

# HV\_623 PAŘÍŽSKÁ ŠESTKA

3. TÉMA: Kohout a Harlekýn, Jean Cocteau

# Plán

- Jean Cocteau
- Rozbor *Kohouta a Harlekýna*
- Flashback
- Nová estetika



## Jean Cocteau (1889–1963)

- Básník, malíř, divadelník, filmař, homosexuál, manažer
- Narozen do bohaté a vysoce postavené rodiny (otec advokát)
- Začátky jako básník – ovlivněn poezií 16. století a fr. básnickým uskupením *Plejáda* (Pierre de Ronsard, 1524– 1585)
- 1910 poznal Ďagileva (též homosexuál, možný vztah) a Ballet Russes → velký zlom pro Cocteaua
- První libreto – *Parade*
- Od r. 1937 životní partner Jeana Maraise
- Umělecká spolupráce a přátelství s nejvýznamnějšími umělci své doby:

Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Igor Stravinskij, Amedeo Modigliani, André Breton, Les Six, Erik Satie, Ballet Russes

- Autor pamfletu *Kohout a Harlekýn*
- Autor Les Six (uvidíme časem)



# Kohout a Harlekýn

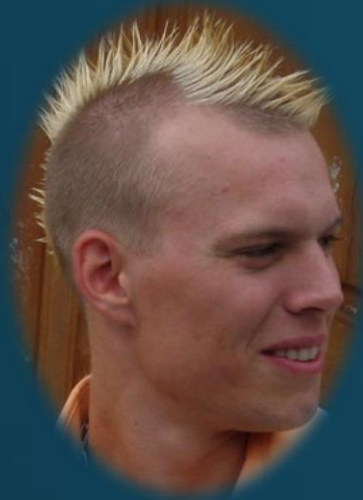
*„Kdeže ptáče nejlíp pěje? Přece na genealogickém stromě.“*

- Pamflet Jeana Cocteaua
  - **Primární účel:** obhajoba Satieho *Parade* a jeho nové estetiky (neo)klasicismu
  - Jane Fulcher: *„Cocteau v ‚Kohoutovi‘ usiloval o legitimizaci snah spolupracovníků z ‚Parade‘ tím, že vytvořil moderní podobu válečného šovinistického estetického diskurzu.“* (Composer as intellectual, s. 162.)
  - Ve volném čase po premiéře *Parade* se Cocteau pustil do sepisování textu. V dopise Auricovi:  
*„Využiji této příležitosti, abych napsal maličkou knížku...o hudbě! – poměrně nepříjemnou a poměrně důležitou.“*
  - V té době osmnáctiletý Auric (nejmladší z budoucí Šestky) též dedikantem pamfletu
  - **Sekundární využití:** manifest (údajný) Les Six (*„text se stal manifest Les Six ještě před tím, než Les Six oficiálně existovala.“* Richard D. E. Burton)
  - Pokud měl *Kohout a Harlekýn* sloužit jako něčí manifest, věděl o tom v době vzniku textu pouze sám Cocteau, který dostal – po Satieho rezignaci z Nouveaux Jeunes – volné pole působnosti
- myšlenka zformování nové skupiny pod záštitou Cocteaua



# Kohout a Harlekýn obecně

- Cocteau v *Kohoutovi* udělal to, co v *Parade* Satie s hudbou a Picasso s oponou →  
→ oficiální ideologii prvoválečného klasicismu a návratu ke klasickým hodnotám a osobám (Rameau & Couperin) na jednu stranu satirizoval, na stranu druhou z něj ale vytvořil platné neoklasicistní paradigma:
- Určitým způsobem omladil a ohobloval názory d'Indyho, Scholy, Saint-Saënsa, a tří Lig: 1) Action 2) Patrie 3) Na obranu francouzské hudby
- Kniha vydána v úterý 19. března 1918 v Éditions de la Sirène
- Okamžitý úspěch textu = Cocteau využil/zneužil situace, kdy lidé ve vzduchu cítili změnu, kterou však zatím neuměli pojmenovat – Cocteau to udělal jako první
- „První náklad byl okamžitě vyprodán díky Cocteauově prohnání, kdy oslovil jak francouzské šovinisty, tak ale i neklidnou mládež.“
- Již roku 1921 text přeložen do angličtiny Rollo H. Myersem



# Kohout?



- Proč právě *Kohout*?
- **KOHOUT**: galský znak (Francie aka *Země galského kohouta* → gallus = kohout)
- Galové – jedno z antibiotik v bitvě proti Wagnerovi (latinita) → galský duch je základem všeho skutečně francouzského
  - \*Société Nationale de musique na přelomu 19. a 20. století přijala název *Ars Gallica*

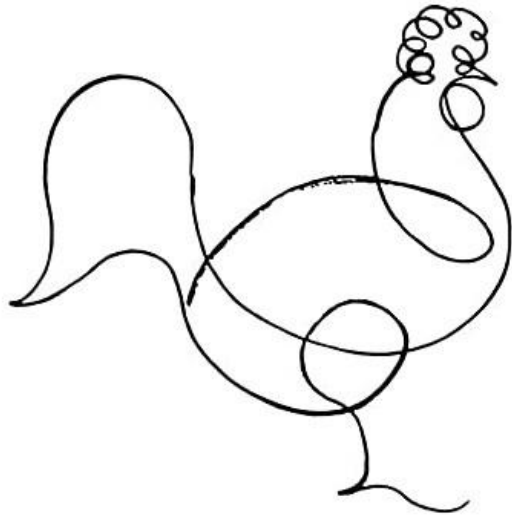
- Kohout ale i jeden z válečných symbolů:

**Raoul Dufy** – *La fin de la grande guerre*, 1918

**Raymond Duchamp-Villon** – *Le coq*, 1916 (kohout má symbolizovat francouzský vzdor)

**Pablo Picasso** – hned několik kohoutů ve svém díle (MISFELDT, Willard, E. *The Theme of the Cock in Picasso's Oeuvre* in *Art Journal*, Vol. 28, No. 2 (Winter, 1968–1969), s. 146–154+165.), přičemž první Picassův kohout právě v *Kohoutu a Harlekýnu*

- Kohout navíc jako ohlašovatel úsvitu svým kokrháním rozptyluje duchy noci a předpovídá příchod nového dne → IWW bezesporu jako nejtemnější noc pro Francii
- Kohout během IIWW: „V raných čtyřicátých letech 20. století se objevila možnost, že by kohout mohl sloužit jako galský symbol v uměleckých dílech vytvořených během nacistické okupace.“ (Misfeldt, s. 102.)



