

# HV\_623 PAŘÍŽSKÁ ŠESTKA

6. téma: Kompoziční paradigma Šestky

# PLÁN HODINY

- (Neo)klasicismus
- Polytonalita
- Lehká hudba (kabarety, jazz, hudba každodennosti)

# ŠESTKA JAKO SOUČÁST DOBOVÉ FRANCOUZSKÉ HUDEBNÍ KULTURY

- Důležitý úkol skupiny: být součástí hudebně-estetického diskurzu
- Národní skupina MUSÍ komponovat národní hudbu
- Jenže: co je národní hudba?
- Válka skončila r. 1918, jenže ještě v průběhu 20. let byla státem pozorně sledována správná ideologie většiny uměleckých děl a seskupení, téměř stejně freneticky jako v průběhu IWW
- Protiněmectví stále velmi silné:
  - Paul Dukas, 1925: ISCM je plná latentního němectví a skopčáckých intrik
  - Hindemith, Berg a Schönberg na koncertech SN chyběli až do r. 1938 (když už byli zakázáni v Německu)

# LES SIX NACIONALISTÉ?

- Franck Ferraty: „Charakter protestu, určitý druh dobrosrdečného dadaismu, který na konci Velké války podnítil vznik skupiny, postupně mizel, aby vytvořil místo pro modernismus s více národními či dokonce nacionalistickými podtóny. Vliv barrèsiánských idejí na Cocteauovo smýšlení byl nepochybný.“ (Ferraty, s. 159.)
- Jane Fulcher: „*Les Six* zamítla morální idealismus, ale i omezený nacionalismus.“ (Fulcher, s. 155.)
- Vladimír Štěpánek: „Úkol *Les Six* byl dopracovat se moderní hudby francouzské, to znamená národní“ (Štěpánek, s. 44.)
- Jean Roy: „*Touha Les Six* – s výjimkou Arthura Honeggera – komponovat hudbu, která by odpovídala určitým národním tradicím“ (Roy, s. 34.)
- I přes nacionalistické konotace způsobené prostřednictvím Cocteaua mohla P6 ztělesňovat nepřátelskou líheň → Milhaud a Wiéner byli Židé

→ kromě Dreyfusovy aféry, d'Indyho opery a kritikám od Vuillemana se r. 1923 objevila i stať Léona Vallase s názvem *Les Juifs et la Musique*:

v textu se objevují termíny *ultramodernismus* či *škodlivý internacionalismus* (kosmopolitismus) → primárně proti Milhaudovi a Wiénerovi

# (NEO)KLASICISMUS

- Klasicismus 17. a 18. století, Rameau a Couperin → pravé národní inspirace již od r. 1871
- (neo)klasické tendence vrcholí v průběhu Velké války a poté vznikem samostatného stylu neoklasicismu
- Ten ovládl meziválečnou hudební estetiku od ultrakapitalistického New Yorku (Copland) až po komunistickou Moskvu (Prokofjev)
- Ovšem ne všude: některé země (Německo) vnímaly poválečné trendy (dadaismus, nová věcnost, neoklasicismus) jako stagnační modely a nikoli jako hlavní proudy dalšího vývoje umění
- Rozdíl v národnostní estetice → Německo považovalo neoklasicismus za nedůležitý **XX** Francie v něm spatřovala východisko pro národní umění
- Jenže: co je neoklasicismus?

# NEO-KLASICISMUS?

- Za neoklasicismus dnes označován téměř jakýkoliv meziválečný styl, který nenese prvky dodekafonie a postromantismu
- Pojem neoklasicismus tedy též obsahuje:
- Inspiraci starou hudbou (renesance, baroko, klasicismus)
- Jazz
- Polytonalitu (silné disonance)

