

CLAUDE DEBUSSY - impresionismus

imprese = nálada

Připravila jsem pro vás **vědomostní test** - pracuj s hudební ukázkou a s přiloženými texty.

Odpovědi testu mi pošlete na **sudkova@gop.pilsedu.cz** do **10. dubna**.

Povinný poslech:

Faunovo odpoledne

<https://www.youtube.com/watch?v=Y9iDOt2WbjY>

1. Kdy byla premiéra skladby Faunovo odpoledne?
2. Jaký hudební nástroj zazní na úvod této skladby?
3. Jde o skladbu vokální, instrumentální či vokálně-instrumentální?
4. V jaké tónině je skladba psaná?
5. Na jaký hudební nástroj C. Debussy bravurně hrál?
6. V kolika letech byl přijat na konzervatoř?
7. Z jaké země C. Debussy pocházel?
8. Kdo to byl César Franck?
9. Jmenuj dva Debussyho nejbližší přátele:
10. Jak se ti líbila skladba Faunovo odpoledne?
11. Jaké znáš malíře tohoto uměleckého směru (impresionismu)?

BRÁNA DO 20. STOLETÍ

Claude Debussy

Dvaadvacátý prosinec 1894 je v dějinách evropské hudby důležitým datem, dnem premiéry *Preludia k Faunovu odpoledni* francouzského skladatele Claude Debussyho (1862–1918). Je to nekonvenční hudba zrozená ve stejné době jako *Patetická* nebo *Novosvětská* a je příznačné, že spatřila světlo světa právě ve Francii. Bylo už načase: velké změny, jimiž již dříve prošlo výtvarné umění či poezie, byly nevyhnutelné i v hudební sféře.

Faun, ležící v trávě v odpoledním vedru, rozpomíná se na své dobrodružství s nymfami. Nemůže si upamatovat, jestli k němu došlo, nebo zda to byl pouhý sen. Nakonec usíná omámen sluncem a sněním. Tolik obsahová osnova básně Stéphana Mallarméa, jež se stala předlohou ke stejnojmennému Debussyho orchestrálnímu preludiu. Literární vzor skladbě určuje nejen výraz, ale i formu. Počet Debussyho taktů dokonce odpovídá počtu Mallarméových veršů. Symfonická báseň v romantickém duchu to však není. Žádná ilustrativní programní hudba.



premiéra
Faunova
odpoledne –
vstup do
20. století

Za hudebně-estetický počátek 20. století se většinou považuje Schönbergova, Stravinského, Bartókova a Ivesova hudba kolem roku 1910. Někteří však považují za nástup moderny rok 1894, uvedení Faunova odpoledne. Debussy definitivně vystoupil proti německému klasicismu a svou tvorbou prolomil hegemonii německé hudby 20. století. Takto jej – jako groteskní plebejskou figurku pochodní zapalující Bastilu klasicistické (německé) hudby – zpodobnil Georges Villars na karikatuře z roku 1911.

východisko
ve Wagnerovi



Faun hrající na Panovu flétnu.
Kresba



Tanečník Nižinskij (Dagilevův balet)
ve Faunovu odpolední. Malba Valenti-
ne Grossové, 1912.

Nevšední je již samotný úvod. Předzna-
menává průběh celé skladby, v níž se rozplý-
vá hranice mezi komorním a symfonickým
žánrem. Debussy pro nás právě odhaluje
krásu flétnového tónu v nízké poloze, proč
by tedy měl náš požitek rušit doprovodnými
hlasy? Stejně nevšední je v této partituře po-
stavení dechových nástrojů – zvláště flétny,
nejměkčího a nejohlednějšího z nich. Kdyko-
liv se flétna objeví s tématem, doprovod je
velmi diskrétní. Nevšední je i míra zastoupe-
ní harf. Mnohé ze zvukových kombinací, ji-
miž nás Debussy překvapuje (například troj-
hlas dvou lesních rohů s dusítky a prvních
houslí v úplném závěru skladby), nikdy před-
tím nezazněly.