1. (d'après Paul Gauguin)

I  
Est-il rien sur la terre  
De plus triste et sanglant  
Que la grande misère  
De France et de Brabant ?  
Chaque soir le soleil  
S'y couche dans le sang !

II  
Les pères de famille,  
Les hommes de vingt ans,  
Les belles jeunes filles  
Et les petits enfants  
Chaque jour en pâture  
À des loups dévorants !

III  
Possédé de folie  
Un tyran odieux,  
Venant de Germanie,  
Disant : « Moi seul est Dieu !  
Qu'on me livre le monde  
Ou je le mets en feu ! »

IV  
Et les villes en flammes  
Et les forêts en feu !  
Et l'Apôtre de Rome,  
Voyant ces maux affreux,  
Pris d'une sainte horreur,  
Rendant son âme à Dieu !

V  
Mais au milieu des flammes  
De l'église des rois,  
Apparaît une femme,  
Vêtue d'un blanc harnois,  
Qui le cri de : victoire !  
A poussé par trois fois :

VI  
« Courage, enfants de France  
Et de trois autres lieux !  
Une comète blanche  
Illumine les cieux,  
Du vainqueur de Zoltern  
Elle brûlera les yeux ! »

## LA FIN de la GRANDE GUERRE

Complète par Maurice Le Scroff



VII  
« Malheur à vous sauvages !  
Méchants, malheur à vous !  
Et vous, les bons, courage !  
Un chef est avec vous !  
De la terre des hommes  
Il chassera les loups !

VIII  
« Les temps, les temps sont proches !  
Au bout de trois fois trois,  
Le maître des trois forces,  
Pour la troisième fois,  
Met le pied sur la gorge  
De la bête aux abois. »

IX  
« Maître de la bataille,  
Apaise tes canons !  
Tue cette valetaille  
Mais, nous, qui la menons,  
Sommes des gentilshommes,  
Faut nous mettre à rançon. »

X  
« Vous autres gentilshommes !  
Vous n'êtes que larrons,  
Et violeurs de femmes  
Et brûleurs de maisons !  
Vous irez dans la fange  
Redorer vos blasons ! »

XI  
« Les belles funérailles  
Que nous vous servirons !  
Vous aurez la mitraille  
Pour bénédiction,  
Vous entendrez la messe  
Que les corbeaux diront ! »

XII  
Caché par la fumée  
D'un horrible combat,  
Trois fois sur les armées  
Le soleil passera.  
O peuple sanguinaire,  
Malheur, malheur à toi !

XIII  
Enfin, le jour se lève !  
Le coq est triomphant !  
Percé de quatre glaives,  
Le vainqueur expirant,  
Avec sa perdrix rouge,  
S'enfuit vers l'orient !

XIV  
Par un destin bien juste,  
Guillaume-au-petit-bras,  
Dernier roi de la Prusse,  
Est réduit à quia,  
Très humble serviteur  
De quatre petits rois.

XV  
Au jardin de la France,  
Les lilas sont fleuris,  
Le rossignol qui chante  
Vient y faire son nid,  
Chante, rossignol, chante !  
Nos cœurs sont réjouis.

XVI  
Et vive la cigogne  
Qui nous revient cet an !  
Vive le Grand-Bretagne,  
La Russie, le Brabant !  
Vive la République  
Et meurent les tyrans !