Jenže to není tak úplně pravda

# NEOKLASICISMUS 2

- Ve Francii: vlivy 50 let starých (1871 dál) nahlížení na klasicismus: 1) předrevoluční tradice 2) latinita 3) hodnoty čistoty, proporce a řádu 4) negace severského romantismu
- Vlivy nových nahlížení na klasicismus, zejména → 1) Satirizace zmíněných *klasických* atributů v Satieho *Parade*
- Nutné si uvědomit, že francouzská kultura po r. 1918 je někde úplně jinde než před r. 1914 a v průběhu Velké války!
- Francouzská hudba musela navázat na předválečný (mírový) model klasicismu, který se však v průběhu IWW velmi úzce spojil s nacionalismem a vlastenectvím
- **Julien Tiesrot a Francouzská poválečná hudba (1920):** V Tiersotově hledisku mnohé umělce vedla úzkostná snaha pro typicky francouzský sloh ke zkonstruování umění, které existovalo pouze v představách, a usoudil, že vytvoření paralel mezi francouzskou historií a současností, tak jako to bylo v případě Debussyho a Rameaua, ale i jak hlásal Cocteau v *Kohoutu a Harlekýnu* v případě clavecinistů a Satieho, je zjevně idealistické.
- Stát měl v průběhu 20. let bojovat proti „*nebezpečným proudům, jak tuzemských, tak zahraničních, pomocí zakořenění francouzských klasických hodnot.*“ (Fulcher, s. 208.)
- *Klasické hodnoty* → nejdůležitější prvek při udržování duchovní jednoty národa = *klasická* ideologie francouzské kultury 20. let je DOBRÁ a SPRÁVNÁ, stejně tak i vysoké umění a *klasická tradiční hudba*
- Proti tomu: nízké umění (hudba ulice), nová hudba (či Nová hudba) a radikální avantgardní experimenty jsou ŠPATNÉ
- Nejnovější projevy tradičního francouzského hudebního klasicismu po válce byli: d'Indy, Saint-Saëns, Chabrier, Dukas, Debussy → zvyšující se odpor vůči Les Six v tisku, který na jejich hudbu útočil jako na *nebezpečně modernistickou*, ale také *neklasickou a nefrancouzskou*

# KATOLICISMUS JAKO MĚŘÍTKO KLASICISMU?

- Klasicismus chápán např. Scholou a d'Indym též v kontextu s katolicismem, tedy jakýmsi (středověkým) odosobněním umělce a umění → antiindividualismus
- Proti antiindividualismu stojí expresionismus v Německu, kde umělec záměrně deformoval realitu
- Klasicismus též u modernistického Jamese Joyce spojen s tomismem: Štěpán Dedalus v nedokončeném románu *Štěpán hrdina* formuluje Joycovu modernistickou estetiku, kterou se snaží naroubovat na Tomáše Akvinského:

Dedalus/Joyce/Akvinský a 3 kritéria krásy:

- 1) Integritas (celistvost, jednota) = *ohraničující čára kolem předmětu, který má být vnímán jako celek*
- 2) Consonantia (harmonie) = *rytmus struktury, harmoničnost částí a jejich počtu*
- 3) Claritas (jasnost, vyzařování)

- Fr. hudba: Integritas + Claritas jako návrat k pevným formám ohraničující počet určitých částí (Mahler a Strauss tyto formy ignorují)
- Claritas jako návrat k prosvětlené jednoduchosti klasicismu
- Joyce/Dedalus/Akvinský: „Z klasického rozpoložení mysli vzejde zdravý, radostný duch, zatímco romantický duch vede k ,nejistotě, nespokojenosti a netrpělivosti.“ (Martin Hilský, *Modernisté*, s. 135.)
- O nové a modernější křesťanské umění inspirované tomismem se pokoušel i Jacques Maritain: „Náboženské umění by se mělo obrátit k univerzální formě a abstraktnímu pořádku, vlastnostem, které již byly v hledáčku umělecké avantgardy.“ (SCHLOESSER, STEPHEN. „What of that curious craving?“, *Catholicism, Conversion and Inversion au temps du Boeuf sur le Toit in Historical Reflections/Réflexions Historiques*, Vol. 30, No. 2 (Summer 2004), s. 221–253.)
- Maritain úzce spolupracoval i s Cocteauem a s Auricem!

# JAKÁ MINULOST JE SPRÁVNÁ?

- Francouzská inteligence nikdy od roku 1871 nebyla sjednocena v tom, jaká minulost by pro klasicismus měla sloužit jako paradigma
- Schola a d'Indy: Rameau & Couperin, ale i Haydn, Mozart, Beethoven, ALE TAKÉ WAGNER
- Debussy, Cocteau: Rameau & Couperin
- Collet: Tomás Luis de Victoria či Josquin Desprez
- Les Six přijala *oficiální* a *klasické* prvky prezentované státem, které však po vzoru *Parade* zesatirizovala → i proto byl tento balet estetickým základem skupiny
- Skupina tedy „*negativně reagovala na rysy obou, nyní uznaných a nedotknutelných stylů – tedy válečného klasicismu a impresionismu, který mu předcházel.*“ (Fulcher, s. 156.)
- To znamená, že existují dva druhy klasicismu:
  - 1) Kompoziční styl přelomu století (ale také Debussyho klasicismus během IWW) je klasický, protože chápe *klasický* smysl pro formu, pořádek a jasnost jako typický francouzský rys → klasicismus
  - 2) Kompoziční styl, který se objevuje na konci IWW, který částečně sice vychází ze staršího konceptu klasicismu, ten však modernizuje a satirizuje a následně ovládá paradigma meziválečné hudby → neoklasicismus
- Neoklasicismus → nejdříve pejorativní význam (Brahms jako epigon klasicistních skladatelů) = klasicko-romantická syntéza (též Saint-Saëns) jako ideový předek pozdějšího neoklasicismu?
- Termín neoklasicismus poprvé s čistým úmyslem použit r. 1923 ve spojení se Stravinského *Oktetem*

# GENERAČNÍ ROZDÍLNOST FRANCOUZSKÉHO NEOKLASICISMU

- Ačkoliv byl Stravinskij pro některé členy P6 vzorem, přístup k neoklasicismu těchto táborů se vyvíjel jinak

Koncept Jane Fulcher:

- 1) Les Six je mladší generace, primárně *Generace 1914*
- → Generace 1914 se po r. 1918 vrací do normálního života s hořkostí, ironií, nihilismem a neúctou ke starším, kteří byli za válku odpovědní (např. *Kohout a Harlekýn*)
- → Ztracená generace se pokoušela vyjádřit hodnoty odlišné od těch předválečných, ačkoliv mohly stát na podobném základě (jako v případě klasicismu a jeho pozdější satirizace)
- 2) Odlišné kulturní prostředí, ve kterém členové P6 vyrůstali a studovali
- → Rozpolcenost mezi působení modernistických inovací (Picasso, Braque, Stravinskij) a tradičními hodnotami (Monet, Renoir, d'Indy) FRANCOUZSKÉ KULTURY v době mládí skupiny
- Fulcher: „*Toto schizofrenní napětí se v dílech mladší generace aktivuje i během 20. let, a to i přes jednoznačné odmítnutí některých názorů z doby války a jejich pečlivě ohraničeného chápání hodnot, které prosazovali. Ačkoliv jejich odmítnutí bylo primárně kulturní, je důležité zmínit, že kulturní prvky, které odmítli, s sebou v té době nesly i výrazné politické souvislosti.*“ (Fulcher, s. 223.)

# GENERAČNÍ ROZDÍLNOST FRANCOUZSKÉHO NEOKLASICISMU 2

- Neoklasicismus P6 a Stravinského = podobné základy (odmítnutí nostalgické a klasické normy klasicismu), ale jiné ideologické konotace
- Les Six se na rozdíl od Stravinského ostřeji vymezovala proti starší generaci
- Ve 20. letech tedy celkem 3 generačně odlišené nahlížení na (neo)klasicismus:
  - 1) Schola Cantorum, Vincent d'Indy a nejstarší generace fr. skladatelů
  - 2) Igor Stravinskij a jeho současníci
  - 3) Les Six a Cocteau
- Avšak mezi 2. a 3. proudem existují pouze drobné nuance týkající se především ideologie, jejíž rozdílnost si možná neuvědomovali ani členové skupiny

# NEOKLASICISMUS LES SIX

- Prapůvod zcela nepochybně v chápání fr. klasicismu jako purifikačního slohu a definice národní hodnoty
- *Starý* koncept klasicismu skrze Satieho a Cocteaua satirizován a zmodernizován na dobu meziválečnou
- V žádném případě negace 18. století → Auric v dubnovém *Le Coq*: „*Malý orchestr v Poulencových ‚Kokardách‘ uchvacuje stejně jako stránka Rameauovy skladby.*“
- Les Six jsou na jednu stranu dovršiteli konceptu „francouzské klasické tradice“, která se vynořila po r. 1871
- Les Six na druhou stranu pro svou satirizaci a negaci některých klasických hodnot minulosti vnímáni jako zrádci

# KLASICISMUS V POJETÍ MILHAUDA

- Zcela odlišné chápání neoklasicismu Dariem Milhaudem
- → francouzská tradice jako univerzální odkaz spojený s dobou PO roce 1789 (zde podle d'Indyho a Debussyho naopak KONČÍ fr. tradice), kdy začala být tolerována i jiná náboženská vyznání
- Klasicismus pro Milhauda jako odkaz řecké a římské civilizace → kultura tvořena a sdílena Židy a jinými náboženstvími bok po boku (též Freudovo pojetí antiky)
- Jane Fulcher: zájem o starověké Řecko prohlubován i spoluprací s Paulem Claudelem (s ním v Brazílii)
- Zatímco (neo)klasicismus spojován především s pravicí, Milhaudovo pojetí bylo „*intelektuálně kritické spadající do levicového spektra.*“ (Fulcher, s. 224.)
- Milhaudovo pojetí neoklasicismu v sobě však obsahuje ještě jednu inspiraci, která se vynořila po r. 1871 → mediteranizaci
- Ta vyplývala z jeho provensálského (a též židovského) původu
- → celý život zůstal pyšným Provensálcem, který se však silně ztotožňoval s dalšími latinskými kulturami (podobně jako d'Indy, s tím rozdílem, že Milhaud byl Žid a d'Indy *kryptofašista*)
- Milhaudův koncept pan-latinské tradice: „*Občas říkám, že Aix-en-Provence je hlavní město perfektní Provence, která sahá od Konstantinopole až po Rio de Janeiro.*“

# (NEO)KLASICISMUS U LES SIX PRIMÁRNĚ U:

- Georges Auric – Les Facheaux (1923)
- Francis Poulenc – Les Biches (1922), Sonáta pro hornu, trubku a trombon (1922)

# POLYTONALITA

- Není autonomním hudebním slohem jako neoklasicismus nebo impresionismus
- Ba naopak: polytonalita bývá chápána jako jeden z kompozičních prostředků neoklasicismu
- Schizofrenní postavení polytonality kolem r. 1920:
  - 1) Legitimizované hudební vyjadřování francouzského NÁRODNÍHO hudebního slohu
  - 2) Cizí prvek ničící francouzskou hudbu

# *HISTORIE* POLYTONALITY

- První polytonální pokusy již na přelomu 19. a 20. století v *laboratoři Charlese Koechlina*
  - Koechlin vyrukoval s polytonalitou ještě před experimenty [Charlese Ivese](#) v USA
  - [Stravinskij](#), [Casella](#) či Milhaud a jejich polytonální kompozice mnoho vděčí právě Koechlinovi, který by se dal považovat za průkopníka polytonality ve frankofonním prostředí
  - V průběhu 10. let byla polytonalita běžným vyjadřovacím prostředkem u zmíněných autorů, ale také u některých členů SMI → to rozčilovalo úhlavní nepřátele SMI a modernismu, **Vincenta d'Indyho a Camille Saint-Saëns**
  - d'Indy během války využili protiněmecké nálady a polytonalitu prezentovanou na koncertech SMI označili za *style boche* (německý styl) → tvrdé odsouzení polytonality jako součásti *špatné* ideologie
- Koechlinova a Stravinského polytonalita d'Indym postavena k Schönbergově atonalitě!
- Odpověď Koechlina: „*Polytonalita zcela určitě není výhradou německých skladatelů. Bartók a Kodály, taktéž používají tuto techniku, a kladení několika tónin na sebe rozhodně není projev „skopčáctví“.*“ (MÉDICIS, François de. *Darius Milhaud and the debate on Polytonality in the French Press of the 1920s in Music & Letters*, Vol. 86, no. 4 (Nov. 2005), s 585.)
  - Když se pak po válce objevila nezbytnost diskurzu ohledně polytonality, Koechlin (\*1867) a Milhaud (\*1892) byli jejími hlavními obhájci

# POLYTONALITA PO ROCE 1918

- Vincentu d'Indymu se nepodařilo polytonalitu zdiskreditovat, ba naopak → polytonalita jako jeden z významných kompozičních prostředků Generace 1914
- Debata o polytonalitě ale neskončila a jejím největším zastáncem byl zmíněný Milhaud
- François de Médicis: „Polytonalita hrála důležitou úlohu jako charakteristický znak u všech členů Šestky a je výlučně svázaná s vyjádřením národních myšlenek skrze domněnku, že polytonální komponování značí návrat k jednoduchost a jasnosti, což, jak jsme měli možnost již několikrát vidět, byl výhradně francouzský rys.“ (s. 585.)

# MILHAUD A POLYTONALITA

- Ačkoliv lze polytonalitu kolem r. 1920 objevit u většiny členů Šestky, pro Milhauda byla východiskem i díky jinému (převážně židovskému) nahlížení na tradici
- de Médicis: *„Milhaudův koncept tradice má původ v teologickém a vývojovém pohledu na historii, který mu umožnil vidět vztah mezi atonalitou a polytonalitou jako odvozeninu z různých tonálních tradic a který mu dovolal zachovat nevýhradní vlastenecký postoj. S polytonalitou a atonalitou se navzájem zachází jako s přirozenými rozšířeními románských a germánských národních tradic. Na jedné straně polytonalita pokračuje jako Debussyho modální diatonismus (jelikož byl založen na diatonických melodiích a akordických harmoniích). Na straně druhé, Schönbergovská atonalita vychází z Wagnerova chromatismu.“ (s. 589.)*
- přijetí vlasteneckých postojů skrze akceptování identity je důležitým aspektem v debatě o polytonalitě
- Milhaudovo nahlížení na polytonalitu se liší od toho Koechlinovo stejně jako se liší Milhaudův koncept neoklasicismu
- Milhaud však upozorňuje (jako Cocteau v *Kohoutovi*) na zásadní přítomnost melodie → bez ní nemůže polytonalita existovat
- Pouze silná melodie, která je v bitonálním nebo polytonálním vztahu k zbytku hudby, může vytvořit hodnotné a autentické umělecké dílo vyjadřující národního ducha → *pouze melodie nám dovoluje pracovat s vlastní představivostí, zatímco nás přináší blíže k tradici*
- téměř jako Cocteauovy výroky v pamfletu, ale paradoxně též d'Indyho požadavky na důležitost melodie
- Melodie – ač spojena s těmi nejavantgardnějšími snahami v podobě polytonality – tedy funguje jako přemostění mezi avantgardou a tradicí

# LES SIX A POLYTONALITA

- Už např. Albert Roussel si v říjnu 1919 všiml *nových harmonických možností*, které se objevují jako společný rys budoucí Šestky
- Collet ve svém druhém článku zmiňuje *komplikovanost polytonality, díky které Les Six našla jednoduchost*
- V roce 1921 Paul Landormy píše, že „*Šestka jsou harmoničtí revolucionáři, kteří jsou, po debussyovské revoluci, která sama o sobě měla výrazný účín na harmonii, dychtiví dokončit svůj vlastní převrat. Od nynějška všechny výšky v akordu nemusí být použity ze stejné tóniny. Bude se vrstvit nejen jedna tónina na druhou, ale i více tónin.*“
- Polytonalita u některých autorů (Milhauda) obsahovala *národní konotace ALE*
- ALE tento kompoziční styl nebyl tak silně propojen s nacionalismem jako neoklasicismus
- Les Six nesledovala polytonalitou společný cíl → byla *pouze* zajímavou esencí pro hudební pokusy
- Národnostní otázka polytonality byl spíše bonus ospravedlňující ideologii harmonických experimentů

# DEBATA O POLYTONALITĚ

- Objevila se brzy po válce a přerostla v obrovský generační spor
- V tomto sporu: národnostní + antisemitská + generační problematika
- Starší generace:

Vincent d'Indy ve 20. letech : „*Wagner je hrdina, co osvobodil Francii z italsko-židovského jha.*“

Saint-Saëns: „*S bolesti vidím, že otvíráte dveře bláznivým bludům a že je vnucujete veřejnosti, i když se proti nim bouří. Několik nástrojů, které hrají v různých tóninách, z toho ještě nikdy nebyla hudba, jen kočičina.*“

- Pro pravicové umělce (jako např. d'Indy) byla polytonalita (zejména kvůli Milhaudovým apologetikám) jakýmsi judaistickým spiknutím za účelem rozkladu *klasických* hodnot
- Milhaud v sobě kromě tohoto židovství též nesl – jako Provensálec – i zmíněné italské jho → tato hudba je pro Scholu, d'Indyho a SN již z principu špatná
- Nejvýraznější útok na polytonalitu → zmíněná Vuilleminova kritika (*vyzvracení bastardi* apod.), která vyšla na Nový rok 1923, tedy již po rozpadu Les Six → v době, kdy se skupina vzdálila pravicovým názorům Jeana Cocteaua, které je jakž takž chránily
- Vuillemin krom citovaného hovoří o „*gangréně národního organismu, která prohnívá poválečným francouzským vkusem*“ nebo také o „*negativních fyzikálních stereotypech židovské krátkozrakosti.*“

## DEBATA O POLYTONALITĚ 2

- Vuilleminův článek v deníku *Courrier musical* vzbudil u části hudební veřejnosti rozhořčení:
- Maurice Ravel a další zaslali do deníku otevřené dopisy a stížnosti šéfredaktorovi
- Vuillemin neustoupil, ba naopak:
- „*Pro udivující přístup [Ravela a jeho spolusignatářů] nevidím jiné vysvětlení, než že přiotrávili plynem!... A nepřejí si, aby byli tito průkopníci bláznivě uvězněni!... To by jim vyhovovalo! Měli by být nacpáni do ‚bitonálního vězení‘, kde by byli zapomenuti až do konce války.*“ (WIÉNER, Jean. *Allegro appassionato*, s. 68.)

# POLYTONALITA - SHRNU TÍ

- Polytonalita rozdělila fr. hudební kulturu po r. 1918 na 2 tábory:

1) Extrémní výslednice debussyovské harmonie a východisko pro národní avantgardní hudbu (Les Six, Koechlin)

2) Židovsko-bolševicko-německá snaha o rozložení dobrého francouzského vkusu (d'Indy, Saint-Saëns)

Darius Milhaud: [Saudades do Brasil \(1920\)](#)

Darius Milhaud: [Vůl na střeše \(1920\)](#)

Francis Poulenc: [Promenades \(1921\)](#)

# HUDBA KAŽDODENNOSTI, LEHKÁ HUDBA: JAZZ

- Každodennost (revolver, psací stroj, siréna) již v *Parade* r. 1917
- Cocteauovi „*evokovaly stroje a americké budovy [myšleno mrakodrapy] řecké umění*“ (REY, Anne. *Erik Satie*. Paris: Édition de Seuil, 1974 et 1995, ISBN 2-02-023487-4, s. 99/100.)
- Pro Cocteaua tedy byla americká kultura 20. let na stejné úrovni jako dědictví antického umění → klasicismu
- Jazz = klasicismus (alespoň pro Cocteaua)
- Benrard Gendron: „Jazz je „jako stroje, mrakodrapy, sirény a další součásti městské krajiny, tak i jazz byl „životní silou“, „syrovým zmatkem“, „zkrocenou katastrofou“, umělým „cyklónem“, který dráždí a burcuje modernistické tuláky spíše, než určitý estetický model, který vede jejich díla.“ (GENDRON, Bernard. *Jamming at Le Boeuf: Jazz and the Paris Avant-Garde* in *Discourse*, Vol. 12, No. 1, A Special Issue on Music (Fall–Winter 1989–90), s. 20.)
- Jazz dle Gendrona: ztělesnění městských sil, symbol moderního života po skončení války, kde se kombinovala rychlost, hluk, agrese, Amerika, centrum města, nebezpečí, hříchy, exotika, černoši – to vše oslavující záhadnost modernity
- V určitém momentu se stírá rozdíl mezi jazzem, hudbou každodennosti a lehkou hudbou

# KAŽDODENOST/CIVILISMUS?

- Jazz, respektive moderní doba, v sobě zahrnuje i další aspekty → civilismus
- Milhaud – *Zahradní stroje* (1919)
- Poulenc – *Promenades* (1921)
- Honegger – *Pacific 231* (1923)
- Ve všech těchto dílech navíc ještě silná polytonalita, která umožnila vyjádřit výdobytky moderního světa

# JAZZ V KONTEXTU

- Jazz v sobě nese dvě protikladné konotace: americkou modernitu a africký primitivismus (zejména před vznikem dixielandu)
- Picassovo africké období kolem r. 1906 by se určitým způsobem dalo označit za podobnou inspiraci jako jazz, stejně tak i Gauguinovy malby tmavých obyvatle Polynésie na konci 19. století
- Debussy o *Svěcení jara* v roce 1913: „*Je to negerská hudba.*“
- Někteří dnešní badatelé dokonce hovoří o termínu *negrophilie* (vzpomeňme na *Germanophilie*), tedy o trendu, který „spojil americký jazz a africké masky a sjednotil mýty o primitivismu a ultra-modernismu, mýty o organickém a mechanickém.“ (CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard UP, 1988, s. 198.)
- Gendron: Stejnou hybnost lze vysledovat v Picassově přivlastnění afrického umění a Milhaudově uchopení jazzu, ALE TAKÉ V BARTÓKOVĚ A STRAVINSKÉHO VNÍMÁNÍ LIDOVÉ HUDBY
- Čím je jazzové období (*Příběh vojáka, Piano Rag Music, Ebony Concerto*) v hudbě Stravinského?
  - 1) Součást všeobecného přivítání jazzu do artificiální hudby po r. 1918
  - 2) Prohloubení zájmu o lidovou hudbu neruské a neevropské provenience (*lidové hudby afro-americké*)
- Jazz jako konvergence primitivismu s technickým pokrokem ultramoderního světa → styl, který v sobě nese dva obrovské paradoxy, ovšem spojené do překvapivě harmonické koexistence

# JAZZ VE FRANCII

- Jazz je pro Les Six příznačný
  - Přijetí jazzu Generací 1914 po r. 1918 není překvapivé → půda pro jazz připravována již na přelomu 19. a 20. století (Debussy, Satie)
  - Ferraty: Les Six přijala jazz instinktivně → přijala ho i díky pozitivní percepci jazzu u pařížského publika v prvních letech 20. století
  - Ačkoliv v průběhu IWW Liga na obranu fr. hudby a ostatní horovali pro zákaz hudby německé a rakouské, díla spojenců (včetně hymen) byla provozována na každém *válečném* koncertu (viz téma č. 2)
  - I proto byl jazz – ačkoliv nejen endemicky nefrancouzský, ale též neevropský (dokonce *černý*, tedy rasově *diskutabilní*) – ihned akceptován, a to zejména jako hudba *spojenců*, kteří zásadním způsobem pomohli VYHRÁT VÁLKU
- v sousedním Německu naopak nebyl jazz ihned přijat, protože to byl zkrátka cizí vliv pocházející z (doslova) nepřátelské kultury
- Propagace jazzu Cocteauem a P6 slouží také k vytvoření opoziční kultury podkopávající snahy radikální IMPORTOVANÉ avantgardy (dadaismus + surrealismus), které jazz téměř nepoužívaly

# JAZZ IS THE NEW BAROKO?

- Baroko a rané 18. století po r. 1871 jako jedna z alternativ pro moderní francouzskou hudbu
- Pro Cocteaua americká moderní kultura (i jazz) jako pokračovatel klasické tradice
- Ve francouzské hudební kultuře 20. let byl jazz stejně povzbuzujícím materiálem jako umění clavecinistů
- Ferraty: *„Jazz, stejně jako barokní hudba nebo klasicismus, působil jako protijed, který odvracel a čistil veškerou soudobou hudební produkci a odklonil nebezpečí akademického impresionismu.“* (s. 149.)
- Watkins: **„‘Retro‘ fasáda evropského neoklasicismu byla doprovázena osvěžujícími a prozíravými silami „mechaniky“, jakými byl například i americký jazz, jenž představoval nový osvobozený a industriální svět po skončení války.“**

# JAZZ IS THE NEW HUDBA ULICE?

- Hudba ulice – francouzských kabaretů a music-hallů – jako jedna z alternativ po r. 1871 pro moderní fr. hudbu
- Hudba ulice se po r. 1918 transformovala do modernější podoby – jazzu
- Bernard Gendron: „*Vyhasínající sláva cabaret artistique, tedy původních kabaretů přeživších z 19. století, byla znovu oživena Jeanem Cocteauem a Šestkou v tehdy notoricky proslulém baru Boeuf sur le Toit na začátku 20. let; jazz nahradil vymírající styl francouzské populární písně 19. století jako vyjádření bohémské volnočasové zábavy.*“ (s. 8.)
- Šestka přijala jazz se vším všudy, vyždímala s něj co mohla, aby ji vzápětí nechal zcela chladnými
- Alex Ross: „*Poulenc a Cocteau si s černošskými hudebními formami užili lásku na jednu noc* a druhý den neměli ani chuť dát se s nimi do řeči. *Barokní pastiš, kubistická geometrie či strojová hudba* se k vyjádření moderních velkoměstských, *negermánských hodnot* hodily stejně dobře, a proto také tahle móda záhy odezněla, alespoň pro pařížské skladatele.“ (Zbývá jen hluk, s. 101.)
- Jazz tedy JE typickou složkou u autorů komponujících v neoklasickém stylu (v průběhu raných 20. let – i Ravel a Martinů)

# JAZZ IS THE NEW FOLKLOR

- Regionalismus jako jedna z alternativ po r. 1871 pro moderní francouzskou hudbu
  - Jazz jako hudba ulice, tedy jako *lidová hudba* (folklor) urbánních subkultur, hudba města (nikoliv hudba vesnice)
  - Přímé navázání na regionalismus 19. století, ovšem v podobě moderní společnosti
  - Pro Šestku byl jazz městským folklorem, který v sobě zahrnoval i *cirkusy a kolotoče na Montmartru* (Auric)
  - Les Six z jazzu vytvořila národní inspiraci, když ho propojila s pařížskou populární kulturou → jazz + kýčovitý kolotoč na Montmartru na dohled Moulin Rouge = je něco více francouzského? (krom baretu a bagety)
- I proto se název časopisu skupiny posléze změnil na *Le coq parisien*

# OPĚT MILHAUD → + JAZZ

- Milhaud byl – jako v případě polytonality – největší propagátor jazzu
- Nejdříve jazz latinskoamerický (brazilský), poté severoamerický
- Do návštěvy New Yorku v roce 1922 jazz pojímal výlučně formalisticky a experimentálně (jak ho chápal on sám)
- Po r. 1922 se více zaměřil na lyrismus a primitivismus jazzu (poznání původního stylu)
- Milhaud: „*Tato autentická hudba má své kořeny v nejtemnějším koutu černošské duše, v pozůstatcích Afriky. V tomto primitivním a domorodém africkém rysu, který je hluboce zakotven v černošské hudbě severní Ameriky, lze nalézt impozantní rytmiku po boku tak působivé melodie naplněné lyrismem, kterou jsou schopni vytvořit pouze UTLAČOVANÉ RASY.*“
- I na jazz Milhaud nahlíží – stejně jako na klasicismus (mediteránní a starověký) a polytonalitu (teologický původ) – v kontextu s judaismem
- → pouze utlačovaná rasa (Židé) dokáže plně ocenit vroucnost melodie, kterou mohla stvořit jiná utlačovaná rasa (Afroameričané)
- Milhaudův zájem o brazilskou hudbu pouze dva roky → poté zájem o severoamerický jazz = pouze tři roky
- 1924: „*Působení jazzu, který v posledních šesti letech tak silně ovlivnil francouzskou hudbu, je na ústupu a mladé skladatele už neoslovuje.*“
- 2. polovina 20. let: „*Vliv jazzu již pominul jako blahodárná bouře, po které se pročistí obloha a počasí je opět předvídatelné, takže nyní může znovuzrozený klasicismus vystřídat roztráštěné pulsování synkop.*“

# VÍCERÉ POJETÍ JAZZU UVNITŘ ŠESTKY

- Poulenc (*Rhapsodie nègre*, 1918) vs. Milhaud (*Stvoření světa*, 1923)
- 1) Poulencova skladba více *africká* než jazzová na základě představy o raném jazzu → vtipný komentář na pobláznění, které vyvolalo africké umění v Paříži
- Poulencova *Rhapsodie* „inspirována“ africkou poezií liberijského básníka: **Makoko Kangourou** → ten je ovšem vymyšlený společně s jazykem (*Honolulu Potilama Katamako mosiboulu* → dnes rasismus)
- Poulencova hudba má více společného s pařížskými bulváry než s nuznými ulicemi africké vesnice
- 2) Milhaudovo pojetí jazzu již na základě zkušenosti z US návštěvy → Milhaudova kompozice je francouzskou představou již poznaného amerického jazzu (ne neznámého afrického primitivismu)
- Dále: Milhaud – Saudades, Poulenc x Ellington

# SHRNUTÍ

- Tři hlavní kompoziční inspirace Šestky = (neo)klasicismus + polytonalita + hudba ulice
- Minimálně neoklasicismus a jazz lze označit za moderní pojetí alternativ pro novou francouzskou hudbu po roce 1871, v chápání Šestky tedy alternativ pro moderní meziválečnou hudbu po roce 1918
- Primárně však v sobě neoklasicismus obsahuje všechny tři hlavní inspirace, které však v kontextu s Les Six dostávají poměrně nacionalistické konotace

# DŮLEŽITÁ JMÉNA A KLÍČOVÁ SLOVA

- Neoklasicismus
- Polytonalita
- Jazz
- Hudba ulice
- Urbánní folklor
- Novotomismus