Ale *Faunovo odpoledne* – jak u nás toto dí-
lo obvykle nazýváme – nevzniklo ve vzducho-
prázdně. Má své předchůdce, například
v *Siegfriedově idyle* nebo v *Tristanovi a Isoldě*.
Stopy vlivu Richarda Wagnera jsou nepře-
hlédnutelné. Slyšíme to již se zazněním první-
ho akordu. Střední díl *Faunova odpoledne*
v Des dur má zase mnoho společného s *Lyríc-
kou poémou* Alexandra Glazunova v téže tó-
nině. Glazunov ji napsal několik let předtím,
než začal Debussy s kompozicí svého *Prelu-
dia*. *Faunovo odpoledne* je tedy dítětem své
doby. Ale přece je výjimečné. Zatímco *Sieg-
friedova idyla* a *Lyrická poéma* jsou symfo-
nické partitury v tradičním pojetí, o Debus-
syho skladbě už to tak docela neplatí. V čem
je rozdíl?

Základem tradiční kompozice bylo zpra-
cování jedné nebo několika hudebních myš-
lenek formou rozvíjení – tematický proces.
Druhým pilířem byla funkční harmonie
a z ní vyplývající modulační plán. Oba tyto
pilíře tvořily základ formy, která zpravidla
nevybočovala ze zaběhaných schémat. Po
zvukové stránce držela formu pohromadě
tradiční faktura – homofonní nebo kontra-
punktická – s poměrně pevnou hierarchií in-
strumentačních pravidel. To docela dobře

fungovalo od dob Haydnových a Beethovenových po celé 19. století. Debussy si na jeho konci začal uvědomovat, jak je tento systém omezen. Jeho „logika“ mu začínala být těsná. Docela proto chápeme jeho názory na hudbu uplynulé epochy: v době po Beethovenovi považuje symfonii za zbytečnou; Mendelssohnovy a Schumannovy symfonie pokládá za opakování Beethovenových forem.

Téma *Faunova odpoledne*, to je abstraktní linie, melodická arabeska. Není ani čistě chromatická, ani diatonická, ani v dur, ani v moll. Nevíme jistě, k jaké tónině vlastně patří – objevuje se v různých harmonických souvislostech, ale vždy zní „správně“. Funkční vztahy akordů jsou těžko postižitelné a mohou nám být docela lhostejné. Lhostejná nám může být i celá logika rozvíjení: Debussyho variace jsou daleko více hrou než tematickou prací. Sólové nástroje mají prostor, aby si s tématem doslova hrály. Vždyť i předlohu si Debussy vybral tak, aby co nejméně svazovala jeho fantazii – báseň, která poskytuje ideu, ale téměř žádný děj. Faunovo snění je vyjádřením přirozených lidských tužeb a Debussy je tlumočí trochu jinak než jeho předchůdci: Glazunovova *Poéma* kulminuje v extatických vlnách pozounů, trubek a tympánů. Orchestr *Faunova odpoledne* tyto nástroje vůbec nepotřebuje. I Debussy nás opájí svou expresivitou, ale dovolí nám při tom dýchat. Také on nastoluje věčná témata umění, ale nabízí nám svůj nekonvenční pohled.



Debussyho *Faunovo odpoledne* v Nižinského choreografii při pařížském uvedení baletu v roce 1912. Nižinskij zde vytvořil novou estetiku výrazového tance s vysoce stylizovaným pohybem, v němž rezignoval na baletní praxi s tradiční koordinací hudby a tance. Představení je součástí luxuriózní podívané v podání Ruského baletu (Ballet russe) – favorizované estetiky fin-de-siècle. (© SPADEM Paris & BILD-KUNST, fotografie z Divadelního muzea v Kolíně nad Rýnem).

