je *Trio pro hoboj, klarinet a fagot* z roku 1938, kterému se budu blíže věnovat v následující podkapitole. Druhým a zároveň posledním dílem pro klarinet a klavír je *Imaginées III* napsané roku 1971.

6. 2. Trio pro hoboj, klarinet a fagot

Jak už bylo zmíněno výše, Auricova tvorba byla zaměřená především na díla scénická a filmová. Pro svou práci jsem si zvolila dílo z méně rozsáhlé oblasti hudby instrumentální, a to *Trio pro hoboj, klarinet a fagot* napsané roku 1938. Auric trio věnoval Henri Sauguetovi¹⁰⁴.

Auric v dechovém triu pro hoboj, klarinet a fagot využívá tři vzájemně se prolínající melodické linky spíše než jedno dominantní téma podporované podřízeným harmonickým doprovodem. V tomto ohledu se zdál být Auric silně ovlivněn naléháním Nadii Boulanger¹⁰⁵. Hudba zde byla koncipována spíše vertikálně na způsob renesančních madrigalů než horizontálně, kdy je melodie v prvním hlase doprovázená akordy zbylých dvou nástrojů, jako tomu bývalo v 18. a 19. století. Ve zvuku tohoto tria však není použito nic archaického či duchovního. Jedná se o svěží a zábavné dílko v ironickém stylu, který je typický a známý v hudbě Šestky.¹⁰⁶

První věta *Décidé* je to, co bychom mohli nazvat sonátovou formou. Auric zde důkladně rozvíjí náladové první téma. Poté je nám představeno jen krátce druhé téma, se kterým si chvílku pohraje a znovu se navrátí k původnímu prvnímu tématu. Melodie nikdy nemají daleko k hudbě music-hallu a zůstávají živé a energické po celou dobu trvání první věty.

Ve druhé větě *Romance* využívá Auric rozsáhlého tématu, které neustále přesouvá mezi všemi hlasy. Mezitím hlasy, jež nehrají melodii, dělají, co mohou, aby zamotaly

¹⁰³ AURIC, Georges. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 1. svazek A-Bacilly*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 187. ISBN 0-333-23111-2.

¹⁰⁴ *Henri Sauguet (1901-1989)* - francouzský skladatel orchestrální, sborové a komorní hudby.

¹⁰⁵ *Juliette Nadia Boulanger (1887-1979)* - přední francouzská skladatelka, učitelka kompozice a dirigentka.

¹⁰⁶ In: www.allmusic.com [online], Georges Auric- Compositions. Trio for oboe, clarinet and bassoon. Dostupné z: <http://www.allmusic.com/composition/trio-for-oboe-clarinet-amp-bassoon-mc0002401822> [cit. 2015-02-20].

vedení melodie ve vedlejších hlasech. Oproti rozverně první větě je nálada zachmuřenější, mollová. Závěrečný durový akord však naladí posluchače na rozvernou finální větu.

Francouzská bezstarostnost se opět navrácí ve třetí větě nazvané *Final*, zde Auric využívá rondové variace s drzým valčíkem, který kvoká, víří, ztrácí rovnováhu a opět ji nalézá. Tato věta je postavená na časté změně metra. Rozvernost je hlavní povahou celé věty, až se nám může zdát, že vypráví nějaký pohádkový příběh. Charakter finální, velmi rychlé a živé věty dodává až poslední změna taktu, kde hoboj, klarinet i fagot volí zběsilý úprk k závěrečné notě.

7. Louis Durey (1888- 1979)

Louis Durey byl nejstarším členem Šestky a také byl nejméně plodným skladatelem skupiny, ale přesto byl zvláštní tvůrčí osobností. Ani rozměry jeho skladeb nebyly velké. V jeho skladbách nacházíme velkou intenzitu citu a koncentraci výrazu hned při prvním poslechu každého díla.

Durey se narodil v Paříži jako syn tiskaře. Sám Durey nebyl rozhodnutý stát se skladatelem do roku 1907, kdy slyšel provedení *Pelléas* od Debussyho. Před získáním diplomu na Obchodní a ekonomické škole v roce 1908 začal studovat klavír, harmonii a kontrapunkt na Schole cantorum. Byl zcela samoukem jako skladatel a orchestrátor. Od roku 1917 spolu s Auricem a Honeggerem byli členy Les nouveaux jeunes, později byli přidruženi zbylí tři členové a díky článku Henriho Colleta byli přejmenováni na Šestku. Ale už v roce 1921 Durey chyběl u společného projektu Šestky (*Svatebčané na Eiffelovce*), což předznamenalo konec společných aktivit. Poté se stáhl do ústraní, kde se věnoval výhradně komponování.¹⁰⁷ Od roku 1948 byl vedoucím členem Francouzského sdružení pokrokových hudebníků, toto období bylo pro něj velmi psychicky náročné. Durey byl totiž velmi plachý člověk a to, že se stal veřejnou figurou a stál v centru nelítostných bojů, ho velmi poznamenalo i jeho hudbu.¹⁰⁸

