

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
PEDAGOGICKÁ FAKULTA



**CLAUDE DEBUSSY : KLAVÍRNÍ DÍLO
A JEHO VYUŽITÍ NA UMĚLECKÝCH ŠKOLÁCH**

**CLAUDE DEBUSSY : PIANO WORKS
AND ITS UTILITY IN PRIMARY
AND SECONDARY LEVELS OF ART EDUCATION**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí práce: doc. MgA. Věra Kopecká

Oponent práce: MgA. Libuše Tichá, Ph.D.

Vypracovala: Petra Bitalová

Studijní obor: Učitelství pro SŠ, Hudební výchova - nástroj

Místo a rok odevzdání: Praha 2011

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a s použitím pouze uvedených pramenů a literatury. Odevzdaná elektronická verze je shodná s její tištěnou podobou.

V Roudnici nad Labem dne:

Petra Bitalová

Poděkování

Za pomoc při tvorbě diplomové práce děkuji doc. MgA. Věře Kopecké, pedagožce ZUŠ Roudnice nad Labem Haně Vyšínové a žáku ZUŠ Roudnice nad Labem Janu Strakovi. Za pomoc při technickém zpracování práce děkuji Jiřímu Panchartkovi.

OBSAH

ÚVOD

1	TEORETICKÁ ČÁST	8
1.1	ŽIVOT A DÍLO CLAUDA DEBUSSYHO	8
1.2	KLAVÍRNÍ DÍLO CLAUDA DEBUSSYHO	22
1.2.1	DÍLO PRO SÓLOVÝ KLAVÍR	22
1.2.2	DÍLO PRO ČTYŘRUČNÍ KLAVÍR	49
1.2.3	DÍLO PRO DVA KLAVÍRY	51
1.3	PŘÍSTUP CLAUDA DEBUSSYHO KE KLAVÍRU JAKO NÁSTROJI	52
2	PRAKTICKÁ ČÁST	57
2.1	ANKETA	57
2.2	ROZHOVOR S PEDAGOŽKOU SE ZKUŠENOSTMI S VÝUKOU SKLADEB CLAUDA DEBUSSYHO	61
2.3	ROZHOVOR S ŽÁKEM SE ZKUŠENOSTMI SE STUDIEM SKLADBY CLAUDA DEBUSSYHO	67
2.4	ZÁVĚR PRAKTICKÉ ČÁSTI	70
	ZÁVĚR	73
	SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	
	SEZNAM PŘÍLOH	
	PŘÍLOHY	

ÚVOD

Claude Achille Debussy jistě nepatří k neznámým nebo málo povědomým hudebním skladatelům. Přesto o něm v českém jazyce vyšly pouze dvě knihy, a to knihy Václava Holzknechta Claude Debussy a dále dílo složené převážně z dopisů Clauda Debussyho nebo naopak jemu určených s názvem Barvy a rytmus. Obě tyto knihy jsou samozřejmě v práci citovány. Velké množství informací se však nachází v cizojazyčných dokumentech. A právě knihy v anglickém jazyce se tato práce snaží zohledňovat a zpracovat. Životem skladatele a částečně také jeho dílem se zabývá kapitola 1.1. Dílo Clauda Debussyho pro sólový a čtyřruční klavír a dílo pro dva klavíry popisují kapitoly 1.2.1, 1.2.2 a 1.2.3. Debussyho názory na interpretaci a klavírní zvuk jsou potom uvedeny v kapitole 1.3.

Tato práce se tedy snaží jednak přiblížit život a dílo francouzského impresionisty Clauda Debussyho pohledem českých i světových autorů.

Druhý záměr, který jsem při zpracování práce měla, byl pohled do klavírní výuky základních uměleckých škol. Zde jsem se, prostřednictvím ankety a rozhovorů s učiteli, snažila zjistit, do jaké míry a jak se obsáhlé dílo Clauda Debussyho ve výuce využívá. Využitelnost na středních školách jsem zase zjišťovala prostřednictvím vzpomínek pedagogů na jejich studia na konzervatoři. Odpovědi získané z ankety jsou uvedeny v kapitole 2.1. Rozhovor s pedagožkou základní umělecké školy, která skladby Clauda Debussyho ve výuce využívá a s jejím žákem, který tyto skladby interpretuje, jsou potom uvedeny v kapitolách 2.2. a 2.3. Závěry praktické části jsou shrnuty v kapitole 2.4. Celkový pohled na využitelnost skladeb na základních uměleckých školách pak doplňuje DVD nahrávka žáka ZUŠ hrajícího skladbu Clauda Debussyho. Součástí práce je také osmdesát notových ukávek z francouzské edice souborného vydání skladeb Clauda Debussyho.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 ŽIVOT A DÍLO CLAUDA DEBUSSYHO¹

Claude Achille Debussy patří k předním představitelům francouzské hudby. Společně s Maurice Ravelem² ho řadíme k hlavním zástupcům tzv. impresionismu v hudbě. Tento umělecký směr konce 19. a počátku 20. století má kolébku právě ve Francii. Kromě hudby výrazně zasáhl pouze do výtvarného umění. Spolupracoval a korespondoval sice i s literárním symbolismem³, jeho vazba na výtvarné umění je však mnohem silnější.

Z představitelů výtvarného impresionismu jmenujme např. Clauda Moneta⁴, Edouarda Maneta⁵ nebo Edgara Degase⁶. Název celému směru dal obraz Clauda Moneta *Impression: Soleil levant* (*Imprese: Východ slunce*, viz přílohu I), který byl vystaven roku 1874 na

¹ Tato kapitola čerpá z:

ABRAHAM, G. *A hundred years of music*. London : University paperbacks, 1964.

BLOM, E. *Grove's dictionary of music and musicians*. 5. vyd. New York : St. Martin's Press, 1968.

DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962.

HOLZKNECHT, V. *Claude Debussy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

LANGHAM SMITH, R. *Debussy studies*. Cambridge : Cambridge university press, 1997.

SMOLKA J. *Dějiny hudby*. Praha : Togga, 2003.

VIGUÉ, J. *Mistři světového malířství*. Dobřejšovice : Rebo productions, 2004.

WIKIPEDIE. Dostupné na Word Wide Web : <http://www.wikipedia.org/>.

² *Maurice Ravel* (1875 - 1937) - představitel francouzského impresionismu. K jeho dílům patří např. orchestrální *Bolero*, balet *Dafnis a Chloé*, z klavírních skladeb potom např. klavírní cyklus *Kašpar noci*.

³ *Symbolismus* - literární směr 19. století. Vyjadřuje se pomocí náznaků, symbolů, obrazných pojmenování. Z představitelů jmenujme např. Charlese Baudelaira (1821 - 1867) nebo Paula Verlaina (1844 - 1896).

⁴ *Claude Monet* (1840 - 1926) - francouzský impresionistický malíř. Z jeho děl kromě *Imprese* jmenujme např. cyklus obrazů *Lekniny*.

⁵ *Edouard Manet* (1832 - 1883) - francouzský impresionistický malíř. Z jeho děl jmenujme např. obrazy *Snídaně v trávě* nebo *Koncert v Tuileriích*.

⁶ *Edgar Degas* (1834 - 1917) - francouzský impresionistický malíř. Z jeho děl jmenujme např. obrazy *Hodina tance v Opeře* nebo *Orchestr v Opeře*.

samostatné výstavě malířů zabývajících se tímto novým směrem. Tito umělci byli také vyhoštěni z oficiální výstavní síně.

Výtvarné a hudební umění spolu v impresionismu tvoří paralelu více než v kterémkoli jiném směru a období. Stejně jako impresionistické obrazy, i hudba se snaží o co nejdůvěrnější zachycení nálady a prehavosti okamžiku. Z tohoto důvodu se také staly častými náměty obrazů příroda, moře, přístavy, v případě Edgara Degase potom prostředí tanečnic a baletek. Klíčovou úlohu na impresionistických obrazech hraje barva, barevnost. To je také jedno z největších pojítek mezi výtvarníky a hudebníky.

Hudební impresionismus se tedy vyznačuje výše zmíněnou barevností, dále inovativními harmonickými postupy nebo barvitými názvy skladeb. Detailnější popis a rozbor znaků impresionismu budeme později demonstrovat na konkrétních skladbách. Z typických představitelů nemůžeme kromě Ravela a Debussyho jmenovat žádného světového skladatele, ovšem inspirovalo se jím naopak mnoho tvůrců v různých obdobích své tvorby a v různých podobách. Byl to např. Albert Roussel⁷, Alexander Skrjabin⁸, z českých autorů potom Bohuslav Martinů⁹ nebo Vítězslav Novák¹⁰.

Nejvýraznějším tvůrcem hudebního impresionismu je však bezesporu Claude Achille Debussy (viz přílohu II). Narodil se 22. srpna 1862 ve francouzském Saint-Germain-en-Laye. Rodiče Clauda Debussyho vlastnili malý obchůdek s porcelánem, otec později pracoval v tiskárně nebo v kanceláři, byl také obchodním cestujícím. Matka byla švadlenou. Pozastavíme-li se nad poměry, z jakých vzešel tak geniální skladatel jako je Claude Debussy, můžeme spolu s několika jeho životopisci zapochybovat o legitimitě syna těchto dvou rodičů.

⁷ *Albert Roussel* (1869 - 1937) - francouzský skladatel. K dílům inspirovaným impresionismem patří např. *Symfonie č. 1 Báseň lesa* nebo balet *Pavoučí hostina*.

⁸ *Alexander Skrjabin* (1872 - 1915) - ruský skladatel. Impresionistický nádech mají jeho klavírní sonáty, počínaje *Sonátou č. 5*.

⁹ *Bohuslav Martinů* (1890 - 1959) - přední představitel české hudby 20. století. K dílům inspirovaným impresionismem a symbolismem patří např. opera *Julietta*, s označením opera - sen.

¹⁰ *Vítězslav Novák* (1870 - 1949) - český skladatel. Impresionismus odráží především písňové cykly, např. *Melancholie*, *Údolí nového království* nebo *Notturna*.

Neutěšený život mladého Clauda vyvrcholil zatčením jeho otce pro revolucionářské aktivity v Pařížské komuně¹¹ roku 1871. Budoucí skladatel nicméně již v této době chodil na hodiny klavíru k Madame Mauté de Fleurville, tchyni básníka Verlaine¹², která byla žačkou Fryderyka Chopina¹³ a rozpoznala Claudův nesporný talent.

V říjnu roku 1872 byl Claude Debussy přijat do klavírní třídy profesora Marmontela¹⁴ a třídy hudební teorie profesora Lavignaca¹⁵ na pařížské konzervatoři. Zde ho vyučovali mimo jiných také Durand¹⁶, Bazille¹⁷, Guiraud¹⁸ a krátce také slavný César Franck¹⁹.

Už v roce 1874 nastudoval Chopinův *Koncert pro klavír a orchestr f moll* a měl téměř jistou kariéru klavírního virtuosa. Jeho zkoušky z klavíru v letech 1878 a 1879 však nezbudily u komise očekávané nadšení a tak se snů o dráze koncertního umělce vzdal. Ke konci roku 1880 vstoupil do kompoziční třídy Ernsta Guirauda a pod jeho vedením také

¹¹ *Pařížská komuna* – dočasné státní zřízení ve Francii od března 1871. Revolucionáři smýšlející v duchu socialismu byli v květnu téhož roku potlačeni.

¹² *Paul Verlaine* (1844 – 1896) – francouzský představitel prokletých básníků a symbolismu. Z jeho díla jmenujme např. básnické sbírky *Galantní slavnosti* nebo *Písně beze slov*.

¹³ *Fryderyk Chopin* (1810 – 1849) – francouzský skladatel raného romantismu, jeho skladby jsou považovány za jeden z vrcholů klavírní literatury.

¹⁴ *Antoine François Marmontel* (1816 – 1898) – francouzský klavírní pedagog, k jeho žákům patřili např. skladatelé Georges Bizet či Vincent d'Indy.

¹⁵ *Albert Lavignac* (1846 – 1916) – významný francouzský hudební teoretik. K jeho žákům patřil např. Vincent d'Indy.

¹⁶ *Emile Durand* (1830 – 1903) – francouzský hudební profesor a skladatel.

¹⁷ *Auguste Bazille* (1828 – 1891) – francouzský pedagog, varhaník a skladatel.

¹⁸ *Ernst Guiraud* (1837 – 1892) – francouzský hudební teoretik, profesor skladby na pařížské konzervatoři. K jeho žákům patřili např. Paul Dukas nebo Eric Satie.

¹⁹ *César Franck* (1822 – 1890) – francouzský romantický skladatel. Od roku 1872 vyučoval na pařížské konzervatoři varhanní hru.

získal v roce 1883 druhé místo v soutěži Římská cena a v roce 1884 tuto cenu vyhrál se svou kantátou *Marnotratný syn*²⁰.

V této době již měl Debussy za sebou cesty do Itálie, Ruska a Vídně, kam doprovázel Naděždu Filaretovnu von Meek, ruskou mecenášku, která spolupracovala např. i s Petrem Iljičem Čajkovským²¹. V Rusku také nějaký čas pobýval, právě jako učitel klavíru u Naděždy Filaretovny.

Pobyt v Římě ve vile Medici spojený s vítězstvím v Římské ceně však nepřinášel Debussymu pražádnou radost. Jednak byl odloučen od své milované Madame Vasnierové, amatérské zpěvačky z Paříže, své první lásky a jednak ho celkově nenadchla povaha Italů ani jejich architektura a umění. Nemalou měrou k tomuto rozčarování přispěla i jeho nesympatie ke spolubydlícím, vyslaným sem rovněž Akademií a také jeho nechuť produkovat skladby pro tuto instituci, což bylo v podmínkách pobytu. Nakonec pobýval v Římě během dvou let minimálně, jen tolik, kolik bylo podle Akademie nevyhnutelné.

„Co chcete? Zemru bez konečné lítosti, pokud jde o dobrodiní, která uštědruje umělcům vila Medici... Tenhle život poddůstojníka s celým zaopatřením (v mnohém ohledu se to tomu podobá) nikdy mi nic neřekne. Jsem dokonce velice šťasten, že dokážu zúčastnit se z toho jen těch věcí, jimž není možné se vyhnout.“²²

Do Paříže se vrátil v únoru roku 1887. V letech 1888 a 1889 navštívil Bayreuth a v roce 1890 byl nadšen javanským gamelanem²³ na Světové výstavě v Paříži. Asi v této době začíná Debussyovo soužití s Gabrielle Dupont, se kterou strávil devět let.

Svou nezávislost na Akademii potvrdil v roce 1891, a to odmítnutím napsat předehru k veřejnému uvedení svých dvou děl, *Fantazie pro klavír a orchestr*²⁴ a kantáty pro sóla,

²⁰ *L'Enfant prodigue (Marnotratný syn)*, kantáta na slova Edouarda Guinanda. Věnována Edouardu Guinandovi. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1884.

²¹ *Petr Iljič Čajkovskij* (1840 – 1893) – ruský romantický skladatel. Jeho největší díla zahrnují především opery, symfonie a balety.

²² Z dopisu Clauda Debussyho Vasnierovým. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 17.

²³ *Javanský gamelan* – orchestr sestávající z několika typů převážně bicích nástrojů - chordofonů, aerofonů, membranofonů.

sbor a orchestr na slova Gabriela Danta Rossettiho²⁵ *Vyvolená*²⁶. Kvůli tomuto rozhodnutí byl nakonec celý koncert zrušen. V roce 1892 se Debussy stal blízkým přítelem Ernesta Chaussona²⁷. V této době je již dokončen písňový cyklus *Galantní slavnosti*²⁸ z roku 1891 na verše Paula Verlaina a začíná psát orchestrální *Preludium k faunovu odpolední*²⁹ a první verzi *Nokturne*³⁰.

Uveďme pro ilustraci autorova pohledu na hudbu část z jeho dopisu Pierru Louysovi³¹ z roku 1900: „Název Nokturna je třeba chápat v obecnějším smyslu, spíše všeobecně malující náladu. Nejde tu o běžnou formu nokturna, ale o to, jaké toto slovo budí zvláštní dojmy a světelné představy. *Oblaka*: Neměnný pohled na oblohu, po níž pomalu, melancholicky postupují mráčky, až jejich pohyb ustrne v nehybné šedi, přecházející slabě do běla. *Slavnosti*: To je pohyb, ovzduší tanečního rytmu s náhlými záblesky světla; je tu také epizoda průvodu, postupujícího dějištěm slavnosti a mísícího se s ní (oslňující, neskutečné vidění); ale základ zůstává, neustupuje, je to stále slavnost se směsicí hudby, světelného prachu, jež společně tvoří základní rytmus. *Sirény*: To je moře s jeho nekonečným rytmem;

²⁴ *Fantazie pro klavír a orchestr*. Věnována René Chansarelovi. Vydalo nakladatelství Jobert v roce 1919.

²⁵ *Gabriel Dante Rossetti* (1828 - 1882) - anglický malíř a básník italského původu. Z jeho děl jmenuje např. sbírky *Poemy* nebo *Balady a sonety*.

²⁶ *La Damaiseille élue (Vyvolená)*, kantáta. Věnována Paulu Ducassovi. Vydala nakladatelství Art indépendant v roce 1893 a Durand v roce 1902.

²⁷ *Ernest Chausson* (1855 – 1899) – francouzský skladatel, žák Césara Francka. Z jeho díla jsou nejvýznamnější opery.

²⁸ *Fêtes galantes (Galantní slavnosti)*, cyklus písní. 1. řada obsahuje části: *En sourdine (S dusítkem)*, *Fantoches (Loutky)* a *Clair de lune (Měsíční svit)*. Vydalo nakladatelství Fromont v roce 1903.

²⁹ *Prélude à l'Après-midi d'un Faune (Preludium k faunovu odpolední)*, orchestrální skladba. Věnováno Raymondu Bonheurovi. Vydalo nakladatelství Fromont v roce 1895.

³⁰ *Nocturnes (Nokturna)*, 3 orchestrální skladby. Obsahuje části *Nuages (Oblaka)*, *Fêtes (Slavnost)* a *Sirènes (Sirény)*. Věnováno Georgesu Hartmannovi. Vydalo nakladatelství Fromont v roce 1900.

³¹ *Pierre Louys* (1870 – 1925) – francouzský básník a romanopisec. Autor básnického spisu *Les Chansons de Bilitis (Písně Bilitiny)*.

mezi vlnami, postříbřenými světlem měsíce, je slyšet smích a vzdalující se tajemný zpěv Sirén.³²

A ještě ohlas *Preludia k faunovu odpoledni*, a to z pera Jacquesa Rivièra³³: „Tato hudba, svým způsobem nezvažitelná, prostírající se jako na hranicích světa představitelných harmonií, a přece zůstávající především hudbou, ba hudbou neobyčejně jasnou a přesvědčivou, žádá si v interpretaci plnou, absolutní poetickou svobodu stejně jako úzkostlivou přesnost.“³⁴

Až do uvedení *Vyvolené* v Societe Nationale v dubnu 1893 však byla skladatelova hudba veřejnosti zcela neznámá. V květnu téhož roku Debussy navštívil představení Maeterlinckovy³⁵ hry *Pelleas a Melisanda* a pravděpodobně se hned pustil do komponování opery s tímto námětem. V prosinci 1893 uvedlo kvarteto Eugena Ysäye³⁶ jeho *smyčcový kvartet g moll*³⁷. Na počátku roku 1894 se zasnoubil se zpěvačkou Thérésou Rogerovou. Zasnoubení však bylo odvoláno za podivných a nepříjemných okolností, které patrně vedly k přerušení skladatelova přátelství s Chaussonem. Vrcholem těchto takřka „bohémských“ let se stalo nepochybně uvedení *Preludia k faunovu odpoledni* v prosinci 1894. Na jaře 1895 již má náčrt první verze *Pelleas a Melisandy*³⁸, žádné dílo však zcela nedokončil,

³² DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 46.

³³ Jacques Rivièra (1886 - 1925) – francouzský spisovatel. Ve svém díle zpracovával především korespondenci tehdejších známých osobností.

³⁴ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 31.

³⁵ Maurice Maeterlinck (1862 – 1949) – francouzský spisovatel. Náměty z jeho děl použili např. skladatelé Eric Satie nebo Arnold Schönberg.

³⁶ Eugene Ysäye (1858 – 1931) – skladatel a houslový virtuos původem z Belgie.

³⁷ *Smyčcový kvartet g moll*. Zahrnuje 4 části - *Animé et très décidé, Assez vif et bien rythmé, Andantino doucement expressif a Très moderé*. Věnováno Ysäyeovu kvartetu. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1894.

³⁸ *Pelléas a Mélisanda (Pelleas a Melisanda)*, opera o 5 jednáních. Libreto Maurice Maeterlinck. Věnováno Georgesu Hartmannovi a André Messagerovi in memoriam. Vydala nakladatelství Fromont v roce 1902 a Durand v roce 1905.

kromě třech *Písni Bilitiných*³⁹ z léta roku 1897. V tomto roce páchá Gabrielle Dupont, která byla stále ještě Debussyho milenkou, sebevražedný pokus.

„Gáby s ocelovými očima našla v mé kapse dopis, který nezanechával pochyb o milostném poměru, pokročilém dokonce, s velmi romantickými podrobnostmi, které by pohly i nejzatrzelejším srdcem. A z toho drama...slzy...hrozba revolverem a kronika v Petit journal...Starý vlku! Byl bych potřeboval, abys byl zde a pomohl mi vyznat se v té špatné literatuře. Je to všechno barbarské, zbytečné a nemění to nic na věci.“⁴⁰

Bilitiny písně tedy Debussy uvádí v období plném zklamání a osobních těžkostí.

„Pan A. Segard bude mít tedy přednášku o Bilitiných písních, které v čarovné mluvě vyjadřují všechno to, co je žhavě něžné i kruté v příboji vášně, a to tak, že i lidé velmi rafinovaně rozkošníci musí si přiznat dětinskost svých her tváří v tvář té strašné a čarovné Bilitě.“⁴¹

19. října 1899 se Debussy oženil s Rosalií (Lilly) Texierovou, modelkou a přítelkyní Gabrielle Dupont. Komentuje to v dopise Robertu Godetovi⁴²: „Nejdříve Vám svěřím něco anekdotického ze svého života; přihodily se v něm dvě události: předně jsem se přestěhoval a za druhé: oženil jsem se. Ano, drahý příteli, buďte tak laskav a zůstaňte sedět!... Slečna Lilly Texierová zaměnila své disharmonické jméno za Lilly Debussyová, jež je mnohem libozvučnější – všichni se v tom shodnou...“⁴³

³⁹ *Chansons de Bilitis (Písně Bilitiny)*, cyklus písní. Slova Pierre Louys. Obsahují části *La Flûte de Pan (Panova flétna)*, *La Chevelure (Vlasy)* a *Le Tombeau des Naiades (Hrob Najád)*. Věnovány M. V. Peterové. Vydalo nakladatelství Fromont v roce 1899.

⁴⁰ Z dopisu Clauda Debussyho Pierru Louysovi. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 36 – 37.

⁴¹ Z dopisu Clauda Debussyho Pierru Louysovi z roku 1898. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 43.

⁴² *Robert Godet* – francouzský novinář, Debussyho přítel.

⁴³ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 44.

V prosinci téhož roku také dokončil orchestrální *Nokturna*. O dva roky později se skladatel stal hudebním kritikem pro *La Revue blanche*⁴⁴, v květnu potom byla jeho opera *Pelleas a Melisanda* oficiálně přijata k nastudování v divadle Opéra – Comique. Je takřka ironií osudu, že během zkoušení tohoto monumentálního díla byl Debussy stíhán policií pro dlužnictví. I přes bouřlivou generální zkoušku byla premiéra Debussyho opery 30. dubna 1902 chápána jako mezník v historii francouzské hudby. Sté představení opery se potom konalo v Paříži pouze deset let po premiéře. V souvislosti se skladatelovou operou se zmiňme o jeho názorech na operní skladbu a vývoj opery. Jak již bylo zmíněno výše, Debussy navštívil v letech 1888 a 1889 Bayreuth a podrobně se zde seznámil s dílem Richarda Wagnera⁴⁵. Ačkoli byl nejprve jeho myšlenkami a inovacemi nadšen, jeho styl skladby a struktury oper nakonec odmítá. Vyjadřuje se o tom v dopise André Messagerovi⁴⁶ jen pár dní po premiéře Pellea: „Po několika letech nadšeného putování po Bayreuthu počal jsem pochybovat o wagnerovském předpisu, či spíše vznikl ve mně dojem, že může posloužit jen ve zvláštním případě Wagnerovy geniality. Wagner byl velký sběratel formulí a všechny shrnul v jedné, která se zdála jeho osobním objevem jen proto, že se toho o hudbě málo vědělo. Aniž mu upíráme jeho genialitu, můžeme říci, že Wagner dovršil hudbu své doby, stejně jako Victor Hugo obsáhl veškerou dřívější poezii. Proto bylo třeba hledat hudbu *po* Wagnerovi, ne *podle* Wagnera.

Zdálo se mi, že se drama *Pelleas*, které přes svou snovou atmosféru obsahuje mnohem víc lidského než takzvané *dokumenty života*, hodí podivuhodně pro to, co jsem chtěl vytvořit. Je v něm sugestivní řeč, na jejíž citlivost mohla navázat jak hudba, tak barvitost orchestru. Pokusil jsem se též řídit zákonem krásy, na který se v dramatické hudbě kupodivu zapomíná; osoby tohoto dramatu se snaží zpívat jako živí lidé, a ne násilným jazykem, vytvořeným zastaralou tradicí.“⁴⁷

⁴⁴ *La Revue blanche* (1889 - 1903) - francouzská literární revue, do níž přispívali např. Marcel Proust nebo Paul Verlaine.

⁴⁵ *Richard Wagner* (1813 - 1883) - německý romantický skladatel, autor nového operního stylu v epoše romantismu. Z jeho oper jmenujme např. *Tristan a Isolda*, *Prsten Niebelungův* nebo *Bludný Holanďan*.

⁴⁶ *André Messager* (1853 – 1929) – francouzský skladatel, dirigent, autor oper, operet a baletů.

⁴⁷ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 55.

André Messager o premiéře *Pellea a Melisandy* píše v *Revue Musicale* v roce 1906: „Kritika byla taková, jakou má obyčejně dílo razící novou cestu v umění: hluchá a slepá; posudky vcelku hanebné; s výjimkou několika vzácných, zato však vřelých obhájců novináři s chutí bušili do *Pellea* a jeho autora. Za těchto poměrů došlo k premiéře. Obecenstvo zbavené rušivých živlů, které tak často zkreslují dojem prvního provedení, zaujalo postoj mnohem příznivější. Nebylo to zajisté vítězství, ale kus také nepropadl jako prvního dne. Jako by se dostavila jakási reakce. Z hořejší galerie se už ozval bázlivý potlesk. U některých posluchačů byl zřejmě probuzen zájem a můžeme říci, že z tohoto jádra vzešel pomalu a sílel úspěch tohoto základního díla, jež mělo dát zcela nový směr francouzské hudbě.“⁴⁸

Léta 1904 a 1905 byla po skladatelské stránce zvláště plodná. Debussy v této době dokončuje druhou řadu *Galantních slavností*⁴⁹, první řadu *Obrazů pro klavír*⁵⁰, *Ostrov radosti*⁵¹ a *Moře*⁵². Nová, optimističtější nálada, kterou hudební kritici zaznamenali především v *Ostrovu radosti* a v *Moři*, má původ zřejmě ve skladatelově osobním životě. Na podzim roku 1903 se totiž setkává s Emmou Bardacovou (viz přílohu III), manželkou bankéře a zpěvačkou – amatérkou, které jedenáct let před tím věnoval jiný francouzský skladatel, Gabriel Fauré⁵³, svou písňovou sbírku *La bonne chanson (Dobrá píseň)*⁵⁴.

V červnu 1904 Debussy opustil svou ženu a nastěhoval se s Emmou do apartmánu (který mimochodem zakoupila za svoje prostředky) na Avenue du Bois de Boulogne. Zde

⁴⁸ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 53.

⁴⁹ *Fêtes galantes (Galantní slavnosti)*, cyklus písní. Slova Paul Verlaine. 2. řada zahrnuje části: *Les Ingénus (Naivkové)*, *Le Faune (Faun)* a *Colloque sentimental (Sentimentální rozhovor)*. Věnováno E. Bardacové. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1904.

⁵⁰ *Images (Obrazy)*, cyklus klavírních skladeb. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1907.

⁵¹ *L'Isle joyeuse (Ostrov radosti)*, skladba pro klavír. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1904.

⁵² *La Mer (Moře)*, 3 symfonické skici. Zahrnuje části *De l'aube à midi sur la mer (Od jitra do poledne na moři)*, *Jeux de vagues (Hra vln)* a *Dialogue du vent et de la mer (Rozhovor větru s mořem)*. Věnováno Jacquesovi Durandovi. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1905.

⁵³ *Gabriel Fauré (1845 – 1924)* – francouzský skladatel. Nechal se taktéž inspirovat dramatem *Pelleas a Melisanda*, ovšem dal mu podobu symfonické suity.

⁵⁴ *La bonne chanson (Dobrá píseň)*, písňový cyklus. Čerpá ze stejnojmenné básnické sbírky Paula Verlainea.

Debussy žil až do konce svého života. V říjnu se jeho manželka Lilly Texierová pokusila o sebevraždu. V souvislosti se skandálem, který způsobilo vzplanutí pro Bardacovou, opustila skladatele většina přátel. O rok později, 30. října 1905, tři týdny po premiéře *Moře*, se Debussymu a Bardacové narodila dcera Claude-Emma, přezdívaná Chou-Chou (viz přílohu IV). Rodiče se vzali 20. ledna 1908.

Rok 1906 se ve skladatelově profesním životě vyznačuje pouze prvním provedením první řady *Obrazů pro klavír* a vydáním několika menších klavírních skladeb. Na další premiéru svého díla skladatel čekal až do února 1908. Viñes⁵⁵ tehdy provedl druhou řadu *Obrazů*.

Debussy ztratil veškerou naději na zlepšení svého materiálního zajištění poté, co Emmu Bardacovou vydědil její strýc, finančník jménem Osiris. Během příštích sedmi let vykonal skladatel pracovní cesty do Anglie, Ruska, Belgie, Maďarska nebo Itálie. Zde vystupoval jako klavírista interpretující vlastní skladby.

Ke konci roku 1908 spatřila světlo světa *Iberia*, prostřední část ze tří orchestrálních *Obrazů*⁵⁶. V roce 1909 byl Debussy jmenován do dozorčí rady pařížské konzervatoře. Tento rok je také rokem velmi úspěšné britské premiéry *Pellea a Melisandy* (ačkoli měl Debussy velké výhrady k výpravě a pojetí anglické produkce). Již ve skladatelových čtyřiceti čtyřech letech také vzniká první jeho životopisná kniha, kterou sepsal Laloy⁵⁷.

V tomto období začíná Debussy trpět rektální rakovinou. Pro zmírnění bolesti je nucen užívat značné množství drog. Se svou tíživou situací se svěřuje Jacquesovi Durandovi⁵⁸ v dopise z roku 1909: „...Už po dva dny mám ustavičné bolesti a snáším je jen

⁵⁵ *Ricardo Viñes* (1875 – 1943) – španělský pianista. Premiéroval díla Clauda Debussyho, Maurice Ravela, Erica Satieho nebo Manuela de Falla.

⁵⁶ *Images (Obrazy)*, 3 orchestrální skladby. Cyklus obsahuje části *Gigues (Gigy)*, *Iberia (Iberia)* a *Rondes de printemps (Jarní rouda)*. Poslední část věnována Emmě Debussyové. Vydalo nakladatelství Durand v letech 1910-13.

⁵⁷ *Louis Laloy* (1874 – 1943) – francouzský novinář. Zabýval se také životy Maurice Ravela nebo Igora Stravinského.

⁵⁸ *Jacques Durand* – francouzský nakladatel, který vydával tehdejší francouzská moderní díla, kromě Debussyho např. Maurice Ravela nebo Vincenta d'Indyho.

s pomocí rozličných otupujících prostředků, morfia, kokainu a jiných krásných drog, ovšem za cenu úplného otupení. Nerad bych vytýkal přírodě její macešské chování, ale přiznávám se ke své značné nespokojenosti s tímto stavem. Přece však jsem hodně pracoval, ale šlo to kupředu jen s námahou, přes mou dobrou vůli a přes všechnu horlivost, s jakou se snažím instrumentovat ty nebohé Obrazy, jejichž živé barvy se špatně srovnávají s mou churavostí...⁵⁹

V roce 1910 měla premiéru *Iberia* a *Jarní ronda*. Debussy dostal také dvě zakázky, obě akceptoval zřejmě výhradně z finančních důvodů. Byl to balet *Khamma*⁶⁰ a *Utrpení svatého Šebestiána*⁶¹, které se, i přes skladatelovo prvotní zdráhání, stalo poměrně známým, avšak málo úspěšným. V některých částech práce na těchto dílech se také skladatel nechal zastoupit jinými hudebníky, Koechlinem⁶² a Capletem⁶³, což svědčí o pochybnostech autora o těchto dílech.

V roce 1913 dokončil instrumentaci baletu *Hry*⁶⁴, který uvedl soubor Sergeje Ďagileva⁶⁵ na jaře téhož roku. Premiéra tohoto díla však byla takřka zcela zastíněna prvním uvedením skladby Igora Stravinského⁶⁶ *Svěcení jara*⁶⁷, které proběhlo pouhých čtrnáct dní po *Hrách*.

⁵⁹ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 84.

⁶⁰ *Khamma (Khamma)*, balet. Instrumentoval Charles Koechlin. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1912.

⁶¹ *Le Martyre de saint Sébastien (Utrpení svatého Šebestiána)*, scénická hudba pro sóla, sbor a orchestr ke hře Gabriela d'Annunzia. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1911.

⁶² Charles Koechlin (1867 – 1951) – francouzský skladatel a spisovatel.

⁶³ André Caplet (1879 – 1925) – francouzský dirigent a skladatel, instrumentoval *Utrpení svatého Šebestiána*.

⁶⁴ *Jeux (Hry)*, balet. Scénář Václav Nižninský. Věnováno paní Jacques Durandové. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1913.

⁶⁵ Sergej Ďagilev (1872 – 1929) – ruský umělec. Založil baletní soubor, který spolupracoval s tehdejší hudební a výtvarnou modernou.

⁶⁶ Igor Stravinskij (1882 – 1971) – ruský skladatel, představitel neoklasicismu, folklorismu nebo dodekafonie.

⁶⁷ *Svěcení jara*, balet. Dílo I. Stravinského pro Ďagilevovu taneční společnost. Premiéra 29. 5. 1913.

V roce 1914 Debussy naposledy vycestoval do zahraničí, tentokrát do Londýna. Měl sice v plánu podniknout turné po Spojených státech amerických, Anglii či Švýcarsku, jeho zdravotní stav mu však uskutečnění těchto vizí již nedovolil.

V roce 1915 pověřil skladatele jeho vydavatel Jacques Durand revidováním *Etud* Fryderyka Chopina. Z této práce, naplněné nezměrnou inspirací, pak vytryskly Debussyho *Etudy*⁶⁸. Skladatel je s tímto dílem nadmíru spokojen, jak dokazuje dopis Jacquesovi Durandovi z roku 1915.

„Můj milý Jakube, šest zbývajících etud je hotovo, je to už jen otázka přepisu. Přiznávám se, že jsem spokojen, že jsem šťastně dokončil dílo, které - bez falešné ješitnosti - bude mít mimořádný význam. V ohledu technickém tyto Etudy budou pianistům užitečné, neboť jim umožní lépe si uvědomit, že do hudby se člověk může pustit, jen když má ruce bez konkurence.“⁶⁹

„Dívám se na osud Etud s velkou láskou a důvěrou. Doufám, že se Vám líbí, jak po stránce hudební, tak svým označením. Budete souhlasit se mnou, že není potřeba dělat technická cvičení ještě chmurnějšími jen pro to, aby vypadala dostatečně vážně, a že trochu půvabu nikdy nic nezkažilo. Chopin to dokázal a vím, že kvůli němu se toto přání může zdát hodně opovážlivé; ještě nejsem dostatečně mrtev, abych byl bezpečen před srovnáním, které jistě učiní mí kolegové a jiní... v můj neprospěch...“⁷⁰

V období tvůrčího vzmachu mezi červencem a říjnem, které skladatel trávil v severofrancouzském městečku Pourville (viz přílohu V), byla dokončena skladba pro dva klavíry *Na bílých a černých*⁷¹ a také první dvě z plánovaného cyklu šesti sonát pro různé nástrojové obsazení – *Sonáta pro violoncello a klavír* a *Sonáta pro flétnu, vilou a harfu*.

Při návratu do Paříže postihly Debussyho akutní bolesti, které si vyžádaly chirurgický zákrok. Dopis Robertu Godetovi z roku 1916: „Milovaný, mé mlčení má ubohou příči-

⁶⁸ *Douze Etudes (Dvanáct etud)*, skladby pro klavír. 1. sešit věnován Fryderyku Chopinovi in memoriam. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1915.

⁶⁹ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 126.

⁷⁰ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 124, 125.

⁷¹ *En blanc et noir (Na bílých a černých)*, skladba pro dva klavíry. Sestává ze tří vět. Třetí věta je věnována Igoru Stravinskému. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1915.

nu. Byl jsem dlouho nemocen, nedostatek pohybu s obvyklými důsledky; ale žil jsem s tím, nechtěl jsem se tím obírat. Náhle se to zhoršilo a byl nutný chirurgický zákrok. Ošklivé chvíle, bolestivé následky atd...⁷²

V dalším roce se skladatelsky odmlčel. Napsal pouze konečnou verzi libreta k dvacet pět let připravované opeře *Pád domu Usherova*⁷³ podle prózy Edgara Allana Poëa⁷⁴. Tato opera zůstala navždy nedokončena.

„Člověk musí využít šťastných chvil, aby si vynahradil zlé hodiny. Právě jsem se chtěl věnovat vybroušení - nebo něčemu přibližnému - Pádu Usherova domu, ale nemoc mi udělala čáru přes rozpočet.“⁷⁵

„Je to stále „nemocný člověk“, který Vám zde děkuje za přátelskou účast... přiznávám se, že mé poněkud příliš zkoušené trpělivosti ubývá; člověk se ptá, zdali ta nemoc není nevyléčitelná? Udělali by lépe, kdyby mi to řekli hned.“⁷⁶

Posledním dílem Clauda Debussyho byla *houslová sonáta*⁷⁷.

„...Konečně jsem ukončil sonátu pro housle a klavír... Je v tom typicky lidská nerosrovnalost, že je plna veselého shonu. Příště nedůvěřujte dílům, která vypadají, jako by se vznášela v oblacích, protože často uvízla v temnotách zachmuřeného mozku. Tak je to s finálem téže sonáty, které prochází nejpodivnějšími deformacemi a nakonec vyzní v prostou hru myšlenky, která se točí sama kolem sebe jako had chytající svůj ocas...“⁷⁸

⁷² DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 132.

⁷³ *La Chute de la maison Usher (Pád domu Usherova)*, libreto k románu E. A. Poëa.

⁷⁴ *Edgar Allan Poë* (1809 – 1849) – americký spisovatel, zakladatel žánru hororu. Mezi jeho nejznámější díla patří např. báseň *Havran*. Vydal četné sbírky povídek a básní.

⁷⁵ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 132.

⁷⁶ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 136.

⁷⁷ *Sonáta pro housle a klavír*. Sestává ze dvou vět – *Allegro vivo* a *Intermède et Finale*. Je věnována Emmě Debussyové. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1917.

⁷⁸ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 147.

„...Tato sonáta bude zajímavá jako dokument a příklad, co může složit nemocný člověk uprostřed války...“⁷⁹

Premiéra této sonáty se uskutečnila 5. května 1917. Houslového partu se zhostil Gaston Poulet⁸⁰, na klavír hrál sám skladatel. Byla to poslední hudba, kterou Debussy na veřejnosti prezentoval.

Od počátku roku 1918 byl skladatel upoután na lůžko. Zemřel 25. března 1918.

⁷⁹ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 150.

⁸⁰ *Gaston Poulet* (1892 - 1974) - významný francouzský houslista.

1.2 KLAVÍRNÍ DÍLO CLAUDA DEBUSSYHO⁸¹

1.2.1 DÍLO PRO SÓLOVÝ KLAVÍR

Claude Debussy je, stejně jako například Fryderyk Chopin, výrazně klavírním skladatelem. Proslavil se sice i svým orchestrálním dílem, jeho klavírní skladby však znamenají pro klavírní literaturu období 20. století něco jako *Temperovaný klavír*⁸² Johanna Sebastiana Bacha⁸³ pro klávesovou hudbu období baroka.

Přirozeně, i Debussyho umění v oblasti klavírní skladby procházelo vývojem. Jeho učitel Antoine Francois Marmontel dokonce prohlásil, že Debussy neumí příliš skládat pro klavír, ale zato nezměrně miluje hudbu. Z tohoto výroku je patrné, že až do konce svých studií na konzervatoři se mladý Claude potýkal s určitou omezeností klavíru a jeho zvukovými a technickými možnostmi.

Fargue⁸⁴ popisuje jeho klavírní projev z roku 1890, jako kdyby „ke klavíru zlehka promlouval, coby pastýř k svému stádu nebo jezdec ke svému koni“. Skladba, kterou Fargue slyšel v Debussyově podání, byl výtah z nedokončeného *Pellea a Melisandy*.

⁸¹ Tato kapitola čerpá z:

BLOM, E. *Grove's dictionary of music and musicians*. 5. vyd. New York : St. Martin's Press, 1968.

DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962.

HOLZKNECHT, V. *Claude Debussy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

NICHOLS, R. *Debussy*. London : Oxford university press, 1973.

LANGHAM SMITH R. *Debussy studies*. Cambridge : Cambridge university press, 1997.

THOMPSON O. *Debussy : Man and Artist*. New York : Dover publications, 1967.

VIGUÉ, J. *Mistři světového malířství*. Dobřejšovice : Rebo productions, 2004.

WIKIPEDIE. Dostupné na Word Wide Web : < <http://www.wikipedia.org/>>.

⁸² *Temperovaný klavír*. Dvě řady dvaceti čtyř preludií a fug pro klávesový nástroj z let 1722 a 1744.

⁸³ *Johann Sebastian Bach* (1685 – 1750) – největší německý skladatel období baroka.

⁸⁴ *Léon-Paul Fargue* (1876 - 1947) - francouzský básník a esejista. Byl celoživotním přítelem Maurice Ravella.

Přes rozdílnost těchto názorů docházíme ke dvěma skutečnostem: Claude Debussy se ke klavíru choval zcela novátorsky a jeho klavírní zvuk měl takřikající orchestrální kvality. V každém případě můžeme říci, že se skladatel snažil o inovativní smělost a rafinovanost svého projevu na základě úplného přehodnocení možností a postavení klavíru v moderní hudbě.

V počátcích vztahu ke klavíru jako svému vyjadřovacímu prostředku se ani Debussy neubránil jisté konvenčnosti a napodobování předchozích přístupů. Zřejmě se zalekl výzvy, která čekala pouze na něho a která se podobala spíše stavění vzdušných zámků či boji s větrnými mlýny.

To dokládají především *Dvě arabesky*⁸⁵ (viz přílohu VI), dílo, které se v repertoárech dnešních pianistů umístilo především jako jakási „startovní“ zkušenost mladého hudebníka s moderním hudebním vyjadřováním. Přesto můžeme říci, že *Arabesky* jsou spíše líbivými salonními kousky. Jsou to skladbičky ještě zcela studentského ražení, poměrně stručné. Jejich kvalita je spíše výsledkem Debussyho intuice. Zdařilejší a taktéž hranější je *Arabeska první*.

Pět dalších děl Clauda Debussyho, publikovaných v letech 1890 – 1891, již nese punc rafinovanosti pozdějšího velkého impresionisty, ačkoli je slýcháváme méně často než skladatelova vrcholná díla.

Jedná se o *Snění*⁸⁶ (viz přílohu VII), *Baladu*⁸⁷, (viz přílohu VIII), *Tanec*⁸⁸ (viz přílohu IX), *Romantický valčík*⁸⁹ (viz přílohu X) a *Mazurku*⁹⁰ (viz přílohu XI). Tato díla ještě postrádají pozdější absolutní vytříbenost Debussyho klavírní techniky. Také některá zakončení frází jsou poněkud náhlá či víceméně předvídatelná. Harmonie těchto děl ještě

⁸⁵ *Deux Arabesques (Dvě arabesky)*. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1891.

⁸⁶ *Rêverie (Snění)*. Vydalo nakladatelství Choudens v roce 1890.

⁸⁷ *Ballade (Balada)*. Vydalo nakladatelství Choudens v roce 1890.

⁸⁸ *Danse (Tanec)*. Vydalo nakladatelství Choudens v roce 1890.

⁸⁹ *Valse romantique (Romantický valčík)*. Věnován slečně R. Depeckerové. Vydalo nakladatelství Choudens v roce 1890.

⁹⁰ *Mazurka*. Vydalo nakladatelství Fromont v roce 1891.

neobsahují příliš debussyovských překvapení či náhlých zvrátů. Je tu však již náznak těchto skladatelových specialit.

Balada je někdy též uváděna pod názvem *Slovanská balada*, což má zřejmě původ ve skladatelových návštěvách Ruska u Naděždy Filaretovny von Meck. Téma balady má slovanský nádech, jeho zpracování je však ještě poměrně neobratné.

V *Tanci* opět nacházíme ruské vlivy a zpracování je možno chápat orchestrálně. Modulace v *Tanci* jsou však již poměrně odvážné a také rytmická stránka je neobvyklá. Jsou zde použity septakordy a nonové akordy. Zdá se však, že nezvyklé stránky své kompozice zde Debussy poněkud překombinoval. Tento přístup předpovídá například *Masky*, publikované o 15 let později. Debussyho *Tanec* odbíval Maurice Ravel, který také v roce 1923 vytvořil jeho orchestrální verzi.

Romantický valčík má vzdáleně salonní charakter, jeho harmonie je však poměrně neobvyklá díky septakordům a nonovým akordům.

Dalším dílem, které Debussy publikoval, je *Bergamská suita*⁹¹. Její přesné umístění v chronologii díla Clauda Debussyho je však sporné. Víme totiž, že byla hotova již v roce 1890. Vydána byla však patnáct let poté. Otázkou tedy zůstává, zda skladatel nechal hotovou skladbu takřikajíc ležet či zda na ní prováděl ještě nějaké úpravy. Její hudební jazyk však hovoří spíše pro první variantu. Jedná se o dílo slohově poměrně čisté, navíc s použitím názvů starších hudebních forem (*Passepied*, *Menuet*).

Bergamská suita sestává z částí *Preludium* (viz přílohu XII), *Svit luny* (viz přílohu XIII), *Menuet* (viz přílohu XIV) a *Passepied* (viz přílohu XV), původní řazení a složení částí *Bergamské suity* však bylo poněkud odlišné. Suita měla zahrnovat *Preludium*, *Menuet*, dále *Sentimentální promenádu* a *Pavanu*. Její součástí měly být i *Masky* a *Ostrov radosti* (viz dále), díla, která byla později publikována zvlášť.

Bergamskou suitou se chtěl zřejmě Debussy obrátit ke svému velkému inspiračnímu zdroji, hudbě francouzských klavěcinistů⁹². Tento cyklus je poměrně formálně i harmonic-

⁹¹ *Suite bergamasque* (*Bergamská suita*). Obsahuje části *Prélude* (*Preludium*), *Menuet*, *Clair de lune* (*Svit luny*) a *Passepied*. Vydalo nakladatelství Fromont v roce 1905.

⁹² *Francouzští klavěcinisté* - skladatelé cembalové hudby období baroka ve Francii. Z představitelů jmenujme J. P. Rameaua a Françoise Couperina.

ky průzračný a napodobuje vznešenost a eleganci (samozřejmě v přeneseném významu) delikátních kusů francouzské cembalové hudby období baroka. Posлуhač má pocit výrazné průhlednosti, přesto, že si je vědom jistého harmonického novátorství. Přesto z této hudby ještě cítíme neschopnost skladatele úplně se vymanit z tradiční harmonie.

Podívejme se teď na nejoblíbenější část suity - *Svit luny*. Je to výrazně průzračná skladbička v trojdílné formě. Tato část už značně předznamenává pozdější styl Clauda Debussyho, stejně jako barvitý název. Samozřejmě zde již zcela musíme využívat specialit debussyovské klavírní hry a techniky (viz kapitolu 1.3). Obzvláště důležitá je v této skladbě technika pedálu, která nesmí být příliš zahlcující a zahalující.

Rok před uvedením své opery *Pelleas a Melisanda* vydává Debussy tři kusy klavírních skladeb pod názvem *Pro klavír*⁹³. Obsahuje části *Preludium*, *Sarabanda* a *Toccata*, tedy opět názvy bez citového zbarvení.

Preludium (viz přílohu XVI) vykazuje určitou snahu k těsnému sepětí formy, kterého však bylo dosaženo jen částečně. Proplétání dvou doplňujících se témat a způsob, jakým akordy rozšířené tonality připravují cestu k celotónové řadě, dávají tušit budoucí mistrovství skladatele. Velmi neočekávaná je světlá harfová kadence. Ačkoli Ravel tvrdil, že cyklus *Pro klavír* ještě neměl ten pravý inovativní význam z hlediska harmonie, je jisté, že z hlediska nakládání s klavírním zvukem pokrokovost skladbám nelze upřít.

Nejen celotónová harmonie, ale především takové postupy jako jemný trylek pod pedálem, držené a neustále prodlužované prodlevy nebo čtverácké trioly proti čtyřem šestnáctinám. To vše činí z počínajícího stylu Clauda Debussyho něco převratného.

Nejhodnotnější je však bezesporu *Sarabanda* (viz přílohu XVII). Ačkoli její struktura je opět celotónová, chromatika a práce s ní je v této skladbě vpravdě mistrovská. Poprvé v Debussyho díle objevujeme okamžiky, kdy je tonalita zdánlivě opuštěna, ve skutečnosti však rozšířena. Debussy zde opět užívá septakordy, nonové akordy. Celková nálada *Sarabandy* je vznešená a takříkajíc archaická. Melodie *Sarabandy* je jednou z nejkliďnějších a „nejmoudřejších“. Velmi debussyovskou z ní činí užití akordů na různých stupních stupni-

⁹³ *Pour le piano (Pro klavír)*. Obsahuje části *Prélude (Preludium)*, věnováno slečně M. W. de Romilly, *Sarabande*, věnována paní E. Rouartové a *Toccata*, věnována N. G. Coroninovi. Vydalo nakladatelství Fromont v roce 1901.

ce. Někteří badatelé ji také spojují se sarabandami Debussyho předchůdce Erica Satieho⁹⁴. *Sarabanda* byla zkomponována již v roce 1894 a to jako druhá skladba ze tří *Obrazů*. Debussy ji věnoval Chausonově neteři. Tato původní verze prodělala kolem osmdesáti úprav než se z ní stala součást cyklu *Pro klavír*.

V *Toccatě* (viz přílohu XVIII) se zase naopak pojí brilantní prstová technika v plastické struktuře celotónové řady s nečekaně razantním zakončením. Velmi dekorativně zde působí užití arpeggií a celková zvukovost díla je převratná. Neměnnost rytmu a témat, ovšem s pozměněním harmonie, činí z této skladby velmi moderní záležitost, samozřejmě se zřetelnou inspirací hudbou Johanna Sebastiana Bacha či Domenica Scarlattiho⁹⁵.

Všechna výše zmíněná díla i nové postupy v hudební skladbě a struktuře však měla vytrysknout v ještě větší převrat a úspěch klavírního zvuku v podobě klavírního cyklu *Rytiny*⁹⁶. Jedná se již o zcela zralé dílo impresionistického umělce se všemi náležitostmi mistrovské skladby. Tím, že skladby nazval *Rytiny*, chtěl Debussy pravděpodobně dosáhnout efektu určitého tajemství, záhady. Rozhodně to není tak určující název jako třeba Menuet nebo Toccata. „...Napsal jsem tři skladby pro klavír, u nichž se mi líbí hlavně názvy, jsou to *Pagody*, *Večer v Granadě*, *Zahrady v dešti*. Když člověk nemá na to, aby cestoval, musí si to nahradit představivostí...“⁹⁷

U záhadných titulů skladeb Debussy setrval, jak uvidíme například v *Obrazech* či *Preludiích*.

⁹⁴ *Eric Satie* (1866 - 1925) - francouzský skladatel a klavírista. Z jeho díla jmenujme např. klavírní cykly *Gymnopédies* a *Gnossiennes*.

⁹⁵ *Domenico Scarlatti* (1685 - 1757) - italský barokní skladatel. Jeho dílo zahrnuje přes 550 sonát pro klávesový nástroj (cembalo nebo klavír).

⁹⁶ *Estampes (Rytiny)*. Obsahuje části *Pagodes (Pagody)*, *Soirée dans la Grenada (Večer v Granadě)* a *Jardins sous la pluie (Zahrady v dešti)*. Věnováno J. E. Blancheovi. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1903.

⁹⁷ Z dopisu André Messengerovi z roku 1903. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 69.

„...Dostal jsem Rytiny a je mi potěšením, že Vám mohu ještě jednou poděkovat za jejich skvělé ediční vybavení...Je to dokonalé...chybí už jen, aby ty tři skladby byly veledíly!...“⁹⁸

Pagody (viz přílohu XIX) přirozeně reflektují a navazují na skladatelův zájem o východní hudbu. Projevuje se nejen v harmonickém plánu skladby, ale především v úplně odlišné hudební struktuře, která jako by odrážela celou východní kulturu, také zcela odlišnou od té evropské. Vezměme si jen tu skutečnost, že se tu hudba odehrává ve třech zvukových pásmech. Interpret samozřejmě rozklíčuje, že jde o pedálovou prodlevu. Nelze si však nevšimnout tak zcela odlišného chápání hudebního zvuku a jeho struktury, která skladatele nutí napsat pedálovou prodlevu. Nemůžeme se zde ubránit srovnání s vícevrstevnatostí impresionistických obrazů a jejich světla.

Další věcí je potom interpretace takovýchto pasáží. V zásadě se jedná o jednolitý hudební proud, který by měl v konečném výsledku vyznít jako komplementární zvuková jednota. Nedá se tedy říct, který řádek je, konkrétně v případě začátku *Pagod*, důležitější.

Každopádně jejich využití pentatonické řady je jasným odkazem na Javanský gamelan a hudby z Kambodži, kterou Debussy slyšel na výstavě v Paříži v roce 1889. Uprostřed napodobenin zvuku zvonů nacházíme orientální téma, ovšem vždy v jisté obměně, ať už oktávové nebo rytmické. Nápaditým „zdobením“ jsou potom kvarty a sekundy nad nebo pod drženými tóny v synkopovaném rytmu. Tyto a jiné efekty napomáhají této skladbě k „vůni exotiky“.

V případě druhé části cyklu, tedy *Večerů v Granadě* (viz přílohu XX), můžeme hovořit o dalším z řady „hudebních skandálů“, které skladatele provázely celým jeho životem. V roce 1898 měla premiéru Ravelova *Habañera*⁹⁹ pro dva klavíry z cyklu *Sites auriculaires*¹⁰⁰. O pět let později pak Debussy komponuje skladbu v podobném duchu, s označením „mouvement de Habanera“, navíc s podobně monotónně opakovaným cis. V dnešní době se můžeme pouze domnívat, co vedlo tak rozdílné hudební osobnosti (ano, rozdílné, i když byli oba představiteli téhož impresionismu) ke zpracování podobného námětu. Zatímco Ravel rozprádá svoji myšlenku logicky a sebejistě, Debussy staví takříkajíc

⁹⁸ Z dopisu Jacquesovi Durandovi z roku 1903. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 70.

na vyznění dojmu jednotlivých částí a jejich příslušnost do jedné a téže skladby vytváří v posluchačích jistou míru napětí.

Každopádně, Debussyho *Večery v Granadě* byly označeny Španělem Manuelem de Fallou¹⁰¹ jako „charakteristicky španělské a to v každém detailu“. Nacházíme zde úseky, které nám připomínají např. hru na mandolínu, přičemž stále a vytrvale slyšíme rytmus habañery. Byla to jedna z Debussyho prvních zmínek o Španělsku, a ačkoli tam nikdy osobně nebyl, zřejmě měl k této zemi citový vztah. Falla k tomu dodává: „Tato hudba v nás vyvolá obraz zrcadlení na klidné hladině obrovských vodních nádrží sousedících s Alhambrou“.

Zahrady v dešti (viz přílohu XXI) bychom mohli klidně srovnávat s *Preludiem* z cyklu *Pro klavír*. Některé teorie hovoří i o tom, že *Zahrady* jsou vlastně přepracovaným *Preludiem*. Debussy zde zpracoval dvě francouzské písně a to rondo *Nous n'irions plus au bois* (Nepůjdeme do lesa) a ukolébavku *Do do, l'enfant do* (Spi, děťátko, spi). Můžeme je zachytit skrze arpeggia v šestnáctinách, která naznačují samozřejmě déšť. Modulace pro změnu značí proměnlivost oblohy. Posluchač má najednou pocit promočeného trávníku, chladného vánku, slunce, které se jen těžko prodírá skrze mlhu po lijáku. Samozřejmě záleží na vnímavosti posluchače. Tak či tak, tato skladba je vrcholným projevem použití bleskové prstové techniky ke zvýšení expresivity skladby a definitivně založila Debussyho styl. Co se týče interpretace, vyžaduje tato skladba opět velmi jemný dotek kláves a obratné zacházení s pedálem.

Dalšími klavírními díly, tentokrát z roku 1904 jsou *Masky*¹⁰² (viz přílohu XXII) a *Ostrov radosti*¹⁰³ (viz přílohu XXIII). Obě tyto skladby nějakým způsobem čerpají z umění osmnáctého století.

⁹⁹ *Habañera* - skladba ve španělském rytmu, která byla Ravelem později přepracována na třetí větu slavné orchestrální *Španělské rapsodie*.

¹⁰⁰ *Sites auriculaires*, Ravelův cyklus skladeb pro dva klavíry z roku 1898, premiéroval Ricardo Viñes. Obsahuje části *Habañera* z roku 1895 a *Entres cloches* (Mezi zvony) z roku 1897.

¹⁰¹ *Manuel de Falla* (1876 - 1946) - španělský skladatel a klavírista. K jeho dílům patří např. balet *Třírohý klobouk* nebo opera *Atlantida*.

¹⁰² *Masques* (*Masky*). Vydalo nakladatelství Durand v roce 1904.

V případě *Masek* se jedná o období tzv. galantních slavností¹⁰⁴ v osmnáctém století. Ostatně skladatel jen několik měsíců před prací na *Maskách* dokončil druhou řadu stejnojmenného cyklu písní. V této skladbě nacházíme již všechny efekty, používané skladatelem v pozdějších dílech poněkud uvážlivěji. Jedná se především o chromatické postupy uprostřed klaviatury, pasáže v celotónovém a pentatonickém prostoru, celkově specifické využití chromatiky. Hudební speciality, za které tohoto skladatele jinde velebíme, se *Maskám* staly, díky své nezřídkaosti, osudnými. V důsledku toho se v koncertních repertoárech objevují i dnes jen zřídka.

Původně měly být *Masky* součástí *Bergamské suity*. Nacházíme zde odkazy na *Tanec* z roku 1890 a na již zmíněný písňový cyklus *Galantních slavností* (viz výše). Pařížská kritika se o *Maskách* zmínila v tom smyslu, že mají v sobě cosi „zapomenutého a zakázaného“.

Jinak je tomu u *Ostrova radosti*. Tato optimismem hýřící skladba se dodnes ocitá v zájmu klavíristů. Víme také, že jakousi výtvarnou předlohou pro toto dílo byl obraz Jeana Wateaua¹⁰⁵ *Připlutí na Kythéru* (*L'embarquement pour Cythère*, viz přílohu XXIV). V tomto díle se Debussy snaží být co nejvíce extrovertní. Dokonce zde působí „ukázněně“ i čtyřtónová arpeggia v levé ruce. Debussy si zkrátka v této skladbě nezahrává s očekáváním posluchače, vše je zalito sluncem, štěstím a otevřeností.

Ostrov radosti měl být původně taktéž součástí *Bergamské suity*. A v neposlední řadě dodejme, že ve zpracování této skladby můžeme pozorovat jistou nadřazenost virtuózní složky.

¹⁰³ *L'Isle joyeuse* (*Ostrov radosti*). Vydalo nakladatelství Durand v roce 1904.

¹⁰⁴ *Období galantních slavností* je součástí francouzského výtvarného umění období rokoka. Obrazy zachycují především zábavu šlechtické společnosti. Výjevy jsou zasazeny do volné přírody, přičemž lidé mají na sobě dvorské šaty. Kromě Wateaua je za představitele považován ještě François Boucher.

¹⁰⁵ *Jean-Antoine Watteau* (1684 – 1721) – francouzský malíř, představitel výtvarného stylu 18. století, tzv. galantních slavností. K jeho dílům patří např. *Toaleta ženy* (1705), *Jupiter a Antiopa* (1715 - 1716) nebo *Italská komedie* (1717).

„...Dostal jsem Váš dopis a Ostrov radosti, obojí mě potěšilo...myslím, že tam nejsou chyby. Ale pane, jak se to těžko hraje!... Ten kousek, jak se zdá, spojuje v sobě všechny způsoby klavírní hry, a má v sobě i půvab i sílu, mohu-li to tak říci.“¹⁰⁶

Obrazy¹⁰⁷, jeden z největších klavírních cyklů moderní klavírní literatury.

Začneme *Odrasy ve vodě* (viz přílohu XXV). Jejich znázornění rytmu vody, zdánlivě souměrného, ale při bližším zkoumání plného právě životadárné nepravidelnosti, zvuk vody, který přímo slyšíme (samozřejmě při kvalitním uměleckém uchopení) v celé své monotónnosti a hypnotické síle. To všechno jsou nové dimenze hudby, které zde Debussy objevuje. A v neposlední řadě musíme zmínit, že ani Ravelovi v jeho *Vodotrysku*¹⁰⁸ (viz přílohu XXVI) a koneckonců ani Franzi Lisztovi¹⁰⁹ ve stejnojmenném díle¹¹⁰ se nepodařilo vytvořit tak věrnou imitaci vody a jejích zvuků. Je to jedna z nejlepších ukázek hudebního impresionismu vůbec. Již první akody nás cele vtáhnou do nálady skladby. Světélkující akordy, problikávající arpeggia, to vše na nás působí jako rychlé odrazy světla na klidné vodní hladině. Základní téma je klidné, následně přetvořené ve svůj harmonický odraz. Debussy sám se o této skladbě vyjádřil v tom smyslu, že poskytuje posluchači ty nejnovější objevy v „chemii harmonie“. Dodejme ještě, že pracuje s celotónovou stupnicí a pentatonikou.

„Milý příteli, dojíímá mě Vaše netrpělivost, pokud jde o *Obrazy*. Ale co se mi přihodilo: První kus, *Odrasy ve vodě*, vůbec se mi nelíbí, a tak jsem se rozhodl, že složím jiný, na nový námět a podle nejnovějších objevů harmonické chemie...Znamená to trochu zdr-

¹⁰⁶ Z dopisu Jacquesovi Durandovi z roku 1904. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 71.

¹⁰⁷ *Images (Obrazy)*, cyklus klavírních skladeb. 1. řada obsahuje části *Reflats dans l'eau (Odrasy ve vodě)*, *Hommage à Rameau (Pocta Rameauovi)* a *Mouvement (Pohyb)*. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1907.

¹⁰⁸ *Jeux d'Eau (Vodotrysky)*, klavírní skladba M. Ravela z roku 1901.

¹⁰⁹ *Franz Liszt* (1811 - 1886) - maďarský skladatel a klavírista, přední představitel romantismu.

¹¹⁰ *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este (Vodotrysky vily d'Este)*, klavírní skladba F. Liszta z roku 1877.

žení, za které se omlouvám. Nicméně doufám, že to nepřekročí týden. V mé fantazii se počíná vyjasňovat a myslící stroj se pomalu dostává do pohybu...“¹¹¹

Debussy v této skladbě využívá celé klaviatury, často ve velmi slabé dynamice. Vodu a její vlnky pak můžeme spatřovat v užití krátkých frází. V některých okamžicích nám tyto krat'oučké úseky hudby mohou připomínat oblázky, které zčeřují klidnou hladinu vody a evokují tak řadu drobných pohybů. Finální takty označené „lent, dans une sonorité harmonieuse et lointaine“ (pomalu, harmonie sonorně a jakoby z dálky), v nás vyvolají opět tu slunečnou otevřenost a stříbřitost, pohyb zvuků v klidném letním vzduchu, aspekt, kterého jsme si mohli všimnout např. již v *Ostrovu radosti*.

„...hrál jste Obrazy? Nechci být falešně domýšlivý, ale myslím, že ty tři kusy se drží dobře a že najdou své místo v klavírní literatuře...“¹¹²

Pocta Rameuaovi (viz přílohu XXVII) vznikla v době, kdy Debussy revidoval výtah Rameauových¹¹³ *Fêtes de Polymnie*¹¹⁴ a může být chápána jako pocta nejen Rameauovi, ale celé předchozí francouzské hudbě a jejím géniům. Je to jedna z nejtěžkopádnějších skladeb Clauda Debussyho. Ačkoli, jak řekl, tryská z jeho duše, přesto nemá nic z jeho obvyklé jemnosti a bezprostřednosti jeho projevu. Jen malá část skladby připomíná díla Jeana Phillipa Rameaua. Spíše se struktura skladby kloní k dílům varhanním.

Pohyb (viz přílohu XXVIII), neboli „perpetuum mobile“. Je reprezentován především neustále probíhajícími triolami. Tato skladba má náladu humoru, veselí, v některých částech dokonce ironie v přehazování motivu z oktávy do oktávy a z ruky do ruky.

¹¹¹ Z dopisu Jacquesovi Durandovi z roku 1905. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 72.

¹¹² Z dopisu Jacquesovi Durandovi z roku 1905. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 73.

¹¹³ *Jean Phillippe Rameau* (1683 - 1764) - francouzský barokní skladatel. Významná jsou především jeho operní díla, z nichž jmenujme např. *Pygmalion* nebo *Anacréon*.

¹¹⁴ *Fêtes de Polymnie (Slavnosti Polymnie)*, opera Jeana Phillipa Rameaua z roku 1745.

Dá se říci, že *druhá řada Obrazů*¹¹⁵ znamená v klavírním díle Clauda Debussyho vrchol dosavadní patnáctileté skladatelské práce, dosažení mistrovství plného neočekávaných zvrátů a úplné nadvlády pocitů a dojmů. Tento aspekt je ostatně obsažen již v názvech jednotlivých skladeb. Zvuk zvonů slyšený skrze listí evokuje zvukovou stránku popsaného výjevu, blýskavé odlesky těl zlatých rybek skrze sluncem zalitou vodní hladinu zase napovídají spíše optický dojem a klam. To všechno jsme mohli zaznamenat již v dřívějších dílech, např. ve výše zmíněných *Odrazech ve vodě*, které imitují spíše zvukovou složku jevu, ale název je takřkajíc „od pohledu“.

Druhá řada cyklu *Obrazy* (připomeňme jen, že třetí řada je určena pro orchestr) však úplně přesahuje dosavadní práce Clauda Debussyho v harmonické složce hudebního vyjádření, ve svých bleskurychlých změnách nálad jednotlivých pasáží a v neposlední řadě v technických a výrazových požadavcích na interpreta. Uvažme, že všechny skladby jsou psané na třech osnovách.

Zvony pronikající listím (viz přílohu XXIX) jsou typické pasážemi, kde každá notová osnova má svůj dynamický předpis. To je onen požadavek orchestrálního zvuku, kterého chtěl Debussy dosáhnout již od svého seznámení s klavírem. Nálada této skladby je velmi magická, dosahuje tohoto efektu delikátním použitím pedálu (a pedálových prodlev) a napodobuje tak vzdálený zvuk zvonů slyšený skrze větve ospalých stromů. Dojem ticha a klidu je občas porušen harmonií, která pronikne skrze šelest listů.

Název druhé skladby, *A luna sestupuje na bývalý chrám* (viz přílohu XXX), nevymyslel sám skladatel, ale člověk, kterému byla skladba dedikována, Louis Laloy. Toto dílo obdivuhodně reflektuje všechny zásady a vynalézavost Debussyho hudby a zároveň zvláštnosti hudby orientální jako kvarty a kvinty, u skladatele hojně v kombinacích. Obsahuje akordy, které působí dojmem dutosti a mají připomínat starobylou záhadu a také nehybnost, jako by posluchač byl nějak omámen. Zvukový efekt opět velmi závisí na použití pedálu. Melodie je jednoduchá, zahalená do výše zmíněných kvint a také sekund, které jsou součástí celkové zvukovosti, nikoli pouhým doprovodem.

¹¹⁵ *Images (Obrazy)*, cyklus klavírních skladeb. 2. řada obsahuje části *Cloches à travers les feuilles (Zvony pronikající listím)*, věnováno A. Charpentierovi, *Et la lune descend sur le temple qui fut (A luna sestupuje na bývalý chrám)*, věnováno L. Laloyovi a *Poissons d'or (Zlaté rybky)*, věnováno R. Viñesovi. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1908.

Třetí část, *Zlaté rybky* (viz přílohu XXXI), se neuchyluje pouze k popisnému vyjádření výjevu. Zřejmě však byla inspirována nějakým orientálním uměleckým předmětem, který byl součástí skladatelova majetku (dle Leona Vallase, Debussyho životopisce, to byla orientální výšivka). Výjev zlatých rybek je však pro skladatele jen odrazovým můstkem, jiskrou, která zažehne posluchačovu fantazii. Rychlé pohyby rybek jsou zde samozřejmě imitovány trylky (vzpomeňme zde obdobné zvukomalebné pokusy Jeana Phillipa Rameaua, jednoho z inspiračních zdrojů Clauda Debussyho). Trylky přecházejí v arpeggia a arpeggia přecházejí v akordy. Hlavní téma se hned dostane do pozice doprovodu, zatímco doprovod se o chvíli později ocitne v popředí. To je tajemství stavby hudební věty moderního skladatele, to je způsob, jak se skladba stane nejen pohyblivou, ale přímo živoucí. Finální kadence nám může lehce připomenout Ravelův *Vodotrysk*, zvláště ve svém střídání skupin černých a bílých kláves. Celá skladba je však očividně nesena touhou po co nejširším uchopení lehce načrtnutého námětu a daleko přesahuje popis pohybu jako fyzikálního jevu.

Při psaní *Dětského koutku*¹¹⁶ měl Debussy na mysli dvě věci. Jednak složit pro svou dceru líbivé a dětskému světu blízké skladbičky, které by pomohly malým hudebníkům pronikat do tajů klavírní techniky a hudební fráze. „Mé drahé Chou-Chou s nesmělou omluvou tatíčkovou za vše, co bude následovat.“¹¹⁷ Nevíme však o nějakém obzvláště velkém talentu Debussyho dcery, kterého je pro zvládnutí těchto nevšedních skladeb bezpochyby zapotřebí. Na klavír začala hrát v devíti letech pod vedením učitelky klavíru najaté Debussym. Později ji také zasvěcoval do základů hudby sám otec. Dodejme ještě, že Claude-Emma Debussyová zemřela v roce 1919 ve svých šestnácti letech.

V neposlední řadě Debussy zamýšlel ještě jednu věc, která se světem dětí nemá vůbec nic společného. Byla to ironická kritika Richarda Wagnera, znatelná především v částech *Doctor Gradus* (viz přílohu XXXII) a *Koláčový tanec* (viz přílohu XXXIII). Je to

¹¹⁶ *Children's Corner (Dětský koutek)* - cyklus drobných klavírních skladeb. Obsahuje části *Doctor Gradus ad Parnassum*, *Jimbo's Lullaby (Jimbova ukolébavka, Sloní ukolébavka)*, *Serenada for the Doll (Serenáda pro panenku)*, *Snow is dancing (Sníh tančí)*, *The little Shepherd (Pasáček)*, *Golliwog's Cak-walk (Koláčový tanec)*. Věnováno Emmě-Claude Debussyové. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1908.

¹¹⁷ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 82.

vlastně určitý druh humoru, který objeví a ocení jen zasvěcenci. Celý *Dětský koutek* byl instrumentován André Capletem.

„Milý příteli, Doctor Gradus ad Parnassum je svého druhu postupná zdravotní gymnastika: má se tedy hrát oběma rukama, na lačný žaludek, zpočátku „Mírně“ a na konec „Živě“. Doufám, že budete nadšen jasností tohoto výkladu. Pro Jimbo's „Dosti zvolna“ bude výborné...“¹¹⁸

A opravdu, s prvními takty skladby *Doctor Gradus* nám vyvstane před očima obrázek dítěte u klavíru, studenta zmučeného clementiovskými prstolamy¹¹⁹. Ze začátku můžeme pozorovat úsečná pozastavení, celkově špatnou náladu. Tato skladba je kritikou akademické zahleděnosti do sebe a vážnosti.

Jimbova ukolébavka (viz přílohu XXXIV) je inspirována hračkou dcery Clauda Debussyho, pěkně vypaseným plstěným sloníkem. Ale aby mohl jít Jimbo spát, musel být řádně ukolébán a uspán starobyloou pohádkou. Debussy ponechal obsah této skladby plně na představivosti své dcery a posluchače.

Lehké nedorozumění panuje okolo názvu *Serenády pro panenku* (viz přílohu XXXV). Takto je tato skladba uvedena v rukopise Clauda Debussyho na začátku *Dětského koutku* v soupisu všech skladeb. V titulu skladbičky je potom Serenáda panenky. Také některá francouzská vydání neuvádějí tento kus jako Sérénade de la poupée (Serenáda pro panenku), ale jako Sérénade à la poupée (Panenčina serenáda). Tato skladbička byla vydána samostatně v roce 1906. Poukazuje spíše na starší styl Clauda Debussyho, ten, který se stále hlásí ke vlivu Charlese Gounoda¹²⁰ nebo Julese Masseneta¹²¹. Zajímavé je, že Debussy zde vyžaduje držení levého pedálu po celou dobu trvání skladby.

¹¹⁸ Z dopisu Jacquesovi Durandovi z roku 1908. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 81.

¹¹⁹ *Muzio Clementi* (1752 – 1832) – italský hudební skladatel. Významné jsou především jeho klavírní sonáty a etudy. Někdy je nazýván otcem moderní klavírní techniky.

¹²⁰ *Charles Gounod* (1818 – 1893) – francouzský skladatel. K jeho nejvýznamnějším dílům patří např. opery *Faust* nebo *Romeo a Julie*.

¹²¹ *Jules Massenet* (1842 – 1912) – francouzský skladatel období romantismu. Psal především opery.

Sníh tančí (viz přílohu XXXVI), další z řady zvukomalebných a přece nejen popisných skladeb Clauda Debussyho. Tentokrát se však nejedná o uchvácení přírodním jevem. Skladatel zde v podstatě popisuje jednotvárnost a takřikajíc nudu při pohledu na stereotypně padající sněhové vločky. To dokládá i v průběhu skladby v podstatě neměnná dynamika. Tato skladbička je pravděpodobně nejobtížnější z celého cyklu a vyžaduje velmi jemnou práci se zvukem a s lehkostí úhozu a ještě delikátnější a úspornou práci s pedálem.

Začátek *Pasáčka* (viz přílohu XXXVII) je samozřejmým zpracováním zvuku pasáčkovy píšťalky, syrovým a nedoprovázeným levou rukou. Už jen tento fakt klade na interpreta poměrně vysoké úhozové požadavky. Je poměrně složité přednést přesvědčivě samostatně stojící členitou melodii, aniž by vyzněla suše či klopýtavě. Je tedy otázkou, zda se skladba nevymyká svému původnímu záměru. Následné tři vstupy levé ruky a jejich akordů dovedou skladbu zdárně ke kadenci. Její celková nadlehčenost a snovost vyvolává v posluchačích pohled na nedozírné vrcholky hor a jejich nespoutanou svobodu. Skladba byla inspirována figurkou ze série zpodobnění postav z Noemovy archy.

Koláčový tanec je samozřejmě postaven na tehdejší oblibě amerického černošského tance. Je to patrné především v rytmické složce. Nápěv prý Debussy slyšel od vojáku v Londýně.

Skladba *Pocta Haydnovi*¹²² (viz přílohu XXXVIII) byla jednou ze šesti menších kusů určených pro Revue S. I. M., které složilo šest různých skladatelů (kromě Debussyho ještě Dukas¹²³, Hahn¹²⁴, d'Indy¹²⁵, Ravel, Widor¹²⁶, a které všechny měly za úkol složit poklonu tomuto přednímu představiteli německého klasicismu (vzpomeňme na německou hudbu a její časté zpracování jména BACH).

¹²² *Hommage à Haydn (Pocta Haydnovi)*, klavírní skladba. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1911.

¹²³ *Paul Dukas* (1865 – 1935) – francouzský skladatel, kritik a hudební pedagog.

¹²⁴ *Reynaldo Hahn* (1874 – 1947) – francouzský skladatel, pedagog a hudební kritik původem z Venezuely.

¹²⁵ *Vincent d'Indy* (1851 – 1931) – francouzský skladatel a pedagog. Z jeho díla jmenujme např. symfonické variace *Istar*.

¹²⁶ *Charles-Marie Widor* (1844 – 1937) – francouzský varhaník, skladatel a pedagog.

Jiným samostatně stojícím dílkem je *Velmi pomalý valčík*¹²⁷ (viz přílohu XXXIX). Tato skladbička byla zřejmě zamýšlena jako součást další série *Obrazů*. Má napůl parodickou a napůl vážnou náladu.

Dalším vrcholem klavírního díla Clauda Debussyho jsou bezesporu dvě řady *Preludií* vydané v letech 1910¹²⁸ a 1913¹²⁹. Jedná se o poctu a odkaz k *Preludiím a fugám* Johanna Sebastiana Bacha a především *Preludiím* Fryderyka Chopina. „Debussy miloval Chopina a jedním z důkazů této lásky je dvojitý svazek klavírních Preludií. Je to jakýsi moderní protějšek proslulé sbírce polského romantika. Jestliže však jsou Chopinova Preludia subjektivním projevem lyrickým, jsou Preludia Debussyho - počtem 24 jako u Chopina - skoro vesměs programová.“¹³⁰

Skladatel se zde obrací opět na zvukově značně vyspělé interprety, přesto jsou zřejmě určena pro hudební amatéry. „...Kromě toho nejsou většinou jeho preludia založena virtuosně, nýbrž jsou myšlena k intimní přehrávce doma. Debussy si nepředstavoval jejich

¹²⁷ *La plus que lente valse (Velmi pomalý valčík)*, skladba pro klavír. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1910.

¹²⁸ *Douze Préludes (Dvanáct preludií)*, 1. sešit, cyklus klavírních skladeb. Obsahuje části *Danseuses de Delphes (Delfské tanečnice)*, *Voiles (Plachetnice)*, *Le Vent dans la plaine (Větr na pláni)*, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir (Zvuky a vůně vířící ve večerním vzduchu)*, *Les Collines de Anacapri (Vrcholky Anacapri)*, *Des Pas sur la neige (Stopy ve sněhu)*, *Ce qu'a vu le vent d'ouest (Co viděl západní vítr)*, *La Fille aux cheveux de lin (Dívka s vlasy jako len)*, *La Sérénade interrompue (Přerušovaná serenáda)*, *La Cathédrale engloutie (Potopená katedrála)*, *La Danse de Puck (Puckův tanec)*, *Minstrels (Minstrelové)*. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1910.

¹²⁹ *Douze Préludes (Dvanáct preludií)*, 2. sešit, cyklus klavírních skladeb. Obsahuje části *Brouillards (Mlhy)*, *Feuilles mortes (Mrtvé listí)*, *La Puerta del Vino (Vinná brána)*, *Les Fées sont d'exquises danseuses (Vily jsou výtečné tanečnice)*, *Bruyères (Vřesy)*, *Général Lavine - excentrique (Generál Lavine - výstřední číslo)*, *La Terrasse des audiences au clair de lune (Audienční terasa ve svitu měsíce)*, *Ondine (Undina)*, *Hommage à S. Pickwick, Esq., P. P. M. P. C. (Pocta jeho blahorodí, stálému předsedovi Pickwickova klubu)*, *Canope (Kanopa, egyptská urna)*, *Les Tierces alternées (Střídavé tercie)*, *Feux d'artifice (Ohňostroj)*. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1913.

¹³⁰ HOLZKNECHT, V. *Claude Debussy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 139.

souborné provádění před obecenstvem a nepřál si ho.¹³¹ To mimochodem platí i o provádění jiných děl, např. výše zmíněném *Dětském koutku*. „...Dále komorní hudba: 1500 osob si přišlo poslechnout Children's Corner, což je děsivá neúměrnost.“¹³²

V *Preludiích* zároveň završuje hudebně popisný styl, styl, jehož kořeny spatřujeme u Rameaua, který však do moderní hudby pronikl zřejmě nejvíc skrze dílo Roberta Schumanna¹³³. Jedná se o vyvrcholení kompozičního stylu Clauda Debussyho. Ačkoli se odvolává na *Preludia* Fryderyka Chopina, hudebně v nich jen těžko poznáme nějakou souvislost. Zatímco Chopinova *Preludia* jsou plná emocí, pocitů zoufalství a osobních výpovědí, Debussy popisuje spíše jevy, věci ve svém okolí, nikoli ve svém nitru. Impresionistická preludia působí spíše jako skici než jako celé obrazy.

„Líčí lidi, krajiny, fantazie a výjevy po způsobu francouzských clavicembalistů 18. století, kteří označovali rovněž své skladby nejrůznějšími názvy.“¹³⁴

Vzhledem k tomu, že skladatel umísťuje názvy svých skladeb na konec a ještě do závorky, můžeme se domnívat, že považoval jejich popisnost a někdy i poměrnou složitost evokovaného výjevu, za poněkud matoucí. Je otázkou, zda toto umístění zabránilo případnému odkrytí skladatelova záměru interpretem. Vždyť který hráč si zahraje skladbu pouze jednou? A pokud se už jednou dostane na konec a přečte si Debussyho nadpis, opravdu si podrží svoje pojetí z doby, kdy si myslel, že skladba je bezejmenná? Řešení je opět ve skutečnosti, že skladatel nechce interpretovi žádnou představu nařizovat, pouze takříkajíc „třknout“ do správného místa interpretovy duše. Stejně jako *Zlaté rybky* nemají pouze význam živočišného druhu prohánějícího se ve vodě, podobně *Co viděl západní vítr* v nás určitě nevyvolá pouze představu přesně dané trasy např. studené fronty. Názvy jsou pouze symboly pro záhady, tajemství a jedinečnost představy, kterou v každém z nás vyvolá a

¹³¹ HOLZKNECHT, V. *Claude Debussy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 139.

¹³² Z dopisu Robertu Godetovi z roku 1911. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 94.

¹³³ *Robert Schumann* (1810 - 1856) - německý skladatel, představitel raného romantismu. Z jeho klavírního díla jmenujme cykly *Motýli*, *Dětské scény* nebo *Karneval*.

¹³⁴ HOLZKNECHT, V. *Claude Debussy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 139.

kteřá bude samozřejmě odlišná. „S malou dávkou koketerie připisuje své titulky v závorce za skladbou, ale je jisté, že mu na nich asi záleželo. I v nich je obsažena jeho rozmarná fantazie, jeho vtip, leckdy i jeho preciznost.“¹³⁵ Velmi pravděpodobně také byla některá preludia nejprve zkomponována a až posléze pojmenována.

Dalším aspektem, který můžeme v *Preludiích* obdivovat, je nenásilné zpracování prvků populární hudby (toho jsme si samozřejmě vědomi např. i v *Koláčovém tanci* z *Dětského koutku*, zde se však jedná o přímé zpracování) a zároveň poměrně improvizaci charakter některých kusů.

Jedná se např. o zpodobnění neapolského nápěvku ve *Vrcholcích Anacapri* (viz přílohu XL), náznaky kabaretové písně v *Minstrelech* (viz přílohu XLI), nápodoba kytarového drnkání v *Přerušované Serenádě* (viz přílohu XLII) nebo zcela odlehčený i když neparodující žádný ze známých tanců *Puckův tanec* (viz přílohu XLIII).

Na opačném konci pak nacházíme *Delfské tanečnice* (viz přílohu XLIV), zřejmě zamýšlené pro spolupráci na mýtu o Orfeovi s básníkem Ségalem¹³⁶ a samozřejmě populární *Potopenou katedrálu* (viz přílohu XLV), ve které Debussy hledá co nejvíce styčných bodů mezi klavírním zvukem a ohromujícím účinem znění zvonů. To je také skladba, pro kterou není třeba angažovat hráče s brilantní technikou, ale někoho mnohem povolanějšího. Člověka, který dokáže pracovat s klavírním zvukem v jeho nejsuggestivnější podobě, člověka, který má pro impresionistickou hudbu prostě cit. V práci se zvukem spočívá mistrství a to nejen impresionistické, i když v tomto druhu hudby ještě více očekávané a vyžadované. To je také jedním z důvodů, proč označení pedálu neprobíhá v konvenčním značení, ale je opět popisné tak, aby hráč pedalizoval „ušima“, jako např. označení „v jemné harmonické mlze“, „postupné vynoření z mlhy“ apod.

Každé preludium se již od začátku představí ve své zamýšlené náladě a prvku, který bude v jeho sazbě převládat. Tak *Dívka s vlasy jako len* (viz přílohu XLVI) začíná melodicky a melodie bude jejím hlavním výrazovým prostředkem. *Delfské tanečnice* pracují s poměrně složitou sazbou. *Plachetnice* (viz přílohu XLVII) nás zaujmou svou harmonic-

¹³⁵ HOLZKNECHT, V. *Claude Debussy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 139.

¹³⁶ *Victor Ségalen (1878 - 1919)* - francouzský spisovatel, básník, etnograf a archeolog.

kou strukturou, *Minstrelové žertovností* a *Stopy ve sněhu* (viz přílohu XLVIII) rytmickou složkou navozující obraz melancholické, zasněžené krajiny. Jakmile detekujeme, s čím to které preludium pracuje, pak je už jen na nás, jak si poradíme s interpretací, aniž bychom tuto složku jakkoli znehodnotili.

Podívejme se však na každé preludium postupně.

Delfské tanečnice byly inspirovány sloupem v Louvru, na kterém Debussy spatřil vymodelované tři bakchantky. Hudba je to velmi klidná. Harmonie v nás probouzí pocit záhady.

Plachetnice jsou psány ve velmi ekonomické struktuře v celotónové stupnici a pentatonice. Finální běhy nám potom evokují ne obraz, ale pocit zakotvené plachetnice ve sluncem zalitém přístavu. Je zde zpodobněno třepotání plachet, odraz slunce ve vodních vlnkách. Již zmíněná celotónová stupnice činí z *Plachetnic* jednu z nejpůsobivějších a nejilustrativnějších skladeb první řady *Preludií*. Při interpretaci je třeba dbát na střídou pedali-zaci.

Vítr na pláni (viz přílohu XLIX) střídá svým živým rytmem a náladou předcházející poměrně otupělá preludia a vytváří v posluchači dojem ledového, poněkud ostrého větru. Nejde však o žádnou bouři. Skladba končí ve znázornění pouhého vánku, označeným „laissez vibrer“ (nechat vibrovat, tj. doznít) místo očekávané bouřlivé kadence.

Preludium *Zvuky a vůně vířící ve večerním vzduchem* (viz přílohu L) je inspirováno epi-grafem Charlese Baudelaira a je plné melancholie, smutku a malátnosti. Vzduch je v tomto obraze obtěžkán vůní parfému a vířící zvuky ševelí ve skomírajícím dni. Toto preludium dráždí téměř všechny smysly.

Vrcholky Anacapri zpracovávají lidový nápěv, ze zvukomalby zde můžeme zachytit zvuky kravských zvonců. Střední část nám připomíná neapolskou písničku s diatonickými harmoniemi. Tarantelový rytmus je zde v přímém kontrastu s neapolskou melodikou.

Stopy ve sněhu reprezentují jednu z Debussyho statických skladeb, podle jeho slov vyjadřují „melancholickou, ledem pokrytou krajinu“. Přestože je nálada této skladby melancholická, v žádném případě není bezútěšná. *Stopy ve sněhu* však zřejmě mají posluchači naznačit mnohem víc než pouhé otisky. Rytmus tvrdošijně naznačuje nejistý krok na zamrzlém povrchu a harmonie přidává nedozírnou dálku zamrzlé krajiny.

Co viděl západní vítr (viz přílohu LI) je obrazem hurikánu a běsnícího moře, obrazem skladatelovy noční můry, našťěstí nikoli vzpomínky.

Dívka s vlasy jako len. Stejnojmennou píseň vydal Debussy ve svém mládí a věnoval ji Madame Vasnierové, své lásce z mládí. Preludium však zřejmě z této písně nevychází. Styl tohoto preludia je velmi jednoduchý, melodická linie je čistá a skladatel se v něm vrací zpět do období *Bergamské suity* a *Svitu luny*.

Přerušovaná serenáda přináší výrazně kytarovou stylizaci a evokuje posluchači španělské zabarvení. Můžeme se domnívat, že *Přerušovaná serenáda* byla jakousi skicou k *Ibérii* (součást třetí, orchestrální řady *Obrazů*). A opět, jako o všech dílech Clauda Debussyho se španělským nádechem, se o ní vyjadřuje Falla jako o „vpravdě andaluské“.

Potopená katedrála, nejmystičtější kus první řady *Preludií*. Vychází z bretaňské legendy, kterou zpracoval také Lalo¹³⁷ ve své opeře *Le Roi d'Ys*¹³⁸. V této legendě nacházíme spoustu debussyovských prvků: průzračné moře v ranním světle, katedrála Ys vynořující se z vln, mohutný zvuk katedrálních zvonů, zpěv mnichů a nakonec katedrála upadající znovu do svého všeobjímajícího spánku na mořském dně. Hudebně zde nacházíme zpracování gregoriánského chorálu, rytmicky vychází ze středověkého organa. Toto preludium míří přímo k orchestrálnímu zvuku, proto se také nevyhnulo orchestraci Henri Büssera¹³⁹ (samozřejmě se skladatelovým svolením). Jsou zde tři stěžejní hudební významy. Jednak je to pocta jednoduchému středověkému zpěvu, v souvislosti s legendou si posluchač může představit vynořivší se mnichy. Dále je zde obraz klidného moře. A v neposlední řadě tu máme pomalu se převalující vlny. Další důkaz mnohvrstevnatosti impresionistické struktury (hudební i výtvarné). Vrchol tvoří zpodobnění zvonů. V závěru opět slyšíme tlumený chvalozpěv, samozřejmě s harmonickou obměnou v podobě přidané sekundy. Duté akordy v paralelních postupech využil Debussy pro znázornění temnoty a zvuku zvonů utopených ve vodě. Jeho pojetí akordů v této i dalších skladbách už je zcela jednotlivé, akord zde stojí

¹³⁷ Édouard Lalo (1823 – 1892) – francouzský skladatel. Skládal komorní hudbu, opery, balety.

¹³⁸ *Le Roi d'Ys (Král Ys)*, opera Édouarda Lala z let 1875 – 1888.

¹³⁹ Henri Büsser (1872 - 1973) - francouzský skladatel a dirigent. Od čtvrté reprízy dirigoval všechna představení *Pellea a Mélisandy*.

sám a i když je nelibozvučný, není považován za pouhý přestupek, který musí být zachráněn libozvukem.

Puckův tanec reprezentuje skladatelovu touhu po hudebním zpracování díla Williama Shakespeara¹⁴⁰. Uštěpačnost *Snu noci svatojánské*¹⁴¹ vede skladatelovu ruku v tomto scherzu téměř přes celou klávesnici a navozuje orchestrální zvuk. Arpeggiované akordy s velkou nonou jsou kořením harmonie a posouvání rytmických zářezů vede postupně až k hlavnímu tématu.

Minstrelové nejsou zpracováním trubadúrských písní, jak by se mohlo zdát. Toto preludium je víc než kterékoli jiné prosyceno atmosférou kabaretu. Podle některých badatelů měl zde skladatel na mysli pár afroameričanů, jiní se přiklání k jeho celkové zaujatosti světem cirkusů a manéží a za „minstrely“ považují akrobaty a klauny. Ať tak či tak, tato skladba je velmi žertovná a zpracovává starodávný broadwayský nápěv.

Druhá řada Preludií se může zdát za první řadou poněkud pokulhávající, obzvláště v rovině inspirace a originality nápadů. Dodejme však, že málokterý skladatel je celoživotně originální, není tedy třeba druhou řadu v díle Clauda Debussyho opomíjet. Některé z těchto skladeb můžeme považovat za povedenější, jiné jaksi nezapadají do celkového tvaru *Preludií*, jako např. *Střídavé tercie* (viz přílohu LII), titul evokující spíše literaturu typu etud. Debussy sám se k tomuto faktu přiznal. Nepředpokládal ani jejich souborná provedení, s vysvětlením, že nejsou všechny stejně dobré.

Opět se podívejme na preludia jednotlivě.

Jsou zde *Mlhy* (viz přílohu LIII), dílo jakoby inspirované obrazy Jamese Whistlera¹⁴² s typicky mlhavou tonalitou. Tato skladba předznamenává polytonalitu.

Mrtvé listí (viz přílohu LIV) vyvolává obraz odpadnuvších listů snášejších se k zemi. K tomuto obrazu se Debussy uchyluje v několika svých dílech, zřejmě ho tedy považuje

¹⁴⁰ William Shakespeare (1564 – 1616) – anglický básník a dramatik, jeden z největších dramatiků všech dob. Z jeho díla jmenujme např. divadelní hry *Romeo a Julie*, *Julius Caesar* nebo *Mackbeth*.

¹⁴¹ *A Midsummer-night's Dream (Sen noci svatojánské)*, komedie Williama Shakespeara z roku 1596.

¹⁴² James Abbott McNeill Whistler (1834 – 1903) – britský malíř působící ve Francii. Ve svém díle předjímal prvky impresionismu, symbolismu a secese.

je za vrchol přírodní melancholie. Tato skladba je psána v tónině cis moll, hned úvodní akordy však předznamenání nerespektují.

Vinná brána (viz přílohu LV) byla patrně inspirována pohlednicí, kterou Debussy obdržel od Manuela de Falla. Byla na ní zpodobněna majestátní brána španělského starobylého města Alhambra. V první řadě zde můžeme hovořit o tanečním rytmu. V jistém smyslu můžeme tuto skladbu považovat za předzvěst poválečné polytonality. Můžeme si také všimnout, že melodicky se poměrně značně liší od skladatelových dřívějších španělských „výbojů“, jako byl např. *Večer v Granadě* z cyklu *Rytiny*. Ve *Večeru* můžeme hovořit o melodii jednodušší, zatímco v *Bráně* je melodie přerušována španělskými ozdobami typu „cante jondo“¹⁴³ typickými pro andaluskou oblast.

Preludium *Víly jsou výtečné tanečnice* (viz přílohu LVI) nemá jiný úkol než předvést debussyovskou průzračnou klavírní sazbu ve spojení s virtuozními klavírními prvky.

Vřesy (viz přílohu LVII) jsou obrazem příjemné lesní idyly s již vyzkoušenými prvky světlohry a slunečního třpytu zářícího skrze listí.

Generál Lavine - výstřední číslo (viz přílohu LVIII), preludium inspirované dřevěnou loutkou. Výstřednost zde představuje především Debussyho požadavek na určitou tuhost (ve smyslu špatné hybnosti loutky). Tato skladba je plná ironie a výsměchu. A opět zde nacházíme zpracování amerického cakewalku.

Audienční terasa ve svitu měsíce (viz přílohu LIX), preludium s velkým šarmem, místy až obřadní náladou. Je typickým příkladem lehce nastíněné bitonality.

Undina (viz příloha LX), dílo zdrženlivé, plné vodního šumu, voda se však explicitně v námětu neobjevuje. Undina je nymfa, temná, záhadná, elegantní a půvabná, jako hudba Clauda Debussyho.

Pocta jeho blahorodí, stálému předsedovi Pickwickova klubu (viz přílohu LXI), preludium, které ocenili zejména francouzští obdivovatelé Charlese Dickense¹⁴⁴ spíše než

¹⁴³ *Cante jondo* – vokální styl španělského flamenca. Styl andaluské lidové hudby. Název znamená „hluboké písně“.

¹⁴⁴ *Charles Dickens* (1812 – 1870) – anglický spisovatel, romanopisec. Z jeho díla jmenujme např. romány *Kronika Pickwickova klubu*, *David Copperfield* nebo *Nadějná vyhlídka*.

Dickensovi krajané. Někteří kritici označili toto dílo za „upoceně vtipné“, jiní se opravdu při jeho poslechu baví. Samozřejmě zde opět záleží na interpretačním uchopení. Každopádně, zpracování anglické národní hymny Bůh chraň krále (God save the King) může být chápáno rozličnými způsoby. Skladba plná rozporů a více či méně povedené karikatury.

Kanopa, egyptská urna (viz přílohu LXII), dílo pohřební nálady, ne však osobního zármutku. Spíše se jedná o melancholii, která se nás zmocňuje při posvátnostech a archaických náboženských obřadech.

Střídavé tercie, preludium, které, jak bylo řečeno výše, ani hudebním obsahem, ani názvem nezapadá do celkového konceptu *Preludií*. Význam této skladby je čistě technický, i když zde můžeme spatřovat jistou vzdálenou souvislost s hudbou francouzských clavecristů.

Ohňostroj (viz přílohu LXIII), jedno z nejoblíbenějších, ale také nebrilantnějších preludií obou cyklů. Hudební obsah tohoto díla přesně vystihuje nespoutanost ohňostroje, zároveň je zde zachyceno i jeho zažehnutí a uhasínání. V tématickém materiálu nacházíme odkaz na francouzskou hymnu Marseillaisu. Posлуhač, který má fantazii, si dokonce může přiřazovat konkrétní místa ke konkrétním pyrotechnickým kouskům. Nám však postačí, pokud si povšimneme velké příbuznosti této skladby s dílem Franze Liszta.

Samostatně stojící *Hrdinská ukolébavka*¹⁴⁵ (viz přílohu LXIV) byla původně psána pro Krále Alberta¹⁴⁶, měsíc po své klavírní podobě se dočkala i podoby orchestrální. Debussy chtěl původně složit Hrdinský pochod. Zalekl se však pochodu coby žánru předurčeného ke řvavosti, která skladateli byla vždy silně proti mysli. Přesto je *Hrdinská ukolébavka* se svým zpracováním belgické národní hymny obrazem vlastenectví a národní hrdosti. A jako již několikrát, proti původnímu záměru zde vystupuje i něco navíc, nostalgie a únava z vleklé války.

¹⁴⁵ *Berceuse héroïque pour rendre hommage à S. M. le Roi Albert Ier Belgique et à ses soldats (Hrdinská ukolébavka k počtě J. V. Alberta I., krále belgického, a jeho vojáků)*, skladba pro klavír. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1915.

¹⁴⁶ *Albert I. Belgický* (1875 – 1934) – třetí belgický král.

Posledním významným klavírním dílem Clauda Debussyho jsou *Étudy*¹⁴⁷. Pracoval na nich opět v městečku Pourville a to během srpna a září 1915. V tomto roce také editoval pro svého nakladatele Duranda sbírku etud Fryderyka Chopina. Při této práci si také uvědomil výzvu, kterou dříve ignoroval, výzvu k napsání užitečných, ale přitom hudebně hodnotných klavírních cvičení.

Z dopisu Jacquesovi Durandovi o vydání revize Chopinových etud: „V příloze naleznete velmi prostou předmluvu, která má jedinou přednost, že nepředstírá, jako by Chopina „objevila“. Mohu Vás ujistit, že mým úmyslem bylo vyhnout se poučujícímu způsobu Scholtze, Friedmanna a ostatních oprávců harmonií... Mám vždycky hrůzu z nediskrétností tohoto druhu...“¹⁴⁸ A předmluva zněla takto: „Chopinova hudba patří k nejkrásnější, jež byla kdy napsána. Tvrdit to roku 1915 je však laciná poklona, kterou ještě nijak nejsme právi její důležitosti ani jejímu vlivu, jaký ustavičně vykonává na současnou hudbu. Chopinova genialita je toho druhu, že se vymyká klasifikačnímu hračkářství; nepatrný Fieldův¹⁴⁹ vliv je čistě dobový; jeho italianism a chromatism, rozličně kritizovaný, je jen formou jeho vypjaté citlivosti a bude vždy pro něho příznačný.

Chopin byl rozkošný vypravěč bojovných nebo milostných příběhů, které často zabrousí až do onoho lesa v *Jak se vám líbí*¹⁵⁰, kde jsou víly jedinými vládkyněmi ducha. Jestliže mohla volnost formy oklamat jeho vykladače a bohatostí rysů budit dojem, že se soustředoval na virtuozy, je třeba na druhé straně pochopit hodnotu rozvrhu a jistou ruku při uspořádání díla.

¹⁴⁷ *Douze Etudes (Dvanáct etud)*, skladby pro klavír. V prvním sešitě mají jednotlivé etudy názvy *Pour les cinq doigts (Pět prstů)*, *Pour les tercies (Tercie)*, *Pour les quartes (Kvarty)*, *Pour les sixtes (Sixty)*, *Pour les octaves (Oktávy)*, *Pour les huit doigts (Osm prstů)*. Druhý sešit obsahuje etudy *Pour les degrés chromatiques (Chromatika)*, *Pour les agréments (Ozdoby)*, *Pour les notes répétées (Opakované tóny)*, *Pour les sonorités opposées (Kontrastní zvukovost)*, *Pour les arpèges (Arpeggia)* a *Pour les accords (Akordy)*. Věnováno památce Fryderyka Chopina. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1915.

¹⁴⁸ Z dopisu Jacquesovi Durandovi z roku 1915. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 117.

¹⁴⁹ *John Field* (1782 – 1837) – irský klavírista a skladatel, první skladatel formy nokturna.

¹⁵⁰ *As You Like it (Jak se vám líbí)*, komedie Williama Shakespeara z roku 1601.

Uvážíme-li nedostatek volného času v tomto tak krátkém životě a možná i důvěru v sílu ústní tradice, kterou zanechal (měl mnoho žáků, víc zajisté, než kolik se mu přisuzuje), vysvětlíme si nedostatek pokynů pro provedení v prvopisech a libovolné pozdější doplňky. Přidrželi jsme se v plném respektu k autorovi nejspolehlivějších pramenů a připojili jsme v závorkách to, co se nám zdálo ve shodě s výrazem jeho génia.¹⁵¹

Debussyho *Etudy* jsou tedy dedikovány Chopinovi, původně však chtěl v dedikaci uvést také Françoise Couperina¹⁵².

V prvním díle *Etud* se Debussy zabývá tradiční problematikou klavírní techniky, jako jsou tercie, sexty, oktávy a nezávislost prstů (viz přílohy LXV, LXVI, LXVII, LXVIII).

„... Už několik dní jsem na tom prostě jako Rusko! Chybí munice! Nemám totiž ten notový papír formátu quatro papale, který jediný jsem si oblíbil poslední dobou. Abych používal úskoků němčourských apačů, mám-li dokončit opis šesti Etud, které dostanete zároveň s tímto dopisem. Abych nezapomněl, svěřujete se mi v jednom ze svých listů, jak je Vám zatěžko mít trpělivost... Buďte ujištěn, že je jí hodně potřebí i pro přepsání chromatické nebo oktávové etudy. Vím ovšem, že zde není ta úzkost a tak srovnání platí jen přibližně. Už velmi dlouho působí na mne sexty při ustavičném užívání jako domyšlivé slečinky, které ve společnosti netančí, mrzutě sedí při zdi a závidí potřeštěným nónám jejich pohoršlivý smích. Skládám totiž právě etudu, kde se všechno točí kolem sexty, takže i harmonie k nim jsou tvořeny jen hromaděním těchto intervalů; a není to ošklivé (mea culpa).

Těchto šest etud je skoro vesměs „v tempu“; zachovejte klid. I na volnější dojde! Začal jsem těmito jen proto, že je to nejtěžší skládat je i obměňovat. Když už se jednou pro ně rozhodnu, nejohratnější kombinace jdou rychle od ruky.¹⁵³

V etudě zabývající se kvartami (viz přílohu LXIX) nacházíme typickou zvukovou průzračnost, plnou chromatických postupů a interakce melodické linie, rytmu a harmonických spojů.

¹⁵¹ DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 117-118.

¹⁵² *François Couperin* (1668 – 1733) – francouzský klavírník, skladatel období baroka.

¹⁵³ Z dopisu Jacquesovi Durandovi z roku 1915. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 124.

„...Ostatní etudy se soustředí na vyhledávání zvláštní zvukovosti, tak např. etuda „Pro kvarty“, kde najdete věci dosud neslyšené, i když Vaše uši jsou vytrénované mnohými „kuriozitami“.“¹⁵⁴

Tento kus můžeme nazývat v jistém slova smyslu klasickým, neboť každá jednotlivost a každý detail je efektivní a formotvorný, zároveň v sobě nese romantický aspekt tesklivé nálady. A samozřejmě, kvarty vyvolávají zvukový obraz čínské hudby.

V *druhém sešitu Etud* Debussy pracuje už nejen s hudební abecedou, ale s celým hudebním slovníkem. Etudy *Chromatika* (viz přílohu LXX) a *Opakované tóny* (viz přílohu LXXI), odhlédneme-li od jejich značné technické složitosti a obtížnosti, jsou značně za harmonickou a hudební hranicí zvyklostí počátku 20. století. Jestliže však *Opakované tóny* drží jednotu skrze rytmickou strukturu, pak *Ozdoby* (viz přílohu LXXII) těží z faktu, že si posluchač není jistý, co je ozdoba a co melodie. Struktura je řešena tak, že se v podstatě slévá rozdíl mezi melodií a doprovodem. Pohyb mezi jednotlivými klíči je nenásilný a často naznačený spojovací elipsou v hudebním textu.

V etudě *Kontrastní zvukovost* (viz přílohu LXXIII) Debussy rozvíjí myšlenku vrstvené struktury. Tato etuda nám připomíná zvony a vzdálený hlas trubky, to vše napodobeno „pouhými“ klavírními kladívky. Můžeme si také povšimnout určité neslučitelnosti těchto hudebních prvků. Debussy tuto techniku použil např. v *Přerušované serenádě*, v této etudě ji však užil takřikajíc s větším rozmyslem.

Předposlední dílko, *Arpeggia* (viz přílohu LXXIV), je mistrnou ukázkou odlehčené, lehkomyšlné, přesto však ne laciné hudby. Cyklus etud potom zakončují monumentální *Akordy* (viz přílohu LXXV).

„... Včera o půlnoci jsem dokončil přepis Etud ... Uf! ... Nejpropracovanější japonská rytina je dětskou hrou vedle kreslířského výkonu některých jejich stránek. Ale jsem spokojen, je to dobrá práce...“¹⁵⁵

¹⁵⁴ Z dopisu Jacquesovi Durandovi z roku 1915. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 124.

¹⁵⁵ Z dopisu Jacquesovi Durandovi z roku 1915. DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 127.

Zajímavé je, že skladatel své etudy neopatřil prstoklady a v úvodu podotkl tyto zásady: „Pevně stanovený prstoklad se vymyká individuální povaze jednotlivé ruky. Kdyby se vypsal všechny možné alternativy, vedlo by to ke zmatkům. Clavecinisté nikdy prstoklady neuváděli. Bylo by zajisté málo slušné pochybovat o tom, že by si dnešní virtuosové neuměli poradit sami rovněž. Tím, že se prstoklad nepředepíše, poskytne se každému znamenité cvičení. Ostatně, neříká známé rčení, že se každý nejlépe obslouží sám? Hledejme tedy své prstoklady!“¹⁵⁶

„I když lze mít k těmto názorům třeba odchylné stanovisko, můžeme nicméně tvrdit, že Debussy učinil správně, že ponechal pedagogický komentář svého díla odborníkům. Sám splnil důležitý úkol, vytvořiv etudový souhrn problémů, jež obsahuje jeho tvorba; je na jiných, aby jej prostudovali a vysvětlili. Podařilo se mu, stejně jako Chopinovi a Lisztovi, přehodnotit techniku do vyšší oblasti tvůrčí a z pouhého materiálu vykouzlit obsah zcela svébytný a umělecký. Proti sevřené formě Chopinově je forma Debussyho etud volná. Jak bylo řečeno, míchá harmonie i zde své barvy v nejsmělejších kombinacích. Tyto okolnosti asi způsobily, že se k dosti složitým etudám Debussyho většina pianistů neprodrala, i když poskytují vděčné úkoly technické i zvukové. Předpokládají nutně poučení, bez něhož se málokterý pianista může pustit do něčeho tak choulostivého.“¹⁵⁷

Dodejme ještě, že v posledních letech se zájem o impresionismus, potažmo Debussyho etudy, značně zvýšil, patrně s nárůstem zvukových nahrávek, ale také s obecným nárůstem virtuozity, která už zdaleka není výsadou několika vyvolených, jak tomu bylo za skladatelova života na počátku 20. století. Celková vyspělost klavírních interpretů vede ke stále zdařilejším uchopením Debussyho etud.

S tímto tvrzením pak souvisí další aspekt Debussyho smýšlení a to právě názory na virtuozitu a její chápání hudebním obecnstvem. Kromě skladatelské činnosti se totiž Debussy zabýval také činností publikační. Přispíval zejména do francouzského časopisu *La Revue blanche*. Sem také poslal v roce 1901 své názory na tuto problematiku.

¹⁵⁶ DEBUSSY C. *Douze Etudes (Dvanáct etud)*, předmluva. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1915.

¹⁵⁷ HOLZKNECHT, V. *Claude Debussy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 145-146.

„Musím dodat, že ornamentální pojetí zcela vymizelo; podařilo se ochočit hudbu ... Konec konců! Starají se o to rodiny, které když nevědí, co udělat z dítěte - skvělá dráha inženýrů počíná se mrzutě hatit -, dají je učit hudbě; přibývá tak vždy o jednoho břídila víc. ... Jestliže se někdy některý geniální člověk pokusí setřást tvrdý chomout tradice, zaonačí se to tak, aby byl dokonale zesměšněn; tu pak nebohý geniální člověk se odhodlá zemřít velmi mlád. A to je jeho jediný projev, za který sklídí štědrejší pochvalu.“¹⁵⁸

¹⁵⁸ HOLZKNECHT, V. *Claude Debussy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 169.

1.2.2 DÍLO PRO ČTYŘRUČNÍ KLAVÍR

Podívejme se nyní na díla určená pro čtyřruční klavír.

Kromě děl, která mají pouze životopisný význam, jako je *první věta ze Symfonie g moll* věnovaná Madame von Meck, zřejmě plánovaná na pozdější přepis do orchestrální verze, ke kterému však nikdy nedošlo a *Bakchův triumf*, Debussyho studentská práce také zamýšlená orchestrálně, je to především *Malá suita*¹⁵⁹ (viz přílohu LXXVI), zřejmě známější ve své orchestrální verzi od Henri Büssera. A právě díky svému čtyřručnímu obsazení tato skladba poskytla Debussymu ještě větší možnosti strukturálního rozvrstvení. Nejpřekvapivěji asi působí *Ballet* (viz přílohu LXXVII), který je až těžkopádně slavnostní, skoro se zdá, že si Debussy vzal příklad ze skladeb skladatele Chabriera¹⁶⁰. Všechny části jsou ve trojdílné formě, ovšem s jistou dávkou soudržnosti, kterou skladatel dosahuje především užitím prvků ze střední části v doprovodu opakování části první.

Dalším dílem pro čtyřruční klavír je nepříliš významný *Skotský pochod na lidové téma*¹⁶¹ (viz přílohu LXXVIII) a hlavně *Šest antických epigrafů*¹⁶² (viz přílohu LXXIX). Epigrafy vycházejí z hudby, kterou skladatel zkomponoval v roce 1900 při příležitosti recitace některých *Písni Bilitiných* básníka Pierra Louyse. Tyto skladby nám mohou navozovat vzpomínky na *Preludia* a to především zpracováním exotických témat (*Egyptanka*, *Tanečnice s chřestýši*) a témat přírodních (vítr, noc, déšť). Sazba je úsporná a drží se zejména jemné jednotvárnosti ať již v rytmické či harmonické složce. Pět ze šesti epigrafů končí pianissimo a v závěru posledního epigrafu je použito téma z prvního kusu doprovázené

¹⁵⁹ *Petite suite (Malá suita)*, skladba pro čtyřruční klavír. Obsahuje části *En bateau (V loďce)*, *Cortège (Průvod)*, *Menuet* a *Ballet*. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1889.

¹⁶⁰ *Emmanuel Chabrier* (1841 - 1894) - francouzský skladatel a klavírista. K jeho klavírním dílům patří např. *Habañera* či *10 Pítoreskních kusů*.

¹⁶¹ *Marche écossaise sur un thème populaire (Skotský pochod na lidové téma)*, skladba pro čtyřruční klavír. Vydalo nakladatelství Chaudens v roce 1891.

¹⁶² *Six Epigraphes antiques (Šest antických epigrafů)*, cyklus skladeb pro čtyřruční klavír. Obsahuje části *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été (K vzývání Pana, boha letního větru)*, *Pour un tombeau sans nom (Pro bezejmenný hrob)*, *Pour que la nuit soit propice (Aby noc byla příznivá)*, *Pour la danseuse aux crotales (Pro tanečnici s chřestýši)*, *Pour l'Égyptienne (Egyptance)* a *Pour remercier la pluie au matin (Děk rannímu dešti)*. Vydalo nakladatelství Durand v roce 1915.

elementy z prostředního epigrafu. Název *Epigrafy* byl zřejmě použit jako pocta Paulu Verlainovi.

Debussy také velmi zvažoval jejich orchestraci, vždyť některé pasáže přímo vybízí k orchestrální představě, nikdy k ní však nedošlo.

1.2.3 DÍLO PRO DVA KLAVÍRY

Zahrnuje nepříliš významné dílo *Lindaraja*, skladbu ve španělském stylu z roku 1901, vydanou posmrtně v roce 1926. Na této skladbě je nejdůležitější především datum jejího vzniku, které skladateli velmi pomohlo ve výše zmíněné aféře o autorství původních myšlenek uvedených v Debussyho *Večeru v Granadě* a v Ravelově *Habañeře*. *Lindaraja* dokazuje, že Debussy užíval španělských postupů a témat několik let před tím, než stvořil *Večer*. Z hudebního hlediska však nejde o příliš významné dílo, proto také zůstalo v zapomenutí.

Cyklus *Na bílých a černých* (viz pozn. č. 71, viz přílohu LXXX) patří k vrcholům klavírní literatury pro dva nástroje. Původní název zněl *Capriccia* v bílém a černém a jedna z idejí autora byla učinit tento cyklus součástí *Galantních slavností*.

Skladby podle skladatele „těží svou barvu a náladu pouze a jedině ze zvukovosti klavíru“. I přes toto skladatelovo vyjádření nemůžeme v „neprogramovosti“ tohoto díla nevidět Debussyho úvahy a postoje k válce. Všechny tři části mají odlišný charakter a motivicky spolu nesouvisí. Mají také různé dedikace. První věta je věnována Koussevitzkému¹⁶³. Motivicky zpracovává čtyři linie z Gounodova *Romea a Julie*¹⁶⁴. Střední část je věnována skladatelovu mladému příteli Jacquesovi Charlotovi, který padl ve válce v roce 1915. Zřetelně zde můžeme slyšet zvuk válečné trubky nebo neúprosný nápěv německé písně. První věta je naopak jasnou kritikou slepé důvěry lidí, která vedla ke vzniku válečných konfliktů. Třetí věta je věnována Igoru Stravinskému a předpovídá totální devastaci morálky, ale také víru a naději v budoucnost.

Mezi nejzajímavější aspekty tohoto díla patří průzračnost v kontrastu s pevnými hudebními liniemi (jako např. ve druhém kusu), ale také svobodné zacházení s harmonickými a melodickými liniemi.

¹⁶³ *Serge Koussevitzky* (1874 – 1951) - ruský židovský skladatel a dirigent, dlouholetý ředitel Bostonské filharmonie.

¹⁶⁴ *Romeo a Julie* – Gounodova opera z roku 1867.

1.3 PŘÍSTUP CLAUDA DEBUSSYHO KE KLAVÍRU JAKO NÁSTROJI¹⁶⁵

Přesto, že Claude Debussy nebyl zázračným dítětem v pravém slova smyslu, velmi brzy zjistil, že klavír bude jeho základním vyjadřovacím prostředkem. Také se nikdy žádnému jinému nástroji profesionálně nevěnoval, dokonce prý neuměl ani zpívat. Nebyl údajně ani oslnivým dirigentem. Přesto se shodneme, že byl skvělým hudebníkem. A právě klavírní zvuk skvěle korespondoval s jeho náhledem na hudbu a citlivým vnímáním okolního světa. Jedním z důvodů volby Clauda Debussyho byl také fakt, že pro vyjádření svých myšlenek nemusel angažovat a nadchnout nikoho jiného, skladby prostě interpretoval sám.

Rozšířil také možnosti klavírní techniky, i když ne v pravém slova smyslu, jako třeba Domenico Scarlatti, spíše ve smyslu diametrálně diferentního použití toho kterého technického prvku. Co je však nesporné je Debussyho zásadně nový přístup ke klavírní zvukovosti. Je také jisté, že se Debussy silně inspiroval a dalo by se říci „upínal“ k modernímu malířství, tj. impresionismu.

Jsou pro to dva důvody. V první řadě klavír samozřejmě nejlépe ze všech nástrojů umožňuje harmonické pokusy a inovace, včetně míchání tónin, bitonality či polytonality (srovnej míchání barev v impresionistickém malířství). Dalším důvodem bylo, že Debussy vycítil a posléze odhalil nevyužívané zvukové možnosti klavíru, nástroje, který byl po staletí užíván, ovšem zcela odlišným způsobem. Někteří kritikové skladatele obviňovali z přílišného přečeňování klavírního zvuku a z jeho snahy přiblížit se zvuku jiných nástrojů. Dodejme ještě, že v klavírní literatuře 19. století byli nejvíce kritizováni Fryderyk Chopin a Franz Liszt, umělci, kteří byli a jsou posléze považováni za jedny z nejdůležitějších

¹⁶⁵ Tato kapitola čerpá z:

BLOM, E. *Grove's dictionary of music and musicians*. 5. vyd. New York : St. Martin's Press, 1968.

DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962.

HOLZKNECHT, V. *Claude Debussy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

LANGHAM SMITH R. *Debussy studies*. Cambridge : Cambridge university press, 1197.

THOMPSON, O. *Debussy : Man and Artist*. New York : Dover publications, 1967.

WIKIPEDIE. Dostupné na Word Wide Web : <http://www.wikipedia.org/>.

osobností klavírního umění, patrně také proto, že se nezalekli výzvy překročit pomyslné hranice tehdejších interpretačních zvyklostí.

Základním znakem Debussyho klavírní hudby je její skvělá pianistická sazba. Jeho harmonické, rytmické i melodické inovace jsou v klavírní hudbě patrnější a „odkrytější“ než kdekoli jinde. Přestože máme málo poznámek o skladatelově vlastním klavírním projevu (viz kapitolu 1.2.1), víme, že velmi důležitý byl pro něj „klavírní dotek“. Dalo by se zde hovořit o taktilním vnímání okolního světa (tj. skrze doteky). Klavírní dotek Clauda Debussyho je zcela inovativní. Využívá konečky prstů jako vlasečnice vedoucí až do duše interpreta, či naopak, z duše vycházející pojivo, vedoucí až ke klaviatuře. Debussy zcela nechápe klavír jako kladívkový nástroj. Nechápe ho ani jako nástroj melodický, jak tomu bylo např. u Chopina. Byl patrně ovlivněn a také je vzdáleným pokračovatelem Roberta Schumanna, který také věnoval klavírnímu zvuku nemalou pozornost. Debussy se však v klavírním zvuku stává objektivnějším, bližším a v určitém smyslu prostším. Nejedná se zde o zvukomalbu, ale o psychologický průnik zvuků přírody či nálady určitého místa s klavírním zvukem a interpretem.

Debussy se na veřejnosti objevoval výhradně v roli tlumočnicka vlastních děl. Pokud už hrál něco jiného, pak zřídka např. Chopina, se kterým se považoval skladatelsky i lidsky propojen. Čemu se však vyloženě vyhýbal, byla německá hudba, zejména Ludwiga van Beethovena¹⁶⁶, zcela pak se stranil hudby Johannese Brahmsa¹⁶⁷.

Samozřejmě ho výrazně ovlivnila jeho klavírní učitelka, Madame Mauté de Fleurville. Tato Chopinova žačka poskytla Claudovi skvělý náhled do klavírního zvuku a stylu jednoho z největších romantických básníků klavíru. Rady Madame de Fleurville byly také zohledněny v pozdější Debussyho edici děl Fryderyka Chopina pro francouzské nakladatelství. Jednalo se především o pojetí a používání klavírního pedálu, kdy Chopin vyžadoval jeho totální absenci při cvičení.

Na konzervatoři byl Debussy úspěšný jen a jedině pokud hrál Chopina. Jakmile se měl zhostit Beethovena, jeho zkouška obvykle nedopadla příliš zdařile. Podle jeho profesorů (viz kapitolu 1) měl Claude obzvláště hbitou levou ruku. Zdá se však, že k této doved-

¹⁶⁶ *Ludwig van Beethoven* (1770 - 1827) - německý hudební skladatel, představitel hudebního klasicismu.

¹⁶⁷ *Johannes Brahms* (1833 - 1897) - německý hudební skladatel, představitel klasicko-romantické syntézy.

nosti nepřišel cvičením jako ostatní studenti. Můžeme se domnívat, že Debussy nikdy nepoznal tvrdé a úmorné pianistické cvičení. Jeho duše ho vedla jinam, do světa harmonie, nikoli virtuozity. Klavír se měl stát prostředkem hudbě, nikoli technice.

Ačkoli měl Debussy velké a silné ruce a tvrdil, že jeho hraní kombinuje sílu a jemnost, z ohlasů jeho interpretace víme, že byl spíše jemný nežli hlučný. Jeho projev a klavírní tón byl popisován jako matný až zastřený, občas téměř neslyšitelný. Některé kritiky považovaly jeho recitály dokonce za monotónní. Hned z počátku Debussyho kariéry se však našli i obdivovatelé, kteří nový klavírní styl více než vítali. „Všechna omezenost klavírní techniky byla zapomenuta, objevuje se nahá duše hudby.“ I takové byly pochvaly klavírního zvuku Clauda Debussyho.

Louis Laloy tvrdil, že při interpretaci Clauda Debussyho nebylo slyšet jediný dopad kladívka na strunu, jediný záchvěv klavírní mechaniky. Popsal delikátní klavírní zvuky, které „stoupají do průsvitné atmosféry, kde se smísí do duhové mlhy“.

Louis Laloy měl také jako jeden z mála přístup k Debussyho vlastním poznámkám k prezentaci jeho děl. Hráč by se měl vyvarovat jakékoli romantické afektovanosti. Neměl by také za každou cenu upřednostňovat melodii (viz výše, Debussy nepomýšlel na klavír jako na nástroj melodický). Melodie se podle skladatele v hudbě uplatní dostatečnou měrou, bez zbytečného upozorňování (pokud je to tedy melodie v pravém slova smyslu).

Stejně tak by se hráč neměl pokoušet přílišně akcentovat některou harmonickou funkci. Velmi žádoucí je však snaha všechny složky smísit v jediný zvukový pojem. Pokud jsou noty v zápisu označeny malou čárkou, pak to znamená, že je máme oddělit. Skladatel zde vyžaduje průrazný, nikoli však „napíchnutý“ tón, následovaný opuštěním klávesy a prodloužením zvuku pedálem. Kterýkoli aspekt, který naruší zvukovou jednotu, je pro interpretaci jeho skladeb přímo fatální. Vyvarujme se tedy romantizování a přílišnému atakování technické složky skladeb (i když některé Debussyho skladby patří do kategorie transcendentálních).

Každá melodie (v debussyovském slova smyslu) a každý akord má smysl jen a jedině ve své následnosti a ve spojení s ostatními zvukovými složkami díla.

Podle známého francouzského pianisty Maurice Dumesnila¹⁶⁸ Debussy sám instruuje interprety: „Hrajte velmi citlivými konečky prstů. Akordy hrajte tak, jako byste nemohli prsty odlepit od klaviatury, jako kdyby vaše prsty byly přitahovány klávesami jako magnety.“¹⁶⁹ Dumesnil, klavírní žák Clauda Debussyho k tomu dodává své vlastní poznámky: „Bříška prstů musí být extrémně citlivá, skrze pocity v nich bychom měli být schopni takřka předvídat kvalitu tónu, který hodláme zahrát.“¹⁷⁰ Jiná instrukce nám radí, že špičky prstů musí hrát takříkajíc skrze závoj. V klavírním tónu skladeb Clauda Debussyho by neměly být žádné hrany a okraje.

Specifikem Debussyho skladeb jsou také rozsáhlé pasáže v dynamice piano až pianissimo. Dumesnil radí dopadat na klávesu nepřímou, tzn. šikmo a postupně se vnořovat do klaviatury skrze bříško prstu (zatímco v jiných technikách hry dopadáme na klávesu kolmo a rovnou na pevný koneček prstu). Jiným Dumesnilovým druhem úhozu byl tzv. „skokánek“, tj. v podstatě pružné odmrštění prstu ze statické pozice na klávese. Vzniká tak zvuk podobný zvonkům či zvonkohře.

Nezpochybnitelnou součástí Debussyho hudby je samozřejmě pedál, a to jak tzv. „poloviční“ pedál, tak celkový pedál přeznívajícím. Velmi často používáme také pedál levý, tlumící, una corda neboli moderátor. Obliba Debussyho v tomto pedálu spočívá hlavně v potlačení přílišných alikvót a následných nesourodých souzvuků. Velmi vhodným je také pedál „prolongement“, který funguje tak, že podrží pouze klávesy, které byly stisknuty při sešlápnutí pedálu. Nesporně velmi výhodné, zvláště v pasážích, které jsou graficky zaznamenány na třech notových osnovách. Nevýhodou je jeho častá absence, zvláště na nekonečných nástrojích.

Ale vraťme se k Dumesnilovu výkladu Debussyho. Největší akcent kladl na následnost akordů. Hráč by se měl snažit, aby se akordy přelévaly z jednoho do druhého. Harmonie je základem impresionistické hudby. Debussy často opakuje akordické tóny v různých oktávách a vytváří tak mnohdy iluzi ozvěny nebo naopak prodloužení zvukového obrazu

¹⁶⁸ Maurice Dumesnil (1886 - 1971) - francouzský pianista, žák Clauda Debussyho.

¹⁶⁹ THOMPSON, O. *Debussy : Man and Artist*. New York : Dover publications, 1967, s. 251.

¹⁷⁰ THOMPSON, O. *Debussy : Man and Artist*. New York : Dover publications, 1967, s. 251 - 252.

tónu. Často také akordy arpeggiuje. Dodejme ještě, že někdy je arpeggio nepředepsané, přesto nutné, kvůli rozpětí akordu. Leckdy se však dá akord zahrát oběma rukama, obzvláště když má levá ruka „volno“ díky prolongement pedálu. Debussyho arpeggio (tedy to předepsané) má za úkol akord prosvětlit, nikoli ho učinit agresivnějším a konkrétnějším (jako např. v hudbě Franze Liszta nebo Johanesse Brahmsa).

Velmi málo pasáží má v Debussyho hudbě charakterizovat sílu nebo moc. Žádná skladba není hrdinskými náladami naplněna, jsou to vždy jen části určitých skladeb. Dokonce i v *Hrdinské ukolébavce* skladatel pouze naznačí monumentalitu a nikdy se nepouští do výkřiků či „řvavosti“. Pro Clauda Debussyho je klavír společníkem, důvěrníkem, ale nikdy ne „hláskou troubou“. Monumentalitu Debussy samozřejmě nezatrácuje, vždyť např. *Potopená katedrála* je na monumentalitě přímo postavena. Nikdy se však neobjeví veličáštvi.

Jako pravý Francouz Debussy znovu objevil to pravé potěšení ze hry na klavír, které bylo mnohokrát obětováno, ať už pro virtuositu (viz Liszt), tak pro formotvorné aspekty (fuga Caesara Francka). Debussy používá takových prostředků, které nám mnohokrát připomínají různé nástrojové obsazení a přímo pobídku k jejich orchestrální instrumentaci. Přesto jsou to skladby ryze klavírní. Formálně Debussy používá velmi nezdánlivě prostou třídílnou formu. A právě kratší skladby plně vystihují jeho spojitost s výtvarným uměním. Jsou totiž stejně tak prchavé jako náš pocit z vnímání impresionistického obrazu. Z literatury je Debussyho samozřejmě nejbližší symbolismus. Tento umělecký směr, reprezentovaný např. Paulem Verlainem nebo Charlesem Baudelairem, je patrný obzvláště ve skladatelově písňové tvorbě. Samozřejmě však ze své vokální tvorby čerpal i v hudbě pro klavír.

Debussy je inovativní ve všech složkách klavírního projevu a klavírní sazby. Především v náhledu na klavírní zvuk skrze techniku úhozu, užívání pedálu, ale také novým pojetím harmonie a melodie. Dá se zde také hovořit o rozostřeném vidění, přesto jsou Debussyho skladby promyšleny do nejmenšího detailu.

2 PRAKTICKÁ ČÁST¹⁷¹

Pro vyhodnocení využitelnosti skladeb Clauda Debussyho jsem se ve své práci rozhodla využít ankety a rozhovorů. Zaznamenala jsem také interpretaci skladby Clauda Debussyho v podání dvanáctiletého žáka základní umělecké školy. Toto DVD je poslední přílohou této práce.

Rozhovory jsem vedla s pedagožkou s bohatými zkušenostmi s výukou skladeb impresionismu a Clauda Debussyho a také se žákem základní umělecké školy, který si impresionismus oblíbil.

Anketu jsem uskutečnila jednak formou osobního dotazování na Základní umělecké škole v Roudnici nad Labem, dále formou rozeslání anketního dotazníku na základní umělecké školy ve Varnsdorfu a v České Lípě. Bohužel, ne všechny dotazníky se podařilo získat zpět vyplněné. Celkový vzorek tak činí dvanáct vyplněných dotazníků či uskutečněných rozhovorů.

2.1 ANKETA

Dotazníky i rozhovory se zaměřovaly na různé oblasti mapovaného problému. Průměrná délka praxe dotazovaných pedagogů je dvacet sedm let. V závislosti na délce praxe se také profilovala otázka, směřující k využívání skladeb Clauda Debussyho ve výuce. Každý učitel, který vyučuje dvacet a více let alespoň jednou zadal svým žákům skladbu Clauda Debussyho. Učitelé s kratší pedagogickou praxí většinou uváděli, že impresionistické skladby zatím nevyužili. Můžeme se však domnívat, že to může být způsobeno tím, že pro impresionistickou interpretaci je třeba vyspělejšího hudebního vnímání, tudíž starších žáků. V praxi je tedy třeba vychovávat žáka minimálně třináct let a jen málo žáků se do takového stadia interpretace dostane.

¹⁷¹ Tato kapitola čerpá z:

NEJGAUZ G. G. *O umění klavírní hry*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

TICHÁ L. *Slyšet a myslet u klavíru*. Praha : Akademie múzických umění, 2009.

Nejvíce zadaných skladeb uvedla učitelka s nejdelší, tedy čtyřiačtyřicetiletou pedagogickou praxí. Učitelé uvedli tyto konkrétní skladby, které použili se svými žáky: sedmkrát byla použita ve výuce první *Arabeska*. Preludium *Dívka s vlasy jako len, Svit luny* z cyklu *Bergamská suita*, posmrtně vydaný *Černoušek*¹⁷² (viz přílohu LXXXI) a druhá *Arabeska* byly zadány v pěti případech. Po jednom zadání uvedli učitelé u skladeb *Snění* a *Doctor Gradus ad Parnassum*. Jedna učitelka uvedla obecně výběr z *Dětského koutku* a z *Preludií*, po jednom zadání mají také *Koláčový tanec* a *Pasáček* z *Dětského koutku*.

Průměrný věk, od kterého učitelé zadávají žákům impresionistická díla je dvanáct a půl roku. Jedno seznámení se skladbou Clauda Debussyho proběhlo již ve třetím ročníku základní umělecké školy, tj. v deseti letech. Učitelka však zároveň uvedla, že to byla jedna z nejtalentovanějších žaček za celou její dvačtyřicetiletou pedagogickou praxi, tedy velká výjimka. V pátém ročníku (od jedenácti let) zadávají impresionismus dva učitelé, od šestého ročníku (tedy dvanácti let) zařazuje impresionistická díla pět učitelů. Pětkrát se také vyskytovala odpověď ve druhém cyklu základní umělecké školy, tj. ve čtrnácti letech žáka. Jedna učitelka se nevyjádřila, některé odpovědi byly naopak nejednoznačné. V zásadě však můžeme říci, že všichni učitelé se shodují na nutnosti určité technické a výrazové vyspělosti interpreta impresionistické hudby.

Z hudebních schopností, které podle učitelů rozvíjejí skladby Clauda Debussyho, považujeme impresionistické skladby, učitelé uváděli hudební fantazii, hudební představivost, vnímání atmosféry, harmonické cítění, celkové rozšíření harmonických představ (např. pod hesly „nová harmonie“, „specifické využití chromatiky“). Dále byly uvedeny zajímavé technické a zvukové úkoly („malebnost zvuku“, „vytváření nálad“, „barevnost hry“, „jemná barevnost a podpora vnitřního dojmu“, „lyrická neurčitost“), možnost užití rozmanitých druhů úhozu („ušlechtilý tón“, „jemnost úhozu“, „úhoz bez ostrých zvukových přechodů“), specifická práce s dynamikou („citlivá dynamika“), odlišná práce s pedály (pod označeními „kouzelný pedál“, „hra souzvuků za pomoci pedalizace“). Učitelé hovořili také o „schopnosti vytahovat pouze některé tóny ve skladbě“ nebo o „tónové a melodické představivosti a citu pro frázi“. Zřejmě mají na mysli specifickou práci s melodií obsaženou ve

¹⁷² *The Little Nigar (Černoušek)*, klavírní skladba z období cyklu *Dětský koutek*, vydalo nakladatelství Durand v roce 1934.

skladbách Clauda Debussyho. Také frázování je podle tří dotazníků ve skladbách Clauda Debussyho velmi specifické, zároveň učitelé uvedli, že ne každý ho dokáže zpracovat.

Na otázku, zda některé skladby Clauda Debussyho uplatňovali učitelé společně se žáky na soutěžích, odpovědělo deset učitelů záporně, dva učitelé uvedli jako soutěžní skladby *Černouška*, jedna učitelka první *Arabesku*.

Všichni učitelé mají osobní interpretační zkušenosti se skladbami Clauda Debussyho ze studií na základních uměleckých školách a konzervatořích. Ze studovaných skladeb jmenovali *Snění*, *Arabesky*, *Bergamskou suitu*, *Suitu Pro klavír*, *Preludia*, *Dětský koutek*, *Etudy*, cyklus *Rytiny* nebo čtyřruční *Malou suitu*. Někteří učitelé uváděli i skladby jiných impresionistických autorů, např. Ravelovy *Valčíky*¹⁷³, *Sonatinu*¹⁷⁴ nebo *Pavanu za mrtvou infantku*¹⁷⁵. Již na základní umělecké škole se se skladbami Clauda Debussyho seznámilo pět učitelů. Hráli převážně výběr skladeb z *Dětského koutku*, jmenovitě byl uveden *Koláčový tanec* a dále pak *Černoušek*. Naopak až na konzervatoři objevilo skladby Clauda Debussyho sedm učitelů. Jedna učitelka uvádí, že „toho od Clauda Debussyho hrála opravdu hodně“. To je také pedagožka, která podle dotazníku zadává skladby Clauda Debussyho nejméně jednou ročně. S tímto poznatkem souvisí také další anketní otázka, a to zda učitelé zadávali svým žákům repertoár z období impresionismu na základě svých vlastních interpretačních zkušeností. Většina učitelů, tedy osm z nich odpovědělo „ano“, tři „ne“ a dva učitelé zvolili odpověď „nevím“.

Další otázky se dotýkaly žákovské oblíbenosti impresionistické hudby a také jejich znalostní vybavenosti. Podle naprosté většiny, tj. jedenácti učitelů mají skladby impresionismu u dnešních dětí kladnou odezvu. Objevovaly se výroky jako „Ano, ale pouze u těch nadanějších, kteří se o vážnou hudbu více zajímají a mají podporu v rodině (návštěva koncertů, poslech klasické hudby, četba knih s hudební tematikou)“, „Pouze u talentovaných a citlivějších, spíš ale poslech impresionistických skladeb, protože interpretace je dost ná-

¹⁷³ *Valses nobles et sentimentales (Valčíky vznešené a tesklivé)*, cyklus klavírních skladeb Maurice Ravela z roku 1911.

¹⁷⁴ *Sonatine (Sonatina)*, klavírní skladba Maurice Ravela z let 1903 – 1905. Obsahuje části *Modéré*, *Mouvement de Menuet* a *Animé*.

¹⁷⁵ *Pavane pour une Infante défunte (Pavana za mrtvou infantku)*, klavírní skladba Maurice Ravela z roku 1899.

ročná.“, „Snad ano, přála bych si to, přála bych to i jim.“, „Ano, je to odlišný, zajímavý a barevný styl.“.

Na otázku, zda mají učitelé pocit, že žáci přicházejí do jejich hodin vybaveni alespoň přibližnou představou o impresionismu ze základních škol nebo z hodin hudební nauky odpověděli pouze dva učitelé ano. Jeden z nich však dodal „pouze žáci z gymnázia“. O naprosté neznalosti žáků je přesvědčeno sedm učitelů. Jeden učitel hovoří z vlastní zkušenosti učitele hudební nauky: „Sama učím hudební nauku a vím, že jedna hodina věnovaná impresionismu nezanechá v žácích dlouhodobé stopy, ale víc času není ...“. Odpověď „spíše ne“ zazněla dvakrát, jednou se objevilo „jen velmi zřídka“.

Poslední otázka se věnovala konkrétním případům, tedy zda si někdo z žáků ve třídě konkrétních učitelů vyloženě oblíbil skladbu Clauda Debussyho, popřípadě jiného impresionistického autora a jakou. Pět učitelů odpovědělo stručně „ne“. K záporným odpovědím řadím i „Ne, ale nevadily (po delším nácvičku se jim líbily)“, „Zatím ne, ale skladba *Dívka s vlasy jako len* se žákyni velmi líbila, protože ji trochu znala z poslechu.“, „V určitém věku (15 – 16 let) projevují velký zájem jako o novou věc – experimenty s akordy, pedálem, zvukem, úhozem atd. S postupem času zájem opadá – chybí hloubka. Romantické skladby lákají víc a na celý život.“

Kladnou odpověď uvedli čtyři učitelé. Uváděli skladby *Svit luny*, dvakrát první *Ara-
besku*. „Ano, ale pouze na základní škole, kde jsem učila hudební výchovu. Jeho nejoblíbenější skladbou bylo Bolero¹⁷⁶ od Maurice Ravela.“

¹⁷⁶ *Bolero*, orchestrální skladba z roku 1928.

2.2 ROZHOVOR S PEDAGOŽKOU SE ZKUŠENOSTMI S VÝUKOU SKLADEB CLAUDA DEBUSSYHO

Pro ilustraci využitelnosti skladeb Clauda Debussyho na uměleckých školách (v tomto případě základních uměleckých školách) jsem provedla rozhovor s dlouholetou pedagožkou Základní umělecké školy Roudnice nad Labem Hanou Vyšínovou. Rozhovor právě s touto učitelkou jsem volila z několika důvodů. Jednak pro úroveň její výuky, kterou jsem měla možnost posoudit při četných hospitacích a návštěvách jejích hodin. Také pro úspěšnost jejích pedagogických postupů, vždyť k jejím žákům patří např. slavná klavíristka Jitka Čechová¹⁷⁷. V neposlední řadě to byla momentální situace ve třídě Hany Vyšínové spojená s právě se chystající celonárodní soutěží základních uměleckých škol pořádanou Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy (rozhovor probíhal 2. 2. 2011). Na tuto soutěž se připravovali dva žáci právě se skladbami Clauda Debussyho. Oba žáci jsou v pátém ročníku, je jim tedy dvanáct let. Žákyně, která hrála skladbu Clauda Debussyho *Černoušek* se umístila na třetím místě v krajském kole soutěže. Další žák postoupil s první *Arabeskou* Clauda Debussyho až do celostátního kola soutěže, kde získal čestné uznání druhého stupně.

A právě na to, proč si Hana Vyšínová vybrala právě tento soutěžní repertoár nebo jak se jí i žákům skladby studovaly, jsem se v rozhovoru zaměřila.

Jak dlouhá je Vaše pedagogická praxe?

Třicet čtyři let.

Používáte ve své výuce skladby Clauda Debussyho?

Ano, ovšem musím přiznat, že jsem si k němu našla cestu až přibližně v posledních deseti letech. Nevím čím to je, zřejmě jsem k němu ve své výuce tak nějak dospěla. Od té doby ho však zadávám ráda.

Kolikrát přibližně jste skladbu Clauda Debussyho zadala žákům?

Asi tak desetkrát, velmi brzy jsem pochopila, že ne každý žák je na impresionismus stavěný, ne každý je ochoten a schopen ho pochopit.

¹⁷⁷ Jitka Čechová (* 1971) - česká klavíristka, členka Smetanova tria.

Od jakého ročníku zadáváte impresionistická díla?

Minimálně by mělo dítě být v šestém ročníku, dříve to nemá smysl. Úplně běžně zadávám impresionismus ve druhém cyklu studia (tj. od čtrnácti let). Ty dvě děti, kterým jsem to letos zadala, jsou pouze výjimky. Honza je mimořádně nadané dítě, proto jsem si byla jistá, že Arabesku zvládne, a to nikoli pouze technicky, ale že na ní takzvaně „má“ i psychicky, potažmo výrazově. To je ovšem výjimka. Alžbětě jsem zase dala Černouška, protože se velmi dobře hodil k další části repertoáru. Ve druhém cyklu už se tyto skladby žákům velmi líbí, podle mě jim připadají nějakým způsobem tajnosnubné. Musíme ale také rozlišovat o jaké skladbě konkrétně mluvíme. Černoušek například se podle mého názoru poměrně vymyká impresionismu. Je to líbivá skladbička bez větších zvukových či technických nároků.

Které konkrétní skladby jste použila ve své výuce?

Z cyklu dvaceti čtyř Preludií jsem se žáky hrála Dívku s vlasy jako len, obě Arabesky, ovšem tu první daleko více než druhou, druhá Arabeska je totiž velmi složitá pro pochopení melodické linie. A samozřejmě z Dětského koutku Koláčový tanec a také Pasáčka. Také dost často zadávám již zmíněného Černouška.

Které hudební schopnosti podle Vás u žáků rozvíjejí skladby z období impresionismu?

Myslím si, že specifické použití chromatiky a jistá lyrická melodická neurčitost rozvíjejí u žáků vnitřní představivost, vnímání vnitřního dojmu ze skladby. Impresionismus také staví na náladách a barevnosti nástroje. Tyto aspekty ho činí obtížným, zejména pro mladší interprety. Je totiž nutné, aby impresionistická hudba plynula jaksí bez ostrých přechodů a hran. Práci s barvou nástroje osobně podporuji také užíváním pedálu una corda. Doporučuji ho žákům především v podobných místech, kde nám však jde o nějaké odlišení výrazu. Rozhodně se však musí pohlídat, aby una corda ani prodlužovací pedál nesloužily k zakrytí technických nedokonalostí. Ve své učitelské praxi jsem se setkala na různých klavírních soutěžích a setkáních právě s tímto přístupem k pedálu v impresionismu. Tento styl některé žáky, potažmo jejich pedagogy přímo nutí k „rozmazanosti“ a nekonkrétním zvukovým skvrnám. Záleží na konkrétní skladbě. Třeba u Černouška je velmi důležitá rytmická pregnance.

Jak přibližujete svým žákům svět impresionistické hudby?

Začínám většinou vyprávěním o výtvarném umění. Mám ve třídě publikaci o malířství, takže jim ukazuji jakou roli na impresionistických obrazech má např. světlo, také odstup od obrazu a podobně. Rozhodně nezačínám stylem „doma si to nastuduj a něco si o tom zjisti“. Obzvláště u impresionismu je to velmi důležité. Velmi se mi osvědčilo vyprávět jim o pointilismu¹⁷⁸. Je to totiž podobný princip jaký uplatňuje impresionistická hudba. Až skupina všech detailů tvoří celek.

Máte pocit, že žáci přicházejí vybaveni alespoň povrchními znalostmi o impresionismu ze základních škol?

Asi ano, ale opravdu jen minimálně. Většina si však impresionistické obrazy stejně nepamatuje. Jak už jsem řekla, ukazuji jim na tom barevné skvrny, nutnost poodstoupit od obrazu, abychom uviděli celek. A když potom začneme studovat skladbu doufám, že tu paralelu už si najdou sami.

Uplatnili v minulosti Vaši žáci některou skladbu Clauda Debussyho na soutěžích (kromě zmíněných letošních soutěží)?

Pouze Jitka Čechová druhou Arabesku. Vidíte, to byl opět případ velmi nadaného žáka. Takovéto žáky impresionismus baví právě proto, že jsou schopni ho pochopit. Podle mého názoru je to hudba stále moderní, rozhodně není archaická. Na soutěže je to velmi výhodný materiál z hlediska stavby repertoáru. Debussy totiž koresponduje s jakoukoli starou hudbou a tvoří k ní krásný protiklad.

Máte sama interpretační zkušenosti se skladbami Clauda Debussyho?

Samozřejmě. V prvním ročníku konzervatoře (pozn. H. Vyšínová je absolventkou Konzervatoře v Teplicích) jsem hrála všech dvacet čtyři Preludií a také jsem je předvedla na soutěži v Hradci nad Moravicí. Na základní umělecké škole jsem asi v sedmém ročníku hrála Černouška a obě Arabesky. Nejpoetičtější se mi však zdály Obrazy, které také na mě udělaly největší dojem, zejména Zvony pronikající listím. Hrozně mě to na konzervatoři bavilo, rozhodně víc než polyfonie. Té jsem přišla na chuť například až v pátém ročníku

¹⁷⁸ *Pointilismus* - malířský směr konce 19. století, který používá k vytváření větších ploch a celků tečky. Hlavním představitelem je Georges Seurat.

konzervatoře. Hrozně mě fascinovalo to využití barvy nástroje, což jsem u Bacha jaksi postrádala.

Jak už jsem ale řekla, není to tak, že by Debussy nevyžadoval technickou zručnost. Naopak, podle mě potřebuje značnou dávku pregnance úhozu. Posluchač se totiž musí stále mít čeho přidržovat, musíme udržovat melodickou linii.

Debussyho hudba je samozřejmě velmi zajímavá harmonicky. To ovšem s žáky neprobírám. Párkrát jsem to zkusila a měla jsem pocit, že jsem jim akorát zamotala hlavu. Mnohem důležitější je podle mě melodická linie. Proto také se žáky cvičím melodií zvlášť a levou ruku, která je většinou doprovodná, také zvlášť, samozřejmě obě z paměti. Je to dobré nejen na paměť, ale také na melodickou představivost a vnímání. Jako metody nácviku obtížnějších míst volím staccatissimo a legatissimo, bez pedálu. Plnohodnotně „prožívat“ se však učíme pouze melodickou linku, ostatní tak nějak mechanicky připojíme. Shrnula bych to jako vedoucí funkci a tah melodické linie.

Velmi obtížné je v impresionismu vystihnout správnou míru agogiky. Také ukončování frází, které není vždy zcela zjevné, je velmi obtížné. V takových chvílích volím postup důrazného doporučení. V praxi to znamená, že agogiku předvedu a vyžaduji její přesnou reprodukci, tedy alespoň do té chvíle, než žákovi takřkajíc přejde „do krve“. Rozhodně nečekám, až žák přijde s vlastním řešením. To je, obzvláště ve skladbách Clauda Debussyho, velmi těžký úkol. Hudební jazyk impresionismu totiž není ani zdaleka přímočarý a je mnohokrát těžké frázování rozklíčovat. Také problematiku pedálu takto řeším, to znamená, že ho nařizuji. Někdy třeba požaduji, aby žák sám zapsal, jak si myslí, že by měl pedál být, většinou se však naše představy rozcházejí. Nejsem příznivcem přepedalizování, a to ani v impresionismu. Těžký úkol byl například v Preludiích, když jsem je hrála, co si vzpomínám, tak někdy bylo obtížné udržet si čistý zvuk a zároveň dodržet předepsanou prodlevu. Řešení jsem nacházela většinou v ne úplně sešlápnutém pedálu. To jsou ovšem takové nuance, které si můžu dovolit řešit opravdu jen s těmi nejlepšími žáky. Třeba s Honzou to ale šlo. A tím, že jsem s ním jezdila i jednou měsíčně na konzultace na konzervatoř, tak tyto moje požadavky slýchal také nějak jinak zformulované. A to většinou pomáhá, nebyl první, kdo takto reaguje. Nejde o to, že bych říkala něco jiného než profesorka konzervatoře. Jde o to, že žák si za nějaký čas víceméně zvykne na tvůj způsob vyjadřování. Když však tu samou věc slyší jinými slovy od někoho jiného, obvykle mu to „za-

pálí“... To jsou ale už věci metodiky a pedagogiky, tak to funguje i v impresionismu, i v baroku, zkrátka všude.

Vybírala jste na základě svojí vlastní interpretační zkušenosti skladby pro své žáky?

Samozřejmě, člověk vždy čerpá z vlastní zkušenosti. A protože mne osobně skladby Clauda Debussyho přímo „chytly“, také jsem je poměrně často zadávala. Tedy nebylo to tak často jako třeba Mozart, ale myslím si, že oproti svým kolegům jsem si impresionismus více oblíbila. Každý si už na konzervatoři vytváří takovou svoji „kuchyňku“, ve které potom bude vařit.

Stalo se Vám, že si některý žák skladby Clauda Debussyho vyloženě oblíbil či naopak, že k němu některý žák cestu nenašel vůbec?

Ano, například Arabeska je momentálně Honzovou nejoblíbenější skladbou. Nevím ovšem, do jaké míry za to může Arabeska a do jaké míry fakt, že s ní slaví poměrné úspěchy. Opačný případ se mi stal poměrně nedávno. Jedné velmi talentované žačce jsem zadala preludium Dívka s vlasy jako len. Byla to žačka velmi technicky i zvukově nadaná, proto jsem také impresionismus nepokládala u ní za problematický. Patrně zde však došlo právě k pomíchání představ o impresionismu. Žačka trvala na velmi hustém pedalizování. Patrně to ale bylo také tím, že její matka byla vystudovaná klavíristka, sám žák by si takový přístup jen těžko dovolil. No a její a moje představa se tak nějak rozcházel. Musely jsme preludium odložit nedodělané.

Je to ten případ, co jsem o něm hovořila, interpret si nesmí plést skladbu s „hudební skvrnou“.

Jsou nějakí autoři, které zadáváte ještě před skladbami Clauda Debussyho?

Ano, jako startovní zkušenost používám cyklus Paleta Jiřího Vřešťála. Za velmi dobrou pomůcku pro studium Clauda Debussyho považuji profesionální nahrávky. Těch je dnes plno, a výborných. Jelikož už sama aktivně necvičím, je pro mě někdy obtížné předvést žákům barevnost nástroje. Sáhnout po kvalitní nahrávce je velká výhoda.

Jsou nějakí konkrétní interpreti, které žákům doporučujete jako vzor?

Ani ne, spíše mám doma několik nahrávek od různých interpretů, ale nějakým způsobem je mi jejich pojetí blízké. Co však žákům rozhodně zakazují jsou nahrávky na internetu. Dnes už není problém si cokoli najít, ovšem bohužel také v jakékoli interpretační

kvalitě. To může také žáky svádět k nesmyslnému napodobování i té nejhorší interpretace. Mladý hudebník totiž ještě není zcela schopen rozlišovat kvalitu. Postupují čistě podle názoru „líbí se mi to – nelíbí se mi to“. A protože děti většinou oceňují hraní ve zběsilých tempech, máme tu „zaděláno“ na veliký problém. Je velmi těžké potom dítěti vysvětlit, že kouzlo impresionismu tkví v něčem úplně jiném.

Co byste doporučila začínajícím pedagogům ohledně zadávání skladeb Clauda Debussyho?

Chtěla bych, aby se mladí učitelé Debussyho nebáli. Teď se mi to radí, ale jak jsem uvedla na začátku rozhovoru, já sama jsem k němu ze začátku také přistupovala velmi opatrně. Ovšem když jsem potom prolomila pomyslnou bariéru v sobě samé, pak jsem se ve velké většině setkala s úspěchem. Dětský svět je barevnější a děti mají mnohem větší fantazii než my, dospělí. A to, že se bojíme, že jim principy impresionismu nebudeme umět předat a vysvětlit, nás v žádném případě neomlouvá. I já jsem takový stísněný pocit měla. Po prvním zadání skladby Clauda Debussyho si však pamatuji, že mě úplně udivilo, že kromě základních věcí jsem toho zase tolik vysvětlovat nemusela. Žák si tak nějak přirozeně k impresionismu našel cestu.

A to je také moje závěrečná rada. Nebojme se impresionismu, ale také z něj nedělejme zbytečně velkou vědu.

2.3 ROZHOVOR S ŽÁKEM SE ZKUŠENOSTMI SE STUDIEM SKLADBY CLAUDA DEBUSSYHO

Jan Straka se narodil v roce 1998 a v současnosti je žákem pátého ročníku Základní umělecké školy Roudnice nad Labem. Zde navštěvuje třídu paní učitelky Hany Vyšínové. Od ledna 2011 také jezdí měsíčně na konzultace k profesorce Konzervatoře v Teplicích Haně Tölgové. Je žákem primy Gymnázia Roudnice nad Labem.

V dubnu 2011 se zúčastnil celostátního kola soutěže základních uměleckých škol pořádané Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy, kde hrál *Adagio a Fantasii* Jana Křtitele Vaňhala¹⁷⁹ a *Arabesku č. 1* od Clauda Debussyho. A právě o tom, jak se mu *Arabeska* na soutěži hrála nebo jestli by v hraní impresionistických skladeb chtěl pokračovat, jsme si povídali.

Jak se Ti Arabeska hraje nebo hrála?

Arabeska se mi hraje dobře. Je sice pravda, že potřebuje hodně techniku, jsou tam náročné technické věci a je potřeba, aby všechny byly vycvičené. Musí se to cvičit tak akorát, aby se to nepřehrálo. Celkově se mi to hraje dobře.

Hrál jsi od Clauda Debussyho ještě jinou skladbu nebo zatím jen Arabesku?

Zatím ne, tohle je úplně první skladba.

Myslíš si, že bys mohl Debussyho doporučit stejně starým klavíristům?

Určitě. Určitě bych jim to doporučil, protože mě samotnému se to líbí.

Líbila se Ti Arabeska hned od začátku nebo jsi jí takřikajíc musel „přijít na chuť“?

Paní učitelka mi ji sama celou zahrála a hned se mi začala líbit. Pak jsem ji hned začal cvičit. Musím ale přiznat, že mě se líbí skoro všechno. Jen nějaké ty hrozně moderní věci ne, to tedy nemusím.

Poslouchal jsi také nějaké nahrávky Arabesky?

Ano, ale to až mnohem později, když mi to paní učitelka dovolila. Spíš jsme se ubezpečovali, že agogika a výraz nejsou špatně a tak. Určitě jsem měl ale zakázáno si nahrávky pouštět dřív.

¹⁷⁹ Jan Křtitel Vaňhal (1739 - 1813) - český hudební skladatel.

Našel jsi si Arabesku i na internetu, třeba na Youtube.com?

Ano, ale paní učitelka na to hned přišla a zadržela mi to.

A jak na to přišla?

No, začal jsem to hrát moc rychle, paní učitelka říkala, že to moc „mydlím“ a úplně jinak než jsem měl.

A Ty jsi od začátku chápal, že to je špatná interpretace?

Nechápal. Paní učitelka mi pak vysvětlila, že na Youtube lidi dávají i nepovedené nebo špatné nahrávky a zakázala mi se tam dívat. Dostal jsem trochu vynadáno.

Čím si myslíš, že se skladby impresionismu liší například od Vaňhala, kterého jsi na soutěži také hrál?

Asi ve výrazu a v pedalizaci. Také se to určitě liší v tom pojetí, Debussy chce trochu jemnější zvuk. Také tam používám dost často levý pedál.

Vědel jsi něco o impresionismu ještě předtím než jsi začal hrát Arabesku?

Učitel hudební nauky nám o tom něco sem tam řekl, ale velmi málo. Ale když jsem pak dostal zadanou Arabesku, tak teprve paní učitelka mi pořádně vysvětlila co to je. Přirovnávala to úplně od začátku k malířství. Ukázala mi různé obrazy, kde nebylo nic výrazného, všechno to bylo jako v mlze.

A vzpomněl jsi si na to, když jsi potom hrál tu impresionistickou hudbu?

Určitě. Nejvíc mi však pomáhala představa potoka. Paní učitelka mi říkala, že to je něco jako potok nebo malý potůček, jak teče a na louce do toho pofukuje vítr. A ten vítr to byla levá ruka a ten potůček byla pravá.

Pamatuješ si některé impresionistické obrazy a to jak vypadají? Probírali jste je třeba na gymnáziu, ve výtvarné výchově nebo v obecných dějinách?

Ne. Nikde jsme to neprobírali, oni nám o tom nějak neříkají. Přiznám se, že ani ty, co mi paní učitelka ukazovala si nepamatuju.

Jak jsi Arabesku nacvičoval?

Nejdřív zvlášť a taky ne celé. Vždycky jsme to probírali po jednotlivých stranách. Až jsem se to postupně naučil celé zvlášť z paměti. Pak jsem dával dohromady ruce.

Pedál jsi měl v Arabesce předepsaný?

Většinou to tam bylo předepsané, někde ne nebo mi ho paní učitelka upravila.

Nechala to někdy na Tobě, jak Tobě by se to líbilo víc?

Ne, to nikdy.

Jak se Ti hrála Arabeska na soutěži? Kolik dětí tam mělo také skladbu Clauda Debussyho?

Třeba na krajském kole to hráli další dva, jedna holka v mojí kategorii a jedna asi o čtyři kategorie výš. Potom na tom celostátním to hráli víc, ale taky spíš ve vyšších kategoriích.

Máš pocit, že bylo výhodné hrát takovou skladbu na soutěži? Chtěl bys hrát skladbu impresionismu znovu na soutěži?

Asi ano.

Hraje se Ti Arabeska pořád stejně dobře? Baví Tě pořád?

Hraje se mi dobře, ale musím dodržovat ta udržovací cvičení. Hraju to zvláště, pak taky staccato, hodně pomalu staccato. A bavit mě to ještě nepřestalo, naopak, teď když mi to jde dobře, mě to baví ještě víc.

Posloucháš někdy skladby Clauda Debussyho (jiné než jen Arabesku)?

Mám nahrané celé CD Clauda Debussyho v mobilu a poslouchám si to před spaním. Nejvíce se mi líbí Clair de Lune. Jinak mi to připadá tak nějak všechno podobné.

Chtěl bys ještě něco od Clauda Debussyho hrát?

Clair de Lune a asi tu celou suitu (pozn. Bergamskou siutu).

2.4 ZÁVĚR PRAKTIKÉ ČÁSTI

Dotazníkovým a rozhovorovým šetřením jsme zjistili, že skladby Clauda Debussyho, potažmo impresionismu jsou využitelné a také se využívají na základním i středním stupni uměleckého školství. Učitelé zadávají skladby impresionismu v šestém ročníku prvního stupně nebo v prvním ročníku druhého stupně základní umělecké školy, někteří volí skladby impresionismu i do soutěžních repertoárů. Shodují se, že impresionistické skladby vyžadují od interpreta značnou zvukovou vyspělost a odlišný způsob práce a nácvičku. Čím delší byla praxe učitele, tím vícekrát zadal žákům skladbu Clauda Debussyho. Jako nejzadávanější se ukázala první *Arabeska*, k často zadávaným patří také druhá *Arabeska*, dále Preludium *Dívka s vlasy jako len*, *Svit luny* z cyklu *Bergamská suita* a skladba *Černoušek*.

Všichni učitelé alespoň jednou sami hráli skladbu Clauda Debussyho a to na základních uměleckých školách, většina z nich však až při studiu na konzervatoři. Většina učitelů se při pozdějším výběru skladeb řídila svými interpretačními zkušenostmi.

Většina učitelů má pocit, že dnešní žáci skladby impresionismu vnímají kladně. Naopak seznámení žáků s impresionismem probíhá většinou až při konkrétním zadání takové skladby. Ze základních škol ani z hodin hudební nauky žáci nepřicházejí znalostně vybaveni.

Učitelka Hana Vyšínová má velmi kladné zkušenosti se zadáváním skladeb Clauda Debussyho. Je velmi důsledná v přípravě a vysvětlování pro žáky nového stylu hudby. Přirovnává impresionistickou hudbu k malířství. Její žák Jan Straka na to kladně reagoval, dokonce si vytvořil paralelu mezi hudebním a výtvarným pojetím impresionismu. Velmi negativním aspektem se ve výuce ukázal být internet a špatné nahrávky, které si tam žáci mohou sami najít. Zjistili jsme, že Jan Straka by chtěl po první zkušenosti se skladbou Clauda Debussyho pokračovat ve studiu podobných skladeb. Jan Straka také chápe velmi dobře odlišnost skladeb Clauda Debussyho od jiných hudebních stylů. Návčikovou metodou Hany Vyšínové a Jana Straky bylo hraní z paměti zvláště. Tento velmi náročný přístup zajišťuje žákům pamětní jistotu a také harmonickou a melodickou orientaci ve skladbě. V případě impresionismu se však jedná o velmi složitý úkol, obzvláště po harmonické stránce. Nelze říct, že by se měly tyto nároky aplikovat na všechny žáky. Také pedalizace je v případě skladeb Clauda Debussyho výjimečná. Dovolme si zde citovat z knihy Genri-

cha Gustavoviče Nejgauze¹⁸⁰: „Z nejčastějších žákovských nedostatků v pedalizaci bych se zmínil o nedostatečně rychlé výměně pedálu, o nevyužívání těch nejdrobnějších jeho sešlápnutí tak nutných nejen u Skrjabina, ale i u Chopina, Liszta, Čajkovského, Rachmaninova, Debussyho, Ravela - vůbec, v mnoha případech... Ještě zmínka o levém pedálu. Správné pravidlo říká: levý pedál se nemá používat při každém p a pp, ale jen tehdy, když potřebujeme změnit barvu“.¹⁸¹

A ještě pár zmínek o tom, že hrát impresionismus není jen otázkou přelustění hudebního zápisu: „Je třeba vycházet z faktu, že notový zápis je vždy jen znakem, schématem, symbolem, záznamem skutečnosti, kterou *nikdy zcela beze zbytku zapsat nelze!* Interpret vždy stojí před úkolem tento znak dešifrovat, pochopit a živě realizovat. Mezi oním schématickým zápisem a konečným znějícím výsledkem *je vždy prostor pro interpretovu iniciativu*. To platí i tehdy, jde-li o hudbu novodobější provenience - např. Sukovu či Debussyho - se zápisem stanovujícím velmi přesné tempové požadavky, předepisujícím mnoho jemných dynamických, agogických, výrazových detailů do nejmenších podrobností.“¹⁸²

„Pro Debussyho klavírní styl jsou charakteristické rozmanité podoby snově mihotavých figurací, rozprostírající se jako zvukový „závoj“ do tónového prostoru a poskytující interpretovi příležitost interpretace klavírního zvuku v nejjemnější škále jeho barevných možností.“¹⁸³

„V soudobé hudbě - u Skrjabina, Rachmaninova, Debussyho, Ravela, Prokofjeva, Regera, Szymanovského aj., najdeme množství zvlášť výrazných příkladů „mnohvrstevnatosti“. Doporučuji tomu, koho to zajímá, pustit se do hledání podobných míst a skladeb a procvičit je pro zdokonalení své zvukové techniky. Pole působnosti je nekonečné! Když hrající muzikálně chápe, tj. slyší tuto mnohvrstevnatost, tak vždy najde prostředek pro její vyjádření: když je ještě příliš zaměstnán technickými problémy a neumí slyšet hudbu v duchu, pak je povinností učitele mu pomoci.“¹⁸⁴

¹⁸⁰ Genrich Gustavovič Nejgauz (1888 - 1964) - ruský klavírista a pedagog.

¹⁸¹ NEJGAUZ G. G. *O umění klavírní hry*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983, s. 115 - 116.

¹⁸² TICHÁ L. *Slyšet a myslet u klavíru*. Praha : Akademie múzických umění, 2009, s. 60.

¹⁸³ TICHÁ L. *Slyšet a myslet u klavíru*. Praha : Akademie múzických umění, 2009, s. 119.

¹⁸⁴ NEJGAUZ G. G. *O umění klavírní hry*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983, s. 58.

Učitelka i žák se shodují, že k většímu seznámení s hudebním i výtvarným impresionismem dochází až při zadání konkrétní skladby. To znamená, že někteří žáci se s tímto uměleckým směrem nikdy nepotkají. V praxi je to způsobeno akcentací hudební teorie v hodinách hudební nauky a také celkovým nedostatkem času vymezeného pro hudební nauku. Na základních školách nebo gymnáziích k seznámení s impresionismem dochází až v pozdějším věku žáka, většinou však také velmi povrchně.

Skladby Clauda Debussyho jsou podle učitelky i žáka výhodné pro stavbu soutěžního repertoáru. Velmi dobře se doplňují se skladbami baroka nebo klasicismu, které jsou na většině soutěží povinné. Většinou se však objevují ve vyšších kategoriích, to znamená ve druhém cyklu docházky do ZUŠ.

Anketa mezi učiteli, rozhovor s pedagožkou, rozhovor se žákem a konečně i nahrávka žáka základní umělecké školy hrajícího Debussyho *Arabesku* potvrdily, že skladby impresionismu, potažmo Clauda Debussyho jsou využitelné na základních uměleckých školách i konzervatořích. A stejně jako každý hudební styl, si i impresionismus nachází v řadách žáků a pedagogů své chladné pozorovatele i nadšené obdivovatele.

ZÁVĚR

Cílem této práce byl pohled na dílo Clauda Debussyho a jeho využívání na základním i středním stupni uměleckého školství.

Kapitoly v první části práce, zabývající se životem a dílem skladatele, jsou zpracovány z české i cizojazyčné literatury týkající se předkládané problematiky, což přispívá k širšímu rozhledu práce.

Kapitoly v druhé části se zabývají interpretací skladeb Clauda Debussyho a impresionismu na základních uměleckých školách a konzervatořích. Postřednictvím ankety a rozhovorů jsme postihli několik oblastí mapovaného problému. Kromě základních otázek týkajících se toho, jak často učitelé skladby Clauda Debussyho zadávají, které konkrétně to jsou nebo s jak starými žáky lze tyto skladby studovat, jsme se snažili zjistit něco více také o znalostech žáků o impresionismu, jejich oblibě či neoblibě tohoto hudebního stylu. Učitelé nám také poskytli své názory na interpretaci impresionistických skladeb. Lehce jsme se dotkli také otázky vhodnosti zařazování skladeb Clauda Debussyho do soutěžních repertoárů. Žák základní umělecké školy nám zase poskytl cenný vhled do mysli mladého interpreta impresionismu.

Ze závěrů praktické části práce potom vyplynulo, že skladby Clauda Debussyho jsou nejen využitelné na obou zmíněných stupních uměleckého školství, ale že jsou učiteli, potažmo jejich žáky, i aktivně využívány. Zjistili jsme, že skladby impresionismu jsou vhodné spíše pro starší skupinu žáků, minimálně od jedenácti let věku žáka. Pokud se však žáci s impresionismem vhodně seznámí, stává se v mnoha případech jejich oblíbeným hudebním stylem.

Skladby Clauda Debussyho si mezi žáky i učiteli našly své místo. Neřadí se sice po bok autorů jiných hudebních stylů a epoch, kteří jsou zadáváni častěji (jako např. skladby Johanna Sebastiana Bacha), přesto jsou ve výuce základních uměleckých škol a konzervatoří právem nenahraditelné.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

Literatura

- ABRAHAM, G. *A hundred years of music*. London : University paperbacks, 1964.
- BEK, J. *Impresionismus a hudba*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1964.
- BENDA, J. *Francouzská barokní hudba*. Praha : Gramofonový klub, 1996.
- BLOM, E. *Grove's dictionary of music and musicians*. 5. vyd. New York : St. Martin's Press, 1954.
- BÖHMOVÁ, Z. *Kapitoly z dějin klavírních škol*. Praha : Supraphon, 1973.
- DEBUSSY, C. *Barvy a rytmus*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962.
- DOLMETSCH, A. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- DVOŘÁK, V. *Claude Debussy : Na 100. výročí narodenia : Prehľad odporúčanej literatúry, hudobnín a gramofonových nahrávok, so stručným životopisným úvodom*. Bratislava : Univerzitná knižnica, 1962.
- FULCHER J. F. *Debussy and his world*. Princeton : Princeton University Press, 2001.
- HOFFMEISTER, K. *Klavír*. Praha : Hudební Matice Umělecké besedy, 1923.
- HOLZKNECHT, V. *Claude Debussy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
- HOPKINS, A. *Velikáni hudby*. Bratislava : Perfekt, 1995.
- HOWAT, R. *The art of French piano music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven : Yale University Press, 2009.
- LANGHAM SMITH, R. *Debussy studies*. Cambridge : Cambridge university press, 1997.
- NAVRÁTIL, M. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava : Montanex, 1993.
- NEJGAUZ G. G. *O umění klavírní hry*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1983.
- NICHOLS, R. *Debussy Remembered*. London : Faber and Faber, 1992.
- NICHOLS, R. *Debussy*. London : Oxford university press, 1973.
- PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Praha : Odeon, 1991.

- SÝKORA, J. V. *Dějiny klavírního umění od nejstarší doby až po současnost*. Praha : Panton, 1973.
- SMOLKA J. *Dějiny hudby*. Praha : Togga, 2003.
- SYCHRA, A. *Impresionismus a exprese*. Praha : Supraphon, 1990.
- THOMPSON O. *Debussy : Man and Artist*. New York : Dover publications, 1967.
- TICHÁ L. *Slyšet a myslet u klavíru*. Praha : Akademie múzických umění, 2009.
- VÁŇOVÁ H., SKOPAL J. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha: Karolinum, 2002.
- VIGUÉ, J. *Mistři světového malířství*. Dobřejojvice : Rebo productions, 2004.

Prameny

- BACH, J. S. *Das Wohltemperierte Klavier*. Magdeburg : Heinrichshofen, 1942.
- COUPERIN, F. *L'art de toucher le clavecin*. Wiesbaden : Breitkopf und Härtel, 1933.
- DEBUSSY, C. *The new critical edition of the complete works (34 dílů)*. Revidoval D. Herlin. Paris : Durand & Musica Gallica, 1985 - 2001.
- GOUNOD, CH. *Romeo et Juliet*. Paris : Choudens, cca 1800.
- CHOPIN, F. *24 Etuden Studien für Pianoforte: Op. 10 & 25*. Leipzig : Gebrüder Hug & Co, 1905.
- CHOPIN, F. *24 preludia*, Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1951.
- CHOPIN, F. *Nokturna*. Praha : F. Chadím, 1943.
- LISZT, F. *Werke für Klavier zu 2 Händen*. Revidoval E. von Sarauer. Leipzig : C. F. Peters, 1956.
- RAMEAU, J. P. *Pièces de clavecin nouvelle édition intégrale*. Kassel : Bärenreiter, 2004.
- RAVEL, M. *Habeñera*. Mainz : Schott, 1928.
- RAVEL, M. *P'jesy dlja fortepiano*. Moskva : Muzyka, 1974.
- SATIE, E. *Lère Sarabande*. Paris : Rouart & Lerolle, 1911.
- SCARLATTI, D. *25 Sonaten*. Leipzig : Peters, 1937.

WAGNER, R. *Der fliegende Holländer*. Berlin : A. Fürstner, 1910.

WIKIPEDIE. Dostupné na Word Wide Web : <http://www.wikipedia.org/>.

Seznam použitých notových materiálů

DEBUSSY, C. *The new critical edition of the complete works. Piano works (9 dílů)*. Revidoval R. Howat. Paris : Durand, 2000.

RAVEL, M. *Jeux d' Eau*. Paris : Max Eschig & Cie, 1920.

SEZNAM PŘÍLOH

- I Claude Monet: Obraz Impression: Soleil levant (Imprese: Východ slunce)
- II podobizna Clauda Debussyho
- III Emma Bardacová
- IV Claude-Emma Debussy, zvaná Chou-chou
- V Claude Monet: Obraz Cliffs and Sailboats at Pourville (Útesy a lodě v Pourville)
- VI Deux Arabesques (Dvě arabesky)
- VII Rêverie (Snění)
- VIII Ballade (Balada)
- IX Danse (Tanec)
- X Valse romantique (Romantický valčík)
- XI Mazurka
- XII Suite bergamasque (Bergamská suita) - Prélude (Preludium)
- XIII Menuet
- XIV Clair de lune (Svit luny)
- XV Passepied
- XVI Pour le piano (Pro klavír) - Prélude (Preludium)
- XVII Sarabanda
- XVIII Toccata
- XIX Estampes (Rytiny) - Pagodes (Pagody)
- XX Soirée dans la Grenada (Večer v Granadě)
- XXI Jardins sous la pluie (Zahrady v dešti)
- XXII Masques (Masky)
- XXIII L'Isle joyeuse (Ostrov radosti)
- XXIV Jean-Antoine Watteau: Obraz Připlutí na Kythéru (L'embarquement pour Cythère)
- XXV Images (Obrazy), 1. řada - Reflats dans l'eau (Odrazy ve vodě)
- XXVI Maurice Ravel: Jeux d'Eau (Vodotrysky)
- XXVII Hommage à Rameau (Pocta Rameauovi)
- XXVIII Mouvement (Pohyb)
- XXIX Images (Obrazy), 2. řada - Cloches à travers les feuilles (Zvony pronikající listím)
- XXX Et la lune descend sur le temple qui fut (A luna sestupuje na bývalý chrám)

- XXXI Poissons d'or (Zlaté rybky)
- XXXII Children's Corner (Dětský koutek) - Doctor Gradus ad Parnassum
- XXXIII Golliwog's Cake-walk (Koláčový tanec)
- XXXIV Jimbo's Lulaby (Jimbova ukolébavka, Sloní ukolébavka)
- XXXV Serenada for the Doll (Serenáda pro panenku)
- XXXVI Snow is dancing (Sníh tančí)
- XXXVII The little Shepherd (Pasáček)
- XXXVIII Hommage à Haydn (Pocta Haydnovi)
- XXXIX La plus que lente valse (Velmi pomalý valčík)
- XL Douze Préludes (Dvanáct preludií), 1. sešit - Les Collines de Anacapri (Vrcholky Anacapri)
- XLI Minstrels (Minstrelové)
- XLII La Sérénade interrompue (Přerušovaná serenáda)
- XLIII La Danse de Puck (Puckův tanec)
- XLIV Danseuses de Delphes (Delfské tanečnice)
- XLV La Cathédrale engloutie (Potopená katedrála)
- XLVI La Fille aux cheveux de lin (Dívka s vlasy jako len)
- XLVII Voiles (Plachetnice)
- XLVIII Des Pas sur la neige (Stopy ve sněhu)
- XLIX Le Vent dans la plaine (Vítr na pláni)
- L Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir (Zvuky a vůně vířící ve večerním vzduchu)
- LI Ce qu'a vu le vent d'ouest (Co viděl západní vítr)
- LII Douze Préludes (Dvanáct preludií), 2. sešit - Les Tierces alternées (Střídavé tercie)
- LIII Brouillards (Mlhy)
- LIV Feuilles mortes (Mrtvé listí)
- LV La Puerta del Vino (Vinná brána)
- LVI Les Fées sont d'exquises danseuses (Víly jsou výtečné tanečnice)
- LVII Bruyères (Vřesy)
- LVIII Général Lavine - excentrique (Generál Lavine - výstřední číslo)
- LIX La Terrasse des audiences au clair de lune (Audienční terasa ve svitu měsíce)
- LX Ondine (Undina)

- LXI Hommage à S. Pickwick, Esq., P. P. M. P. C. (Pocta jeho blahorodí, stálému předsedovi Pickwickova klubu)
- LXII Canope (Kanopa, egyptská urna)
- LXIII Feux d'artifice (Ohňostroj)
- LXIV Berceuse héroïque pour rendre hommage à S. M. le Roi Albert Ier Belgique et à ses soldats (Hrdinská ukolébavka k počtě J. V. Alberta I., krále belgického, a jeho vojáků)
- LXV Douze Etudes (Dvanáct etud), 1. sešit - Pour les tercies (Tercie)
- LXVI Pour les sixtes (Sixty)
- LXVII Pour les octaves (Oktávy)
- LXVIII Pour les huit doigts (Osm prstů)
- LXIX Pour les quartes (Kvarty)
- LXX Douze Etudes (Dvanáct etud), 2. sešit - Pour les degrés chromatiques (Chromatika)
- LXXI Pour les notes répétées (Opakované tóny)
- LXXII Pour les agréments (Ozdoby)
- LXXIII Pour les sonorités opposées (Kontrastní zvukovost)
- LXXIV Pour les arpèges (Arpeggia)
- LXXV Pour les accords (Akordy)
- LXXVI Petite suite (Malá suite)
- LXXVII Ballet
- LXXVIII Marche écossaise sur un thème populaire (Skotský pochod na lidové téma)
- LXXIX Six Epigraphes antiques (Šest antických eigraphů)
- LXXX En blanc et noir (V bílém a černém)
- LXXXI The little Nigar (Černoušek)
- LXXXII signatura Claua Debussyho
- LXXXIII DVD nahrávka první Arabesky v podání žáka 5. ročníku ZUŠ