abstraktní linie,
arabeska,
stírání
dur a moll

To, že tradiční prvky v této skladbě už nemají takovou váhu, na jakou jsme byli zvyklí, vůbec nepůsobí zmatečně. Naše ucho si rychle najde nové opěrné body. Větší pozornost můžeme upřít na zvukovou stránku díla. Jeho měkkost a plasticita jsou nové právě tak jako jeho rytmická a tempová volnost. Máme tady počátky nové hudební estetiky. Nejsou vyjádřeny verbálně v nějakém manifestu, ale jsou přímo ztělesněny dokonalým dílem skladatele, jenž má chuť a odvahu vydat se po neprošlápaných cestkách.

Dotkli jsme se vlivů, které působily při formování Debussyho hudebního projevu. Zdrojů je víc a jsou rozmanité. Velice vydatným pramenem inspirace je německá hudba, především hudba Richarda Wagnera. Mladý Debussy Wagnera vášnivě obdivuje. V letech 1888–89 putuje do Bayreuthu.

Nad partiturou *Parsifala* se sklání se zbožnou úctou, nejvíc ze všeho však mi-

východiska
a vlivy

Narodil se 22. srpna 1862 v St. Germain-en-Laye na předměstí Paříže, byl to podivně vyhlížející chlapec s masivními nadočnicovými oblouky – *un double front*. Byl to vynikající pianista a byl přijat na konzervatoř ve věku deseti let. O dva roky později měl již takovou úroveň, že mohl veřejně zahrát Chopinův Klavírní koncert f moll. Rovněž v té době začal komponovat. Neměl žádné blízké přátele a spolužáci jej popisovali jako „nespolečenského, až nevrlého; nebyl pro okolí ničím atraktivním“. Studoval teorii u Alfreda Lavignaca, klavír u Antoina Marmontela, harmonii u Émila Duranda, skladbu u Ernesta Guirauda. Již v této době to byl přirozený rebel, byl to ten zvědavý duch, který nepřestal klást zneklidňující otázky svým učitelům. Na konzervatoři se několikrát účastnil přednášek Césara Francka a vyvolával zděšení. „Modulujte, modulujte,“ řekl mu Franck, když prohlédl Debussyho

cvičení. Debussy šokoval celou třídu tím, že se podíval na slavného a vznešeného mistra a řekl: „Proč bych měl modulovat, když jsem zcela spokojen v tónině, ve které právě jsem?“ Utahoval si z Francka a nazýval ho strojkem na modulaci. V Giraudově třídě kompozice seděl u piana a hrál bizarní exotické akordy a odmítal je rozvést. Zoufalý učitel se ho zeptal, jestli se drží nějakých pravidel. Debussy stručně odpověděl: „Svého potěšení.“ Nicméně jeho talent byl rozpoznán poté, co získal mnoho cen, a nakonec získal i tu nejvyšší, Římskou cenu, v roce 1884.

Debussy se vyvinul v komplikovaného a rezervovaného muže, jehož ochrannou krustu nebylo radno prolamovat. Měl jen několik přátel a ještě méně těch blízkých. K těm nejbližším se počítali Erik Satie a Pierre Louÿs. Jeho soukromý život byl nanejvýš privátní a dosti žalostný – alespoň podle běžných měřítek. Po návratu z Říma v roce 1887 žil s Gabrielle Dupontovou – říkalo se jí Gábi se zelenýma očima – po dobu deseti let. Nikdo nevěděl, odkud přišla. Usadil se s ní v prachobyčejné garsonce přímo na Montmartru a po těchto deset let se o něj starala, podporovala ho (Co dělala? Byla snad pradelnou? Švadlenka? Myla podlahy? Nikdo neví.) a odháněla věřitele. Odměnil se jí tím, že si v roce 1899 vzal za ženu Rosalii Texierovou. Ale už předtím jí byl nevěrný a Gabrielle se po jedné hádce postřelila. Přezila to, krátce nato se k němu vrátila, a pak zmizela stejně tajemně, jako vstoupila do jeho života. O mnoho let později pianista Alfred Cortot se s ní náhodou setkal v divadle v Rouenu. Byla oblečena jako obyčejná služka.