Na počátku své kariéry se jako jediný z příslušníků Šestky inspiroval tvorbou Arnolda Schönberga, především jeho atonální tvorbou. Po krátkém ošálení impresionismem se podřídil Satieho estetice. Až ve 30. letech se Dureyho tvorba uvolňuje, začíná být kontrapunkticky i harmonicky složitější a jeho výraz se stal moderně romantickým. I přes veškeré vlivy získaly Dureyho skladby originální rukopis.¹⁰⁹

Dureyho skladatelská kariéra trvala šedesát let (1914-74), přerušena dlouhým obdobím kreativního ticha, a čítá na 116 děl.¹¹⁰ Mezi ně patří především písně, sbory a komorní skladby. Durey má zvláštní a nenapodobitelný šarm. Jeho hudba je velmi delikátní a tichá, melodie bývá prostá, ale i přesto originální, čistá a elegantní. Stejně jako ostatní členové Šestky chodil Durey po Montmertru a navštěvoval různé cirkusy či music-hally, ale v hlavě byl okouzlen rytmem Petroniových či Thákurových veršů než rytmem jazzu. Nejvíce skladeb věnoval sólovému hlasu s průvodem klavíru nebo malému

¹⁰⁷ DUREY, Louis. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 5. svazek Couraud-Edlund*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 748. ISBN 0-333-23111-2.

¹⁰⁸ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 168.

¹⁰⁹ tamtéž, s. 169.

¹¹⁰ DUREY, Louis. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 5. svazek Couraud-Edlund*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 749. ISBN 0-333-23111-2.

instrumentálnímu souboru. Durey se svým zvláštním intelektuálním založením dosti odlišoval od dalších členů Šestky a to se odráží i v seznamu básníků, které si vybral ke zhudebnění, jako Petronia, Theokrita, Rabindranáta Thákura, Charlese d'Orléans, Stephana Mallarmého či Jeana Cocteaua, Guillaumea Appolinaira a další. Vrcholnými díly právě v písňové oblasti jsou *Epigrammes de Théocrite - Theokritovy epigramy (1918)* a *Trois Poèmes de Pétrone - Tři básně Petroniovy (1918)*. Nezávisle na Poulencovi si i Durey vybral jako jeden z námětů Apollinairův cyklus *Zvířetník*. Z formového hlediska jsou zajímavé cykly *Le printemps au fond de la mer - Jaro na dně mořském (J. Cocteau)* pro hlas a 10 nástrojů nebo *Cantate de la prison - Vězeňské básně (G. Apollinaire)*.¹¹¹

Kromě sólových písní komponoval Durey i vokální kvartety a sbory. Další oblastí, které se Durey věnoval, je tvorba pro klavír, sem patří skladby jako *Dvě skladby pro klavír na čtyři ruce: Zvonkohra a Sníh (1917)* poznamenané impresionismem. Dále smyčcové kvartety a z posledního tvůrčího období, kdy dal přednost i větším formám, vznikly dvě lidové kantáty *La longue marche - Dlouhý pochod (1949)* a *Paix aux hommes par millions - Mír miliónů lidí (1949)*.¹¹²

7. 1. Tvorba pro klarinet

Louis Durey se věnoval především kompozici písní, sborových a komorních skladeb. A právě mezi komorními skladbami nalezneme dvě díla, do kterých zakomponoval i part klarinetu. První z děl je dechový kvintet *Les soirées de Valfère op. 96* z roku 1963. Po tomto kvintetu následovalo dechové trio pro hoboj, klarinet a fagot nazvané *Divertissement op. 107*, které začal komponovat roku 1966 v Saint-Tropez. Louis Durey bohužel nevěnoval klarinetu žádnou sólovou ani komorní skladbu s klavírem. Klarinet v jeho dílech zastával pozici pouze jako člen komorního souboru či orchestru.

7. 2. Divertissement op. 107

Dechové trio pro hoboj, klarinet a fagot *Divertissement op. 107* napsal Louis Durey v Saint-Tropez v roce 1967, tři roky po suitě pro dechové kvinteto *Les Soirées de Valfère op. 96*. První veřejná premiéra dechového tria se konala 23. června 1986 na festivalu města Ville d'Avray. Pro premiéru si vybral tyto sólisty: Pierra Pierlota - hoboj, Andrého Boutarda - klarinet a Andrého Rabauta - fagot.

¹¹¹ ŠTĚPÁNEK, Vladimír. *Francouzská moderní hudba*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1967, s. 170.

¹¹² tamtéž, s. 171.

V první větě *Animé* se nám na začátku představí sólový klarinet s hlavním tématem celé věty. Později jej, ale zkráceně, citují společně hoboj s fagotem. Durey pak po zbytek věty využívá tematický materiál z hlavního tématu, ke kterému přidává různé rytmické vzorce a jiná krátká témata, jež však naši pozornost neupoutají natolik, jako tomu bylo u hlavního tématu. Celá věta má mollový charakter (g moll), avšak k závěru věty dojde k modulaci a rozjasnění věty, kdy končí v F dur.

Na rozdíl od pozitivního závěru první věty nastupuje druhá věta *Lento* znovu v mollové tónině. Tentokrát se jí však drží po celou dobu. Druhá věta je založena na stále se opakujícím tónu ve fagotovém partu, který nám udává tempo celé věty. Repetovaný tón je sice občas vystřídán doprovodnou melodií, ale i přesto se často navrácí. Nalezneme zde i stejný tečkovaný rytmus, který byl využit v první větě. Hlavním hlasem celé věty je hoboj, na rozdíl od první, kde jím byl klarinet.

Závěrečná třetí věta *Très animé* opět pokračuje v již nastoleném mollovém charakteru. Celá věta je uvedena sólovými trylky ve fagotovém partu, následované ostrým tečkovaným rytmem hlavního tématu. Fagotové téma poté prochází různě ve zkrácené podobě všemi hlasy. Výrazný tečkovaný rytmus je opět převzat z první věty, čímž dochází ke sjednocení všech vět této skladby. Ovšem ani závěrečná věta nekončí v durové tónině, proto vyznění celé skladby působí zarmouceně.

ZÁVĚR

Na počátku 20. století se setkáváme ve Francii s převládajícím hudebním impresionismem, jehož hlavním představitelem byl Claude Debussy. Impresionismus ovlivnil i řadu jiných skladatelů, jako byli Maurice Ravel či Albert Roussel. Nástup první světové války však znamená ve francouzské hudbě, a nejen v ní, náhlý konec na oko šťastného období, plného klidu, hospodářského rozvoje, blahobytu a bohatství, které trvalo bez mála čtyřicet let. V ústraní tak vzniká temnější pohled na svět. Začínají se rodit nové směry, jako byl kubismus, abstrakce, surrealismus. K malířství se přidává literatura a ani hudba nezůstává v pozadí. Stravinského *Svěcení jara* náhle otřásá Paříží. A právě Igor Stravinskij a Erik Satie patří mezi zakladatele rodící se francouzské moderní hudby a stávají se tak hlavními inspirátory pro Pařížskou šestku.

Pařížská šestka má v hudební historii 20. století velký význam. Odvracela se od romantismu i impresionismu a snažila se hledat novou hudební řeč i přesto, že v nalézání nových kompozičních stylů se obracela stále do minulosti a čerpala z ní. Ale právě neoklasické tendence Šestky se podílely na vzniku významné hudební historie. Každý z členů byl však rozdílný ve své tvorbě a nacházel svou originální hudební řeč, která byla a je nezaměnitelná.

Tato bakalářská práce je zaměřená především na čtyři nejznámější osobnosti Šestky Francise Poulenca, Daria Milhauda, Germaine Tailleferrovou a Artuhura Honeggera. U každého skladatele jsem si vybrala jednu publiku známou či méně známou komorní skladbu pro klarinet a snažila jsem se ji charakterizovat pomocí krátké formové analýzy, ale i prostřednictvím pocitového hlediska či nálady. Z důvodu velkého rozsahu této práce jsem u posledních dvou autorů Georgese Aurica a Louise Dureye vybrané komorní skladby pro klarinet jen nastínila z pohledu jejich charakteru a nálady. Těmito formovými a charakterovými rozbory jsem chtěla přiblížit budoucím interpretům povahu skladeb, která by mohla pomoci při výběru nebo nastudování daného díla.

Do budoucna by se tato bakalářská práce dala rozšířit o formové analýzy vybraných děl Georgese Aurica a Louise Dureye. Zajímavým rozšířením by byl i pohled na samotný klarinetový part a jeho vystižení, co se týče obtížnosti, různých úskalí a interpretace.

RESUMÉ

The bachelor thesis offers a closer look at selected members of Les Six, a movement of French composers which emerged during the 1920's as a reaction to music of Richard Wagner and Claude Debussy. The thesis first describes the historical development of Les Six and characteristics of their music. It introduces all members of Les Six, with each member's life and work, and especially their particular clarinet works. Specific clarinet works are briefly elaborated on and analyzed for the purpose of presenting compositional character of the selected work. The main part of the thesis is focused on Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger and Francis Poulenc. Briefly discussed are also the last two members of Les Six, Georges Auric and Louis Durey. Due to the extent of this work, however, they receive less attention than previously mentioned composers.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

LITERATURA

BEK, Josef. *Hudební neoklasicismus.* Praha: Academia, 1982

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

BEZDĚK, Jiří. *Soudobá hudba před tabulí: základní pojmy, fakta, komentáře a ukázky k zařazování moderních a postmoderních skladeb do výuky na školách všech stupňů.* 1. vyd. V Plzni: Západočeská univerzita, 2008, ISBN 978-80-7043-669-1.

HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby VI., 20. století: 1. díl.* 1. vydání. Praha: Ikar, 2006, ISBN 80-249-0808-5.

LAWSON, Colin. *The Cambridge Companion to the Clarinet.* New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1995, s. 104. ISBN 0-521-47668-2.

MILHAUD, Darius. *Motivy bez tónů.* 1. vydání. Praha: Supraphon, 1972

MINOR, Janice Louise. *"Were They Truly Neoclassic?" a Study of French Neoclassicism Through Selected Clarinet Sonatas by "Les Six" Composers: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, and Francis Poulenc".* Cincinnati, 2004. Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati, s. 45.

NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století.* Ostrava: Montanex, spol. s r. o., 1996, ISBN 80-85300-26-5.

SEMERÁK, Oldřich. *Nauka o hudebních formách.* Praha: Pražská konzervatoř, 2003, s. 49.

SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby.* 1. vydání. Praha: Togga, 2003, ISBN 80-902912-0-1.

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

Slovníková hesla

AURIC, Georges. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 1. svazek A-Bacilly.* Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, ISBN 0-333-23111-2.

DUREY, Louis. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 5. svazek Couraud-Edlund.* Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 748. ISBN 0-333-23111-2.

MILHAUD, Darius. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 12. svazek Meares-Mutis*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 675, 676. ISBN 0-333-23111-2.

POULENC, Francis. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 15. svazek Playford-Riedt*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 233. ISBN 0-333-23111-2.

SIX, LES. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 17. svazek Schütz-Spino*. London: Macmillan, 1980, s. 460. ISBN 0-333-23111-2.

TAILLEFERRE, Germaine. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: 18. svazek Spiridion-Tin whistle*. Editor Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 930. ISBN 0-333-23111-2.

Internetové zdroje

In: www.allmusic.com [online], Georges Auric- Compositions. Trio for oboe, clarinet and bassoon. Dostupné z: <http://www.allmusic.com/composition/trio-for-oboe-clarinet-amp-bassoon-mc0002401822> [cit. 2015-02-20].

PRAMENY

Notové prameny

Auric, Georges: TRIO pour Hautbois, Clarinet et Basson, Éditions de l'Oiseau-Lyre, Paris 1948

Durey, Louis: Divertissement op. 107, Éditeur Gérard Billaudot, Paris 1987

Honegger, Arthur: Sonatine pour Clarinette en La et Piano, Editions Salabert, Paris: Rouart, Lerolle et Cie., 1925

Milhaud, Darius: Scaramouche réduction pour clarinette en si bémol et piano, Editions Salabert, Paris, 2002

Poulenc, Francis: Sonata for Clarinet in B and Piano, Edition Chester Music, London, 2006

Tailleferre, Germaine: Sonata for Clarinet Solo, Edition Broude Brothers, U. S. A., 1959

PŘÍLOHY

PŘÍLOHA A

Ukázkové CD s nahrávkami skladeb Pařížské šestky

PŘÍLOHA A

Ukázkové CD s nahrávkami skladeb Pařížské šestky

Nahrávky skladeb Pařížské šestky

1. Darius Milhaud – Scaramouche, Suita pro klarinet a klavír (1941)

- 1) Vif
- 2) Modéré
- 3) Brazileira

2. Germaine Tailleferreová – Sonáta pro sólový klarinet (1957)

- 1) Allegro tranquillo
- 2) Andantino espressivo
- 3) Allegro brioso

3. Arthur Honegger – Sonatina pro klarinet a klavír (1922)

- 1) Modéré
- 2) Lent et soutenu
- 3) Vif et rythmique

4. Francis Poulenc – Sonáta pro klarinet a klavír (1962)

- 1) Allegro tristamente
- 2) Romanza
- 3) Allegro espressivo

5. Georges Auric – Trio pro hoboj, klarinet a fagot (1938)

- 1) Décidé
- 2) Romance
- 3) Final

6. Louis Durey – Divertissement, op. 107 (1967)

- 1) Animé
- 2) Lento
- 3) Très animé