# Harlekýn?

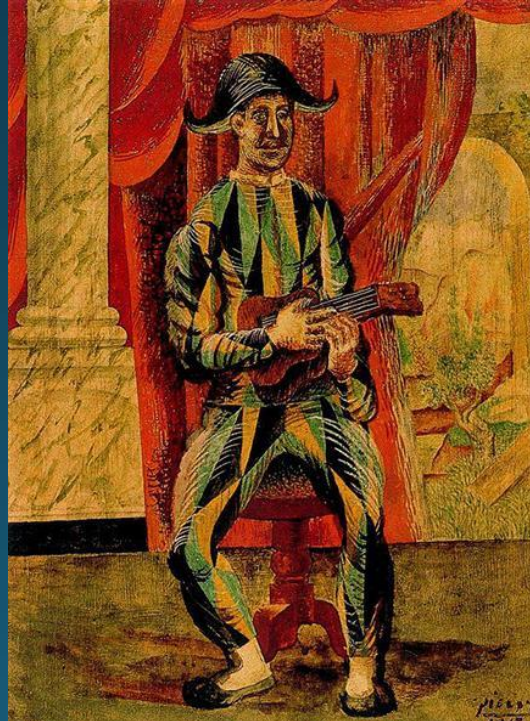
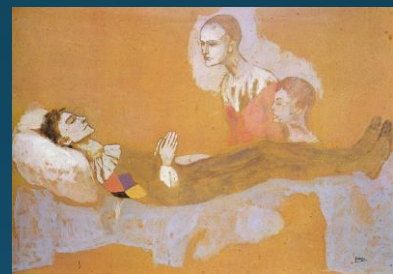
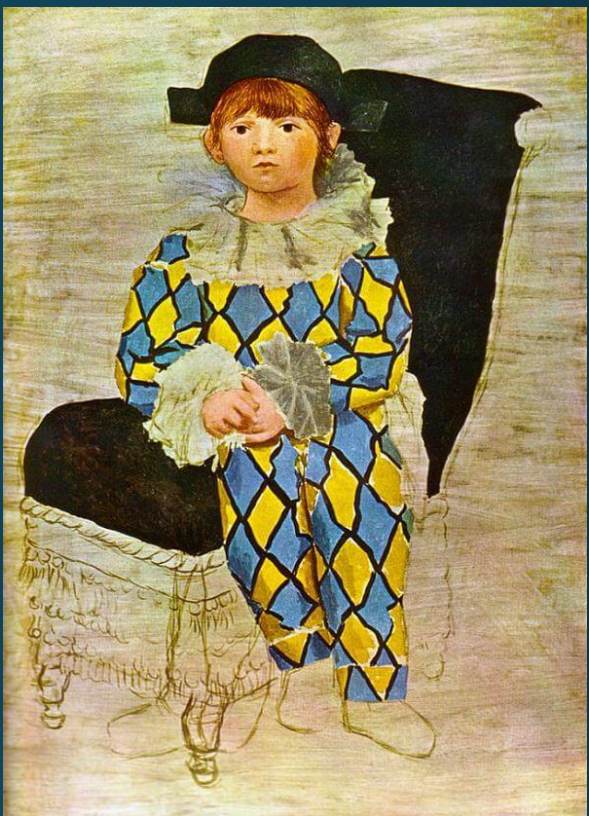
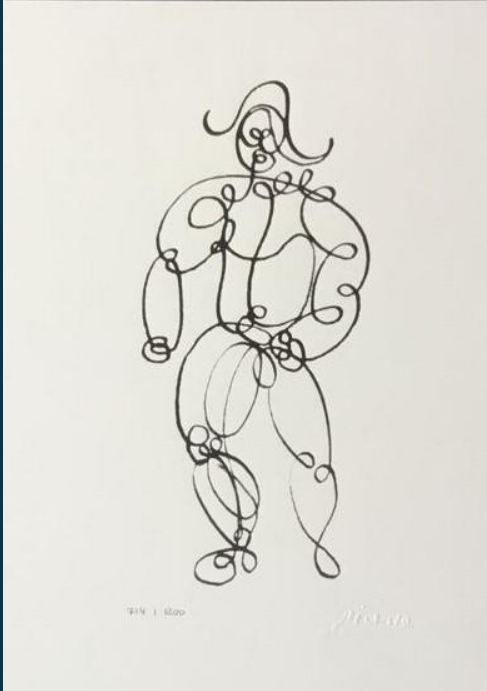


- Proč právě *Harlekýn*?
- **HARLEKÝN**: přímá souvislost s Commedia dell'arte, tedy s *klasickou* kulturou francouzského *L'âge d'or*  
→ tedy jak s 16. stoletím (Cocteau + Plejáda), ale zejména s přelomem 17. a 18. století, dobou Rameaua & Couperina
- Harlekýn podobně jako kohout zobrazován v průběhu IWW a před ní
- Claude Debussy – *Sonáta pro violoncello a klavír*, 1915 → podtitul druhé věty *Pierrot (Harlekýn) fâché avec la lune*
- Pablo Picasso – opona *Parade*, 1917

*Harlekýn v Kohout a Harlekýn*, 1918

ale také:

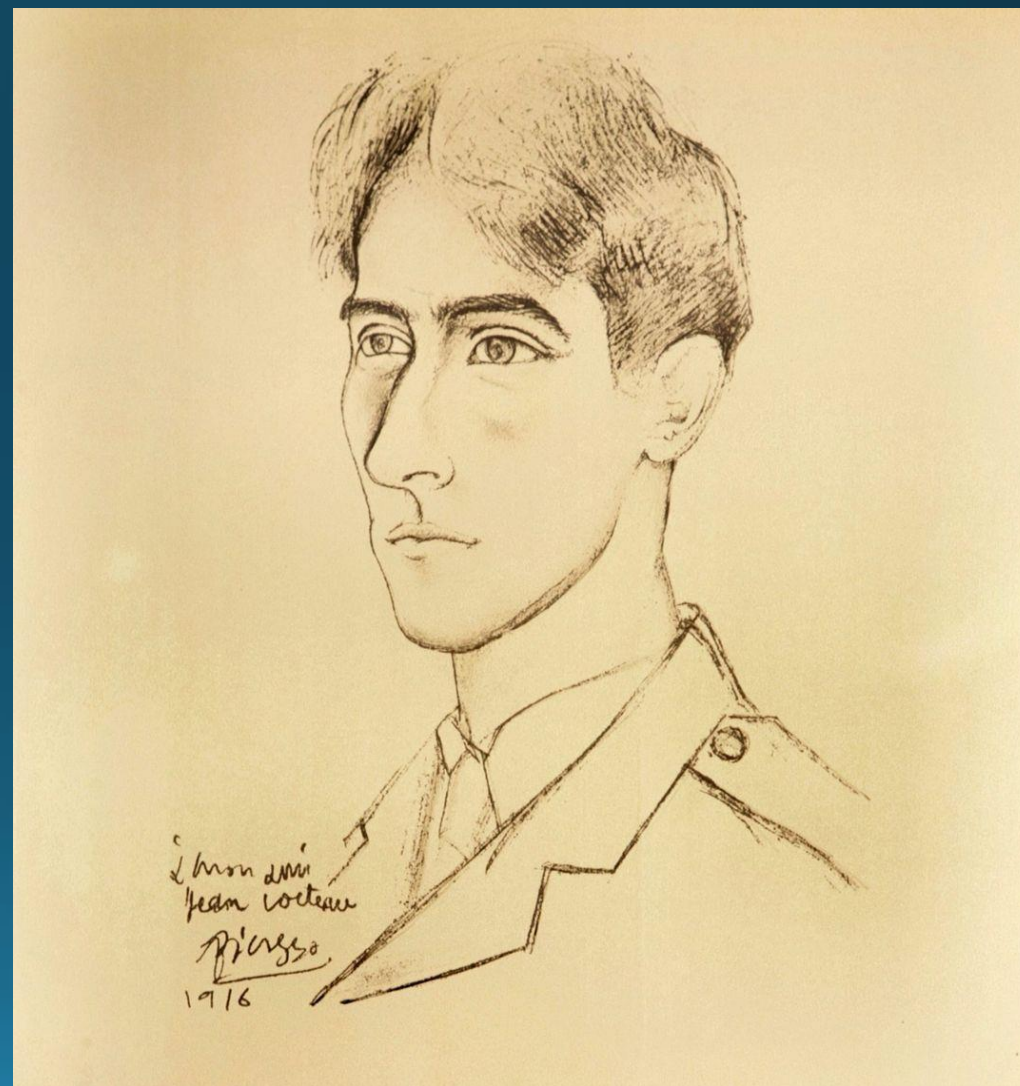






# *Kohout a Harlekýn!*

- Název pamfletu pečlivě zvolen → symbolismus
- Symboly během IWW v hlavní roli
- A Cocteauův portrét od Picassa v *Kohoutovi*?
- Samozřejmě v uniformě
- „Obdivuji Harlekýny od Cézanna a Picassa, ale Harlekýna jako takového rád nemám. Nosí černou masku a pestrobarevný kostým. Na druhou stranu mám rád opravdového kohouta, který je nesmírně pestrý.“
- Proč? Harlekýn původně italský, kohout endemicky francouzský?



# Le coq et l'Arlequin Cock and Harlequin

- 1) Střet generací?
- *„Jednoduchost cestuje stejným směrem jako vytríbenost a jednoduchost našich hudebníků není stejnou jednoduchostí, jakou disponovali naši clavecinisté.“*
- Cocteau se paradoxně odkazuje ke stejným modelům jako d'Indy a Schola a jako Debussy
- Apologetika Parade: *„Když se zdá, že nějaké umělecké dílo předběhlo svou dobu, je to ve skutečnosti doba, která se zpozdila za uměleckým dílem.“*
- *„Wagnerova díla jsou hrána v Londýně; v Paříži je Wagner potají litován.“*
- Rétorika Saint-Saëns, Action a Ligy na obranu fr. hudby
- *„Je příliš jednoduché bránit Wagnera pouze proto, že na něj útočí Saint-Saëns. Musíme zvolat ‚Pryč s Wagnerem!‘ společně se Saint-Saëns. To teprve vyžaduje odvahu.“*
- Jasný generační střet, odsouzení staré generace skladatelů → *„Samozřejmě, že je Wagner ‚dobrý‘ a Debussy je také ‚dobrý‘. Debatujeme pouze o tom, co je ‚dobré‘. A není třeba říkat, že Saint-Saëns, Bruneau a Charpentier jsou velmi špatní.“*



- 2) Proti Wagnerovi!
- *„Existují určitá dlouhá díla, která se ale zdají krátkými. Wagnerova díla jsou díla dlouhými, která jsou i dlouhotrvající, protože tento starý čaroděj pokládal nudu za užitečnou drogu k omámení věřících.“*
- Ale ne proti moderním Němcům jako Liga na obranu fr. hudby: *„neútočím na moderní německou hudbu. Schönberg je mistr; všichni naši hudebníci, stejně tak i Stravinskij, mu jsou zavázáni. Ale Schönberg je především školometský hudebník.“*
- Eugenicky zabarvený vkus? *„Německá veřejnost má silný žaludek, který se cpe nesourodou stravou. Ta je sice zdvořile pohlcena, avšak nikoliv strávena. Francie takovou potravu odmítla; u nás máme čtyři až pět žaludků, které vybírají a tráví lépe než žaludky kdekoliv jinde na světě.“*
- 3) Za monarchisty (d'Indyho, Scholu, Action, Patrie):
- *„Německo je typ intelektuální demokracie, Francie je intelektuální monarchií.“*

- 4) d'Indy nebo Debussy nebo Cocteau?
- d'Indy dle Fulcher: *„Duševní a povznášející tradice ‚čistého‘ klasicismu přešla po revoluci z Francie do Německa, kde se vtělila do klasické symfonie, především do symfonických děl Beethovenových. [...] Němci uchovali ‚ryzí‘ klasickou kulturu, zatímco Francouzi ji opustili, aby ji následně, dle d'Indyho, Wagner a francouzští wagneriáni, zejména Franck, hrdinsky zachránili.“*
- Debussy v *Enfin, Seuls!...* (1915): *„Ve skutečnosti, od dob Rameaua, nám chybí svérázná francouzská tradice. Jeho smrt přerušila cestu z drobků, která by nás vyvedla z labyrintu minulosti. Od té doby jsme přestali obdělávat naši zahradu, na druhou stranu jsme si však třásli rukou s každým cestujícím, který procházel kolem. [...] Přijali jsme za své kompoziční metody, jež jsou naprosto protikladné našemu duchu, jazykové výstřednosti neslučitelné s naším myšlením.“*
- Cocteau v *Kohoutovi*: *„Musíme mít jasno ohledně nepochopené fráze ‚německý vliv‘. Francie měla kapsy plné semínek, která však lehkomyšlně sypala všude okolo sebe; Němci tato semínka zvedli, odnesli si je do Německa a zasadili je v chemicky upravené půdě, ze které vyrostly obludné květiny bez vůně. Není tedy překvapením, že díky našemu mateřskému instinktu poznáme ubohou a zkaženou květinu a podněcuje nás k obnovení jejího původního tvaru a vůně.“*
- Cocteau na rozdíl od d'Indyho však nevidí Wagnera jako zachránce francouzské hudby

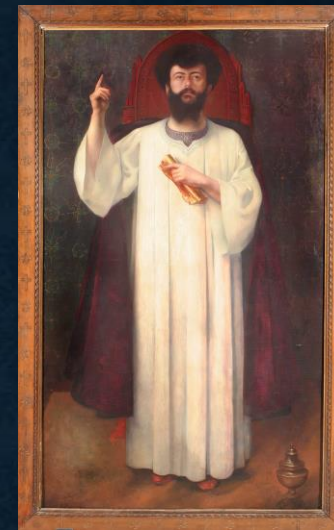
- 5) Na obranu Satieho
- *„Jeden se často diví, proč dává Satie svým nejlepším dílům tak groteskní tituly, které ošálí i tu nejméně nepřátelskou část veřejnosti. Kromě skutečnosti, že tyto názvy chrání jeho díla před osobami posedlými názvy vznešenými a ospravedlňují smích těch, kteří si neváží jejich hodnoty, mohou být vysvětleny určitým debussyovským zneužíváním ‚vyumělkovanosti‘ názvů. Není pochyb o tom, že jsou zamýšleny jako humorné kousky neštěstí a zlomyslně míří proti ‚Klesajícím lunám na trosky chrámu‘, ‚Terasám měsíčního svitu‘ a ‚Potopeným katedrálám‘. Impresionističtí skladatelé rozdělili hrušku na dvanáct kousků a každému dali název básně. Pak ale Satie zkomponoval dvanáct básní a celek pojmenoval jako ‚Preludium ve formě hrušky‘.*
- Obrana Satieho před impresionisty, především před Debussym
- *„Publikum je na jednu stranu šokované rozkošnou nesmyslností Satieho skladeb a jeho způsobem notace, ale na stranu druhou respektuje neohrabanou absurditu libreta k ‚Parsifalovi‘.“*
- Jakou má Satie souvislost s *Parsifalem*? → Absurdita Satieho je ok, absurdita Wagnera ne
- *„To stejné publikum přijme ty nejpodivnější názvy děl Françoise Couperina: ‚Le tic-toc choc ou le Maillotins‘, ‚Les Culbutes Ixcxbxnxs‘, ‚Les coucous bénévoles‘, ‚Les Calotins et Calotines ou la piéce á trétous, ‚Les vieux galants et les Trésorières surannées‘.“*
- Hájení podivných názvů Satieho skladeb přirovnáním k podivným názvům kompozic Couperina → Satie jako pokračovatel *klasické* tradice R&C a 18. století

- 6) Proti impresionismu
- *„Impresionistická hudba je překonaná, a to například i nějakým americkým tancem, který jsem onehdy slyšel v Casino de Paris.“*
- *„Satie začal mít averzi k Wagnerovi uprostřed wagnerovských kruhů, v samotném srdci rosekruciánů. Varoval Debussyho před Wagnerem. ‚Bud’ ve střehu‘, řekl mu.“* → Satie rozpoznal *nebezpečnost* německé hudby, kdežto Debussy nikoliv





# FLASHBACK 1



- Přelom 80. a 90. let 19. století
- Wagner již mrtvý, antiwagnerismus ve francouzském prostředí jede naplno, nicméně:
- **Claude Debussy** (28) a **Erik Satie** (22) jsou Wagnerem fascinováni, zejména mýtickou mystikou jeho hudby
- Satie působil jako barový klavírista v podnicích pochybné pověsti s těžkými tmavě rudými sametovými závěsy ztrácejícími se ve wagnerovské mlze z dýmek a opia, jakými byly *Auberge de Clou* a *Chat noir*.
- Satie propadl kouzlu okultismu, tajných spolků a stal se členem rosekruciánů – velmistr Sâr Josephine Péladan → „*Přísahám, při svém věčném hledání, že budu zbožňovat a milovat krásu na cestách Umění a Mystéria; že budu chránit své srdce před sexuální láskou pro tu ideální a nikdy nebudu hledat poezii v ženě, která je pouze jejím hrubým obrazem.*“
- Do této doby se řadí Satieho podivné gotické a mystické skladby jako *Sonneries de la Rose+Croix* → určené přímo pro rosekruciánské rituály, ale také *Gnosiennes*, *Gymnopédies*, *Danses gothiques*, *Préludes de Nazarén*, *Ogives* a další
- Debussy sice nebyl členem žádného řádu, ale v této době vybízel mimo jiné k založení společnosti hudebního esoterismu a zhudebňoval básně Baudelaira, největšího francouzského wagneriána





## FLASHBACK II

- Debussy i Satie museli na přelomu 80. a 90. let 19. století – v momentě kdy se potkali poprvé – poznat Wagnerovu moc, aby se ho později mohli zřeknout
- Debussy, 1893: „*O zbytečnosti wagnerianismu*“
- Debussy, přelom století: Debussy v hledání jednoduchosti a prosvětlenosti začal „*oceňovat klasické francouzské hodnoty jako jasnost, eleganci a šarm [...]*“ a roku 1901 píše Paulu Dukasovi, „*že příliš moderních skladeb je zbytečně složitých.*“ (ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk*. Praha: Argo, Dokořán, 2011, ISBN 978-80-7363-397-4, s. 52.)
- Satieho vzpomínky: „*Psal jsem tehdy ‚Syna hvězd‘ (1891) na text Joséphina Péladana a vysvětloval jsem Debussymu, že je nutné, abychom se my Francouzi osvobodili z wagnerovské atmosféry, protože neodpovídá našim přirozeným aspiracím. Prohlásil jsem, že nejsem antiwagnerián, ale že podle mého názoru bychom měli mít svou vlastní hudbu – a pokud možno bez kyselého zeli. Proč se nevyjadřovat tak, jak nám ukázali Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec a další? Proč tyto prostředky nepřevést do hudby? Není nic jednoduššího.*“



# FLASHBACK III

- Ačkoliv se Debussy i Satie vzdali vlivu Wagnera, jejich cesty směřovaly jinam
- Debussy našel inspiraci v orientalismu a zejména moderní ruské hudbě Mocné hrstky (především Korsakovovy mody a Musorgského koncept opery → základ pro *Pelléas et Mélisande*)
- Koncept klasicismu začal vyvíjet až roku 1915, ačkoliv s ním koketoval také již od přelomu století
- Satie si r. 1905 svůj kompoziční amatérismus, kvůli kterému se po boku Debussyho cítil méněcenně, vykompenzoval sedmiletým studiem na Schole, která mu umožnila zprofesionalizovat svůj hudební jazyk → mohl být brán vážně
- Satieho intuice však jako kdyby udávala směr francouzského umění: „*Satie byl ovlivněn gotikou ve stejný čas jako Joséphin Péladan, když rosekruciánské umění korzovalo Paříží, byl antiwagnerovský před Debussym, antiimpresionistický před Picassem, neoklasický před Stravinským, společně s Cocteauem očekával Art deco a nakonec dadaista, těsně v patách za Picabiou.*“ (REY, Anne. *Erik Satie*. Édition de Seuil, Paris 1974 et 1995, s. 7.)



# Back2Cock

- 6) Proti impresionismu
- *„Impresionistická hudba je překonaná, a to například i nějakým americkým tancem, který jsem onehdy slyšel v Casino de Paris.“*
- *„Satie začal mít averzi k Wagnerovi uprostřed wagnerovských kruhů, v samotném srdci rosekruciánů. Varoval Debussyho před Wagnerem. ‚Bud’ ve střehu‘, řekl mu.“* → Satie rozpoznal nebezpečnost německé hudby, kdežto Debussy nikoliv
- *„Debussy se však ztratil, protože vypadl z německého kastrolu přímo do ruského ohně. Pedál opět rozmazává rytmus a vytváří jakousi prchavou atmosféru vhodnou pro ‚krátkozraké uši‘. Satie však zůstal nedotčený. Poslechněme si jeho ‚Gymnopédie‘, tak čisté ve své formě a melancholickém citu. Debussy je instrumentoval, popletl je a zabalil jejich jedinečnou architekturu do mraku. Debussy se ještě více vzdaluje od Satieho odrazového můstku a všechny nutí, aby ho následovali. Hustá a spoře osvětlená bayreuthská mlha se stane řídkým sněhovým závojem posázeným impresionistickým slunečním svitem. Satie hovoří o Ingresovi: Debussy transponuje Clauda Moneta ‚á la Russe‘. Když hovořím o ‚ruské pasti‘ nebo ‚ruském vlivu‘, nemyslím to tak, že bych se štítil ruské hudby. Ruská hudba je úžasná, protože je ruská. Rusko-francouzská hudba nebo německo-francouzská hudba je nevyhnutelně bastardní, i když je inspirována Musorgským, Stravinským, Wagnerem nebo Schönbergem. Hudba, kterou chci já, musí být francouzská, z Francie.“*
- Paradox: *Gymnopédie* mají pro Cocteaua čistou a jasnou formu, zatímco Debussyho hudbě chybí kontury → byl to ale Debussy, kdo doporučil Satiemu, aby své skladby komponoval v určité formě a jeho díla tak nebyla zdánlivým sledem nápadů
- *„Impresionismus vystřelil svůj poslední ohňostroj na konci dlouhé slavnosti. Je na nás, abychom připravili rakety pro slavnost novou.“*

- 7) Proti Debussymu (nebo debussysmu?)
- „*Debussy hrál francouzsky, ale používal ruský pedál.*“
- „*Člověk se může ztratit v Debussyho oparu stejně dobře, jako ve Wagnerových mlhách, ale dobré to není pro nikoho.*“  
→ Debussyho hudba nebyla francouzská a není dobré ji následovat
- „*‘Pelléas‘ je další příklad hudby, která musí být poslouchána s obličejem v dlaních. Veškerá hudba, která se se musí poslouchat s obličejem v dlaních, je podezřelá. Wagnerova hudba je typická pro poslech skrze dlaně.*“
- Debussy jako francouzský dovršitel Wagnera?
- Cocteau: impresionismus je „*reakce pocházející od Wagnera. Je to poslední odraz bouře*“
- V porovnání s Debussym Cocteau primárně oceňuje Satieho originalitu (intuici) a odsuzuje zejména všechny Debussyho epigony, kterých se po premiéře *Pelléa* objevila celá řada (v čele s Ravelem → viz Satieho odstoupení z NJ) → „*Hluboká Satieho originalita poskytuje mladým hudebníkům výuku, která je nenutí k opuštění jejich vlastního stylu. Wagner, Stravinskij a dokonce Debussy jsou prvotřídní chobotnice. Kohokoliv, kdo se k nim přiblíží, čeká pouze bolest při útěku z jejich chapadel.*“ → Něco na tom je = RW, IS ani CD neměli žáky, pouze následovníky

- 8) *Za lehkou hudbu*
- *„Uprostřed odchýlení od francouzského vkusu a exoticismu zůstaly kabarety nedotčeny, a to i navzdory anglo-americkým vlivům. Zachovávají si určitou tradici, která i přes svou opilost zůstává rasová. Nepochybně je to zde, kde mohou mladí hudebníci nalézt nit ztracenou v německo-slovanském labyrintu.“*
- *„Kabarety jsou vždy neposkvrněné, zatímco divadlo je vždy zkažené.“* → Chabrier & Satie & kabarety
- *„Wagner nás pomalu vaří; Stravinskij nám zase nedá čas říci ‚Uf!‘, ale oba hrají na naše nervy. To je hudba, která se vaří uvnitř; chobotnice, před kterou se musí utéct, jinak nás zhltně. To je chyba divadla. Ve ‚Svěcení jara‘ je určitý divadelní mysticismus. Není to snad hudba, která se poslouchá s hlavou složenou v dlaních?“* →  
Všiml si Cocteau ve *Svěcení* Debussyho dovedeného do extrému?

# Co z toho?

- Cocteau společně s impresionismem pohřbil i Debussyho → CD umírá na rakovinu v pekelných bolestech pouhých šest dní po vydání *Kohouta a Harlekýna* (25.3. 1918)
- Text primárně odsuzuje Wagnera a impresionismus – údajně poslední wagnerovský styl – v čele s Debussym a jeho epigony, stejně tak i generaci starších skladatelů v čele se Saint-Saënem
- To, že Cocteau v roce 1918 obviňuje Debussyho hudbu z nedostatečného nacionalismu je k smíchu → Debussyho koncept klasicismu a sonáty jako endemické francouzské formy + podpis *Claude Debussy* během IWW

→ Vladimír Štěpánek: „*Kohout a Harlekýn je typický produkt poválečné pařížské umělecké atmosféry, která prostě potřebovala vtipné a hlučné manifesty, vonící novotou (třeba i za každou cenu).* (Francouzská moderní hudba, s. 46.)

- Roku 1928 si nesmyslných Debussyho obvinění všiml kritik Louis Laloy → Glenn Watkins: tento Laloyův text byl „obzvláště příhodný vzhledem k probíhající antidebussystické kampani, která byla spuštěna Jean Cocteauem v ‚Kohoutovi a Harlekýnu‘. V něm se Cocteau snažil odsunout Debussyho pryč z francouzské tradice a dokonce ho vykreslit jako Wagnerova nástupce, přičemž podobně osočil i Stravinského! Jak Laloy tvrdil, žádné jiné obvinění by nebylo v průběhu války více zavrhuující.“

# Pro koho?

- Cocteau v *Kohoutu a Harlekýnu* využil prvoválečné šovinistické (protiněmecké a proti wagnerovské) hysterie, čímž oslovil velkou část francouzské veřejnosti, podobně jako např. Saint-Saëns v *Germanophilie*
- Text však není pouze „vtipný a hlučný manifest vonící novotou“, v *Kohoutu* se totiž zrcadlí všeobecné směřování francouzské společnosti a kultury po skončení Velké války:
- „Bezprostředně po válce se všude z děr vynořila radikální pravice.“ (MOSSE, George, L. The Political Culture of Italian Futurism: A General Perspective in *Journal of Contemporary History*, Vol. 25, No. 2/3 (May–Jun., 1990), s. 259.) → Cocteau si toho byl vědom, a tak na něm přiřivil své estetické názory
- I Cocteauův vokabulář – především spojení *bastardní hudba* – koresponduje s vokabulářem d'Indyho a Action, kteří však pro stejné měli jiný výraz = eklektický (eklektici byli Židé – též kosmopolité)
- Diskurz eklekticismu = debata o etnicitě a národní čistotě (d'Indy v eklekticismu shledával „původ zhoubného vlivu židovského umění.“)
- Jane Fulcher: „Cocteau mohl pokračovat v dosažení svého cíle stát se mluvčím ‚nové‘ francouzské školy a moderního nacionalistického klasicismu. Leč ve světle poválečné bipolarity ‚nacionalistického‘ [např. Debussy] a ‚univerzalistického‘ [např. Fauré] klasicismu se Cocteau stával více konzervativním, až se posunul z liberální pravice do pravice tradicionalistické. V momentě bezprostředně po válce se však stále nachází v oblasti liberální pravice, která byla reprezentována klasickou avantgardou. Tím se postavil tedy nejen proti pravověrnému klasicismu tradicionalistické pravice [např. d'Indy], ale i proti dadaismu a surrealismu [paradoxně], který byl spojený s francouzskou levicí.“ (Composer as intellectual, s. 167, 222.)



- Sepsání *Kohouta a Harlekýna* původně na obranu *Parade*
- Paradox: ačkoliv Cocteau shledával v *Parade* vrchol národního francouzského moderního umění, na premiéře byl balet vypískán jako *němčourský*
- „Cocteau se snažil objevit diskurz, který by chápal novou francouzskou hudbu jako vlasteneckou, tedy v opozici ‚bošáckému umění‘. V ‚Kohoutovi‘ tedy staví na strategii, kterou již navrhl Apollinaire v souvislosti s kubistickými malíři, které před válkou obhajoval. Oba spisovatelé se v průběhu války pokoušeli vytvořit místo pro novou hudbu a umění, které představili jako ‚L’art vivant‘ [Živé umění], neboli ‚žijící‘ inkarnaci stále živé minulosti, která je ‚bezpečná‘. Jak oba zjistili, kubismus může být představován jako tradicionalistický a patriotický, stejně tak ale jako orientovaný do budoucnosti – tedy ideální spojení mezi modernismem a tradicí. Neodmyslitelným základem Cocteauovy strategie, stejně jako u Apollinaira, bylo hájení hodnot, které byly přijaty za Velké války, dovolávání se těchto nacionalistických témat a klišé, zároveň však požadovali jejich objemnější a soudobější výklad; toto myslel Cocteau tím, když zmínil nezbytnost ‚znovu vynalezení nacionalismu‘, který byl v protikladu jeho ‚liberálním‘ představám jak konzervativního tradicionalismu, tak i nihilistického dadaismu.“ (Fulcher, *Composer as intellectual*, s. 221/222.)

# Satie?

- Igor Stravinskij: „*Paráda*‘ mi znovu potvrdila, mé přesvědčení, že Satie má velké zásluhy o francouzskou hudbu a že v ní sehrál důležitou roli tím, jak proti skomírajícímu impresionismu postavil jazyk pevný, jasný a zbavený vší vyumělkovanosti.“
- Francis Poulenc: *Kohout a harlekýn* byla zahalená obrana estetiky Satieho proti estetice Stravinského.
- Rollo H. Myers (anglický překladatel pamfletu): „*Satie byl dosazen do postavení vedoucího nové francouzské školy Jeanem Cocteauem.*“
- Tím se dostáváme k druhému plánu *Kohouta* → text byl nejen obranou *Parade*, ale také v něm Cocteau Satieho jmenuje jako učitele pro mladou generaci francouzských skladatelů
- A jakou generaci?
- Casting na ni už dávno proběhl v Les Nouveaux Jeunes, která v době vzniku *Kohouta* ještě existovala
- Po rozpadu NJ tato generace akorát čekala, až ji někdo opět vezme a udělá z ní skupinu novou, s lepším marketingem
- A ten někdo byl Cocteau, který přiřkl této zatím neexistující skupině estetiku a učitele



# Jaká hudební estetika?

- Primární aspekty Satieho nové estetiky, kterou Cocteau obhajuje:
- **1) Melodika** → „*V hudbě je linií melodie. Návrat ke konstrukci nutně obsahuje i návrat k melodii.*“
- → principiálně však jiný, nový druh melodie: „*Mít cit pro harmonii znamená mít cit pro melodii. Důkladný výzkum melodie bude pro studenty vždy představovat vynikající cvičení v harmonii. Melodie nemá svou harmonii o nic víc, než krajina svou barvu. Harmonický stav melodie je nekonečný, pro melodii je však pouze jedna možnost vyjádření v celé říši Vyjádření. Nezapomeňte, že **melodie je Nápad, tvar stejně důležitý, jakým je forma a obsah díla.***“ (AUSTIN, William. *Satie before and after Cocteau* in *The Musical Quarterly*, Vol. 48, No. 2 (Apr., 1962), s. 221/222.)
- Melodie je forma => melodický konstrukt, melodická konstrukce → statická melodie
- Melodie oscilující kolem jednoho tónu
- Statická melodie se však objevuje už dříve v díle Stravinského: *Svěcení jara* (1913), *Tři kusy pro smyčcový kvartet* (1914), *Renard* (1916), *Cinq pièces faciles* (1917) a poté tedy i v Satieho *Parade* (1917) a poté i samozřejmě v dílech členů Šestky, především v raných skladbách Francise Poulenca
- **2) Harmonie** → odklon od složité harmonie, často harmonická ostinata (motorismus), která mají přímou souvislost se statickou melodií (viz všechna audio výše) a přeměna rozšířené impresionistické harmonie do polytonality
- Příklad: septakord c-e-g-h nechápan jako septakord, ale jako C dur + e moll, nónový akord a-c-e-g-h pak jako 3 různé akordy (a moll + C dur + e moll) + různé další deriváty

- **3) Instrumentace** → odklon od obřích pozdně romantických orchestrů (i *Svěcení*) k menšímu (ne-li malému) obsazení, které má těžiště v dechových a bicích nástrojích a je zejména **ORIGINÁLNÍ** svou sonoritou
- Především Stravinskij (inspirace paradoxně u Schönberga a jeho *Pierrot lunaire*) – *Pribautki* (1914, flétna, hoboje, angličan, klarinet, fagot, 1-1-1-1), *Renard* (1916, komorní orchestr + cimbál + bicí) a zejména *Příběh vojáka* (1918, housle, kontrabas, klarinet, fagot, kornet, trombon, bicí)
- Satieho *Parade* má paradoxně romantickou *dvořákovskou* instrumentaci (3-2-3-2-2-3-3-1 + strg)
- Instrumentační originalita pak v dílech Les Six
- **4) Durata** – kratší trvání všech kompozic
- **5) Klasičnost** – zejména formová, ale také charakterová → antiindividualismus = odosobnění nejen umělce, ale i odosobnění hudby – hudba Satieho i Stravinského po roce 1914 je určitým způsobem *chladná*, bez emocí
- Odosobnění i v pokynech pro interpreta → častokrát pouze indikace tempa na metronomu bez přiblížení charakteru hudby, případně se přímo objevují pokyny jako *sans nuances*, *blanc* (Satie), *uniforme*, *monotone*
- Vzpomeňme si na klasický antiindividualismus, kterým se francouzská kultura odlišovala od německého romantického egoismu

### → Neoklasicismus

- **6) Hudba ulice** – Výlučně koncept Satieho (který ho převzal do Chabriera), a který rozvíjel již od dob svého hraní v barech a kabaretech → Satie vymyslel *L'adorable mauvaise musique* – neboli *rozkošně špatnou hudbu*
- Lze najít i v *Parade*
- Penetrace nízké (lehké) hudby z kabaretů do hudby umělecké → „*Vše staromódního, falešně vulgárního a opravdu něžného, co je přístupné bezelstnému hudebníkovi.*“ (LACOMBE, Hervé. *Francis Poulenc*. Librairie Arthème Fayard, Villeneuve-d'Ascq 2013, s. 107.)
- Především s posledním požadavkem se měla pozdější Les Six ztotožnit nejvíce
- U Les Six má hudba ulice přímou souvislost s nově importovaným **jazzem**
- To vše také spojitost s **hudbou každodennosti** neboli **hudbou všedního dne** (hudba neodtržená od reality – počátek v *Parade* a použití hluků psacího stroje, revolveru, sirény, řehtačky apod.)

# Shrnutí

- Všechny Cocteauovy estetické požadavky lze pochopitelně najít v – především raných dílech – určitých členů Les Six
- Důležité je, že ne všichni členové budoucí Šestky se ztotožnili s Cocteauovou/Satieho/Stravinského estetikou
- Je-li *Kohout a Harlekýn* chápán jako manifest Les Six, pak lze konstatovat, že ideologické základy skupiny jsou založené na otevřeném šovinismu a nacionalismu
- Estetika Les Six se zrodila z hodnot, které se ve Francii objevily již v roce 1871, a které dosáhly svého ideologického vrcholu v době Velké války
- Cocteau tyto *tradiční* hodnoty hlášané zejména d'Indym, Scholou a Action française – po vzoru Apollinaira – však adaptoval a upravil do moderní podoby raného 20. století

# Důležitá jména a klíčová slova

- Jean Cocteau
- Pablo Picasso
- Erik Satie
- *Parade*
- Josephin Péladan