Debussyho manželství s Rosalií nevydrželo dlouho. Po nějakém čase Debussy začal říkat, že z jejího hlasu mu tuhne krev v žilách. V roce 1904 ji opustil, aby se mohl oženit s Emmou Bardacovou, přičemž Rosalie, podobně jako Gabrielle, se postřelila. Když si Debussy vzal Emmu v roce 1905,* většina pařížských intelektuálů držela s Rosalií a byla přesvědčena, že Debussy se oženil pro peníze. Emma byla starší než on a měla několik dospělých dětí. Poročila Debussymu dcerku – Chouchou, kterou zbožňoval – a to ještě než se rozvedla s bankéřem Raoulem Bardakem. Je velmi pravděpodobné, že se Debussy zajímal o její peníze, ale měl ji rád tak, jako měl rád každého. Emma byla zpěvačka, byla to bystrá, sofistikovaná, umělecky založená žena, zatímco Rosalie bylo roztomilé děvče z předměstí, zcela neintelektuální.

Debussyho vkus se v každém ohledu lišil od ostatních lidí. Zatímco celá hudební Evropa zbožňovala Wagnera, Debussy měl jen krátké období, kdy se

* Debussy si vzal Emmu Bardacovou o tři léta později, v roce 1908. Pozn. překl.

nadchnul operami německého mistra, a pak po celý zbytek svého života před wagnerismem prchal. Satie si přisvojoval zásluhy za to, že Debussymu udělil ten rozhodující impuls, aby se odtrhl od Wagnera a zvolil si „čistší“ styl. Erik Satie (1866–1925) byl excentrický klavírista a skladatel, který bavil hosty v podniku *Le Chat noir* a zajistil si vynikající postavení ve francouzských uměleckých kruzích. Komponoval krátké obnažené kousky, klavírní skladbičky, byl to vášnivý antiwagnerián a hlásal takový druh hudby, který již vědomě mířil mimo vlastní oblast hudby. Jeho *musique d'ameublement* byla určena k hraní, ale nikoli k poslouchání, podobně jako když se díváte na tapetu, ale nevidíte ji. Satie byl jedním z raných dadaistů a surrealistů a komponoval hudbu s takovými surrealistickými tituly, jako *Pièces en forme de poire* (Kousky ve tvaru hrušky) nebo *Embryons desséchés* (Vysušená embrya). Jeho hudba má svou výraznou individualitu a představuje jakýsi spojovací článek mezi Chabrierem a Poulenkem. Během života Satie ovlivnil francouzskou avantgardu, nejprve Debussyho, a poté skladatele *Pařížské šestky*. Jeho dílo představuje naprostý odklon od tradice.

Debussy a Satie se spolu seznámili v *Le Chat noir* kolem roku 1890. O tomto shledání Satie napsal:

Když jsem se poprvé setkal s Debussym, měl plnou hlavu Musorgského a záměrně hledal cestu, která pro něj nebyla vůbec snadná. Pokud jde o toto, měl jsem před ním dost velký náskok. Mě nezatěžovala žádná Římská cena, ani žádná další cena, protože já jsem jako Adam (z ráje), který nezáskal nikdy žádnou cenu, a také bezpochyby jsem dosti líný chlapík. V té době jsem psal *Le Fils des étoiles* na libreto Josepha Péladana a vysvětlil jsem Debussymu, že v žádném případě nejsem antiwagnerián, ale že bychom měli udělat svou vlastní hudbu – pokud možno prosil bych bez zelí. Proč bychom nemohli užívat stejných postupů, které proslavili Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec a jiní? Proč bychom se neměli pokusit je transponovat do hudby? Nic prostšího.

Debussy: