

Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687)

Narodil se ve Florencii nebo poblíž Florencie 28. 11. 1632 jako Giovanni Battista Lulli. Podle vlastního tvrzení byl žákem **Carissimioho a Legrenziho**, u nějž se učil kompozici a hru na kytaru. To však není historicky doloženo, tvrdil to pouze on sám. On ovšem tvrdil leccos, mj., že byl původem šlechtic. Jisto ovšem je, že byl synem mlynáře Lorenza Lulliho. Velmi pravděpodobné je též to, že byl ještě v Itálii poučen v základech kytarové hry a chápání hudby od františkánů. Náhodně či na základě pozvání byl přijat do družiny knížete Rogera von Lothringen, rytíře **de Guise**, který cestoval z Malty do Paříže. Tam mladík nastoupil v r. 1646 do služeb neteře krále, princezny Anne Marie Louise **de Montpensier** z rodu Orleáns, která si přála naučit se od něj italsky a dala tomuto Italovi místo na svém dvoře. V té době si Lully opatřil housle a zakrátko přivedl hru na tento nástroj k pozoruhodnému mistrovství, takže jej kněžna přijala do své kapely. Tak se dostal do styku s hudebníky královského dvora i s mladým Ludvíkem, příštím Ludvíkem XIV. Kromě pověsti houslisty byl již v té době znám jako výborný tanečník a komik.

Lully se ve Francii školil u známého zpěváka, komponisty a pedagoga **Michaela Lamberta**, s jehož dcerou **Madeleine** se později za přítomnosti krále a královny oženil, a u několika méně známých varhaníků (Gigault, Roberday, Métru?). To je důležité, neboť - jak vidíme - jeho hlavní kompoziční školení bylo francouzské.

Zastavme se nyní krátce u **Michaela Lamberta** (1610-1696), který měl velký význam zejména pro rozvoj francouzské **písňové tvorby**. Jeho Airy vycházely tiskem, nejcennější sbírka 60 písní vyšla v jeho 79 letech - tedy v r. 1689 - a byla věnována Ludvíkovi XIV.

Lambert byl svými současníky velmi oceňován. Byl chráněncem kardinála Richelieua a jeho sláva započala v období regentství královny Anny Rakouské. Pohyboval se v prostředí pařížských salónů, pro které komponoval písně na texty nejrůznějších básníků. Celkem napsal kolem 300 Airs. Věnoval se převážně typu Airs de cour. Kromě toho napsal i dvě duchovní skladby - Miserere a Lecons de Tenebres.

V jeho áriích nacházíme **novum v podobě úvodního instrumentálního ritornelu**, který se stává pravidlem a jenž je komponován pro dva svrchní hlasy (2 housle nebo flétny) a continuo. Z hlediska formy se Lambert vzdaluje dvoudílné formě s reprízou (tedy AABB) a přechází ke komplexnějším formám, jako je Rondeau nebo Chaconne. Rondeau je zvláště vhodné pro dramatické texty, které se dají opakováním zdůraznit.

Zpět k Lullymu. Když byla Lullyho chlebodárkyně, princezna de Montpensier, v důsledku potrestání frondy vyhnána v r. 1652 do exilu, zřekl se Lully své služby u ní, nalezl přístup ke dvoru a stal se jedním z **24 houslistů krále (Vingt-Quatre Violons du Roi)**. To byl vlastně první stabilní orchestr v Evropě.

Lully získal přátelství a přízeň krále, komponoval a prováděl zprvu balety, ve kterých spoluúčinkoval sám jako **tanečník**. Jako tanečník vystupoval na počátku své kariéry velmi často. Komponovat pro dvůr počal asi v r. 1653. V r. 1656 založil soubor **16 petits violons**, tzv. **La petite bande**. Toto těleso brzy předčilo úroveň "24". (Název La petite bande převzal S. Kujiken počátkem 70. let 20. století pro svůj ansámbl). Postupně se počet jeho členů rozrostl na 21.

Když uváděl italský skladatel **Francesco Cavalli** v Louvru, kde byl na pozvání kardinála Mazarina, svou operu "Serse" napsanou u příležitosti svatby Ludvíka XIV. s Marií Teresíí Španělskou v r. 1660, vytvořil Lully, který se již začal psát pofrancouzštěle, k této opeře baletní vložky.

Od r. 1653 působil u dvora jako skladatel instrumentálních kusů. V té době počal komponovat ve velké míře i **balety**. Toto období pak trvalo až přibližně do **r. 1673**. Tyto

balety byly v instrumentální složce francouzské, vokální složka ale měla převažující rysy italské. Řada recitativů byla zkomponována přímo na italské texty.

Po smrti **Jeana de Camberfort** 1661 byl Lully jmenován superintendantem komorní hudby. Cambefort (1605 - 1661) byl dvorní skladatel v Richelieuových a zejména později v Mazarinových službách.

1662 dostal Lully titul "**Maitre de la Musique de la Famílie Royale**". **Benserade** na něj dokonce napsal ódu, a to Lullymu bylo teprve 26 let - přesto byl velmi slavný. V té době se odklonil od textů, které dostával od Isaaca de Benserade.

Počal spolupracovat s **Molièrem** a tato spolupráce pak trvala od r. **1664 do počátku 70 let**, tedy asi 10 let. Vytvořili společně novou formu divadelní hudby k baletním komediím - **Comédie-ballet** - např. **Monsignor de Pourceaugnac** [*Purseňak*] nebo **Le Bourgeois gentilhomme** [*L buržoa žantijom*]. Forma comédie-ballet je ovšem spojena, díky určujícímu vlivu Molièrových textů, do značné míry i se společenskou kritikou a s "braním si na mušku" lidských slabostí.

Lully s Molièrem společně též tvořili typ **pastorale**.

V té době ovšem komponuje i baletní formy. O **baletu Alcidiane z r. 1658** víme, že zde poprvé použil klasickou podobu **francouzské ouvertury**. Balet je zajímavý také tím, že v jeho prologu postavil Lully proti sobě italský a francouzský styl. Tady nutno říci, že až do smrti kardinála Mazarina byl Lully spíše považován **za reprezentanta italské hudby**. Teprve potom, tedy po r. 1661, se otevřeně a možno říci poněkud prospěchářsky postavil na francouzskou stranu.

Vraťme se však k jeho spolupráci s Molièrem. První jejich společnou comédie-ballet je *Princesse d. Élide* (1664), po něm následovala řada dalších. Dílo **Monsieur de Pourceaugnac** - neboli Pán z Prasátkova, o kterém jsem se již zmínila, patří přitom k nejslavnějším. Má rovněž podobu **jednoaktovky**, v níž Lully sestavil dohromady zhudebněné části k Molièrově komedii a dále tuto hudbu samostatně upravil a rozšířil. Lully se zde stává vlastně tvůrcem krátké komické opery, jakési předchůdkyně opery comique. Lully v této jednoaktovce nechává Monsignura P. zpívat v italštině jako protipól k francouzsky mluvené Molièrově komedii. Ital Lully prováděl, tj. zpíval a hrál tyto partie sám. Využil zde přitom známou zálibu Ludvíka XIV. v groteskně komických scénách. Příkladem je scéna, v níž si M. P. si nařiká na dvě ženy, které obě tvrdí, že se s nimi oženil. Jeho advokát mu říká, že se jedná o trestnou polygamií. Lully zde komponuje duet, v němž advokát (bas) zpívá v pomalých notách o zapovězenosti polygamie, zatímco M. P. přináší výraz pobouření v svrchním hlase.

Vrcholnou je scéna, kdy M. P. chtějí dát klystýr, který on nechce. Utíká tedy hlava nehlava - při prvním provedení skočil Lully, který poslavu sám hrál, do orchestřiště, bohužel do otevřeného cembala, které se s rachotem zřítilo, čemuž se král neobyčejně smál.

Tyto Lullyho komické jednoaktovky byly tak populární, že byly sestaveny do cyklu, který byl pod názvem "**Le Carneval Mascarade**" velmi rozšířen rovněž v Německu, jak je možno vidět z opisů dochovaných v Karlsruhe a ve Stuttgartu. Byly ale samozřejmě prováděny i v Paříži, a to pod stejným názvem. Například v r. 1675 byla takto provedena právě hudba z Pourceagnaca.

UKÁZKA - **Le Bourgeois gentilhomme - Měšťák šlechticem** - dílo pochází z 1670

1) **La Cérémonie Turque, CD 1, č.10, 14:13**

reakce na **tureckého vyslance**, který nedlouho předtím navštívil Paříž. I zde opera funguje

jako politikum. Ve scéně vystupuje Mufti, 12 tureckých zpěváků a šest tureckých tanečnicků a Jourdan - hlavní postava díla. Scéna začíná **tureckým pochodem** - pochody byly oblíbenou Lullyho formou. Pochod otvírá Mufti doprovázen derviši. Turci roztáhnou po zemi koberce a pokleknou na ně, Mufti volá s nejrůznějšími grimasami Mohameda, Turci se položí na podlahu a volají Allah.

Nejrůznější nesmyslná slova, hříčky se slabikami.

Zde tedy počíná obliba v turecké tematice, která později přešla i do střední Evropy a přešla i do klasicismu, např. Mozart – Pochod Alla turca

Na počátku 70. let Lully získal pomocí intriky patent k provozování "**Académie d'operas**". Ten byl původně propůjčen básníku **Pierrovi Perrinovi**, který se věnoval tvorbě francouzských oper spolu s hudebním skladatelem **Robertem Cambertem**. Prvním jejich společným dílem - opera **Pastorale d'Issy** (1659), a autoři ji nazvali první francouzskou hudební komedií. Tato skladba je ztracená, podobně jako následující Cambertova opera **Ariane**, která byla podle dobových svědectví patrně nejlepším Cambertovým dílem. Nářek hrdinky (známe zhudebnění Monteverdiho) byl současníky vysoce ceněn, dokonce výš, než Lully. Cambert psal s oblibou tzv. basové árie, které najdeme i u Lullyho. Bas zdvojoval linku generálbasu a harmonii doplňovaly dva nástroje ve vyšší poloze.

Známa je rovněž jejich opera Pomone z r. 1671. Do dnešní doby se z ní zachoval pouze prolog a části prvních dvou dějství. Cambert byl konzervativní v harmonii, jeho libreta postrádala dramatickosti, byla spíše idylická

Perrin však upadl do dluhů a od patentu, k němuž dostal povolení, díky intervenci upustil. Proces s ním se konal na rozkaz krále. Lully konečně na základě jiného, nově získaného královského patentu založil "**Académie Royale de Musique**" a hudební divadlo se smělo provozovat prakticky pouze s jeho souhlasem. Měl tedy v rámci operní produkce monopolní postavení.

Zde začíná nové tvůrčí období Lullyho. Přesto však píše ještě balet - **tragický balet Psýché** z r. 1671. Lze jej ovšem považovat již za předstupeň tragédie lyrique. Má již řadu jejích rysů, např. pět aktů ap. Balet Psýché později Lully přepracoval na tragédii lyrique - neboť si o to svou povahou říkal - a uvedl v Académii v r. 1678.

V básníku **Philippovi Quinaultovi** našel Lully svého nového libretistu a spolupracovníka. Jeho libreta psaná v duchu tragédií Corneilla a Racina ovšem nezachovávala **trojí jednotu**. Na jeho text zkomponoval 1673 lyrickou operu "**Cadmus et Hermione**". Tím byl ustavena forma tragédie lyrique a byly položeny základy francouzské operní tradice. Toto dílo zůstalo na repertoáru Académie des Opéras až do r. 1737. Následovala opera **Alceste** (1674), **Thésée** (1675), **Atys** (1676), **nejoblíbenější opera krále**, která byla na repertoáru nepřetržitě do r. 1740, **Isis** (1677) a opera **Bellerophon** (1679). Uvádím přitom nikoliv rok dokončení těchto oper, ale rok jejich premiéry, což bylo zpravidla v první polovině roku následujícího po dokončení.

Na tvůrčím vrcholu se Lully ocitl v 80 letech. Napsal v té době opery **Proserpine** (1680), **Persée** (1682), **Phaeton** (1683), [doplnit z Macka] **Amadis** (1684), **Roland** (1685). Vrcholnými operami jsou především **Armida** a **Acis a Galatea**. Obě byly poprvé uvedeny v r. 1686, tedy rok před Lullyho smrtí.

Celkem Lully zkomponoval **12 velkých oper ve formě tragédie lyrique**, které čerpaly z mytologických alegorií, eventuelně ze starých tragických heroických námětů. Spojuje v nich vnější efekt a nádheru s vnitřní kompoziční logickou a dramatickou výstavbou. Vnější, spektakulární efekt byl přitom přejat z balletu de cour - nádherné kostýmy, velkolepá

výprava, scénické efekty vytvářené pomocí speciálních strojů.

Zajímavost: tištěné partitury oper Phaeton a Amadis se dochovaly na zámku ve **Velkých Losinách**, sídle Žerotínů. Dále se zde dochovaly rkp. hlasy z kusů z jiných Lullyho oper. Též vazba Lullyho skladeb a úprav jeho děl na lobkovickou Roudnici, kde též něco dochováno.

Lully se okrajově věnoval i kompozici **chrámových děl**. Oblíbené bylo zejména jeho Te Deum a Miserere.

Lze říci, že se dovedl ve své tvorbě přesně "strefit" do hudebního i v širším slova smyslu **uměleckého vkusu francouzského dvora**. Ještě jeho rané balety a divertimenta, komponované okolo roku 1660, obsahují řadu bezprostředních italských vlivů. Od nich se později oprostil.

Jeho zásluhou je **ustavení tragedie lyrique s Quinaultem a comédie-balletu a pastorale s Molièrem**, čímž byl ustaven ve Francii styl buffy, **kodifikování francouzské ouvertury a inovace v interpretaci menuetu v rámci baletů**. Hudební složka v tragedie lyrique převažuje nad baletní. Nejdůležitější výpovědní hodnotu má **sbor**.

Orchestr je postupně čím dále tím závažněji vypracováván. Lullyho orchestrální sazba byla **pětihlasá**. Tato pětihlasost vlastně vytvořila tradici **orchestrálního zdvojení**, které bylo v té době novinkou. Lully přitom často zapisoval jen to nejdůležitější - svrchní hlasy a bas. Střední hlasy psali jeho pomocníci. Krajní hlasy byly silně obsazeny, zatímco střední hlasy byly obsazeny slabě. První housle a basové nástroje měly ve "24" po 6 hráčích, střední hlasy byly obsazeny pouze po čtyřech.

Ve Francii bylo v Lullyho době velmi oblíbeno určité **střídání rejstříků** (což se týká zvukové barvy či dynamiky). Proto se také **pětihlasá orchestrální sazba střídala s tříhlasou dechovou sazbou - trio ze 2 hobojů a 1 fagotu** (nebo řidčeji 2 houslí a vcll). Do určité míry suplovalo toto střídání formu **concerta grossa** pěstovanou v Itálii. (Grand choeur - petit choeur analogicky s tutti a concertinem).

Po technické stránce se u **smyčkových nástrojů** používala nejčastěji první poloha, ale vyžadovala se velká pohyblivost levé ruky a rovněž smyčce. **Dechové nástroje** používal Lully jednak v ritornelech, jednak v bojových áriích a magických scénách.

Další vlastností Lullyho děl je důraz kladený na dramatickosti. Pozoruhodná je v tomto směru **dramatizace recitativů v opeře-baletu**, prováděná mj. pomocí orchestru. Do recitativů promítl Lully akcenty mluvené řeči. Metrické změny měly pouze funkci oživení, jinak neměly být příliš znát. Velký význam má **recitativ accompagnato a arioso** - zejména pro dramatickosti.

Časté je používání **tónomalby** za účelem vystižení různých nálad, stavů ap. - bouřka atd. (viz později - napodobovací princip, napodobování přírody). Oblíbené a časté byly **rovněž bitevní scény**. Lully má takové například již ve své první tragedie lyrique, Cadmus et Hermione.

Árie - v nich Lully hojně uplatňoval **malou písňovou formu**, většinou dvoudílnou **AABB**, kde B a B₂ se lišilo drobnými melodickými variantami a především kadencí.

Krátké formy da capo používal Lully pouze v **dramaticky nejvypjatějších místech**. Častěji používá **prokomponovanou árii**. Árie zpravidla začínají i končí **ritornely**.

Nepoužívá rozsáhlé koloratury, jako tomu bylo v italské opeře, na významově

důležitých slovech používá **ozdoby**. Do árií proniká často živel **taneční**.

Harmonie jev podstatě **diatonická**, chromatika jen ve vypjaté dramatičnosti a v nářcích. Žádné převratné novoty. **Kontrapunkt** spíše sugerovaný než skutečný.

Větší formy se vyskytovaly v částech svěcených sboru, podobně jako je tomu v Carissimioho duchovních dílech. Lully ve sborech, ale i v ansámblech používal většinou **formy velkého ronda a chaconny**.

Také forma **orchestrální suity** vznikla v podstatě díky Lullymu. Sestavoval totiž **ouvertury a instrumentální hudbu k tancům ke koncertantnímu provedení** a vytvářel tak tyto suity.

Jejich rozšíření do Německa se dalo díky **J. S. Kuserovi, G. Muffatovi, J. C. F. Fischerovi** a jiným (říkalo se jim "němečtí lullysté"). Orchestrální suity psali kromě Telemanna, o kterém jsme se již zmínili, i **Händel a Bach**.

Pokud se týče tanců, existuje několik, které se zaužívaly především díky němu: **passepied, rigaudon, bourrée, gavota, především pak menuet a pochod**, z něhož Lully vytvořil skutečně uměleckou formu.

Lully si dokázal velmi dobře hlídat a **udržovat přízeň krále** (již jsme konstatovali, že se vlastně znali od mládí a tančili vedle sebe často v rámci baletních či operně-baletních představení - např. v díle *Le Ballet de Flore*, 1669 ap.). Přestože králův vřelý vztah léty poněkud ochladl, udržel si Lully své **výsostné postavení** až do smrti, přes četné intriky, které jej ohrožovaly, neboť si svou určitou bezohledností nadělal četné nepřátele. Existují domněnky, že na královu ochladnutí směrem k Lullymu měla největší podíl poslední králova milenkyně paní de Maitenon, která se krále snažila obrátit k náboženství. Lully byl nicméně Ludvíkem XIV. jmenován **královským sekretářem** a uveden do **šlechtického stavu** a byl pravděpodobně **nejbohatším hudebníkem své doby**.

Lully byl také chvalně proslulý jako **dirigent**, zejména svou přesností a rytmičností. Dosáhl také toho, že "24" i *La petite bande* skoncovali s tehdy převládajícím zvykem improvizování ozdob.

V r. 1687 Lully řídil provedení svého **Te Deum**, prováděného při příležitosti děkovných oslav uzdravení tehdy těžce onemocnělého krále. Zranil si nohu taktovací holí - v 18. století se taktovka ještě nepoužívala, pouze taktovací hůl, kterou se vyklepával rytmus o zem. Následkem zranění dostal otravu krve a na ni **22. 3. 1687 v Paříži** zemřel.

Jeho syn **Louis de Lully** (1664 - 1734) byl také operním skladatelem. Jeho druhý syn **Jean-Baptista Lully** (1665 - 1743) byl v letech 1696-1719 vrchním intendantem dvorní hudby. Jeho třetí syn **Jean-Louis de Lully** (1667-1688) byl následovníkem svého otce ve všech dvorských úřadech. Kromě toho po sobě Lully zanechal ještě 3 dcery.

Prvorozený Louis s nejmladším bratrem Jean-Louisem okamžitě po otcově smrti navázali na jeho tradici a napsali společně tragédii lyrique **Zéphyre et Flore**. Provedena byla v r. 1688 a reprizována údajně až do r. 1715. (ověřit***). Při premiéře ovšem víceméně propadla.

Shrnutí:

Lully měl na operním poli ve Francii **od 1671 monopolní postavení**. To bylo podpořeno i skutečností, že jeho **partitury vycházely tiskem**, na rozdíl od dobových

zvyklostí v Itálii. Operní tradice ve Francii tak získala nebývalou kontinuitu. Prostřednictvím těchto partitur také Lully ovlivnil řadu svých následovníků.

Skloubil **italské elementy**, které si přinesl ze svého rodiště, se zvláštnostmi a **charakteristickými momenty vyplývajícími z francouzské řeči**. Navázal přitom na tradici francouzských ballet de cour a vše skloubil v dramatický celek. **Zavrhl italské bel canto** a dominantní **sólové árie italského typu**.

Dalšími charakteristickými znaky je **velikost a mnohostrannost orchestru**, jeho **pětihlasá sazba**, a vedle baletu důraz na **sborové scény**. Byl **syntetikem**, podobně jako Haendel či Bach.

Marc-Antoine Charpentier (1636 v Paříži - 1704 tamtéž)

pocházel z umělecky založené rodiny. Nejprve tendoval k malířství. Aby se dále vzdělával v oboru umění, odcestoval okolo r. **1660 do Itálie**. Teprve tady se rozhodl věnovat se hudbě. V Římě se stal podle francouzského **časopisu Mercure galant** žákem **G. Carissimiho**, u nějž se učil především umění kontrapunktu, a spřátelil se s mnoha římskými hudebníky. Studoval hudbu tak, jako později J. S. Bach - **opisováním**. Tak opsal například Carissimiho oratorium Jephtha. Charpentierovu pozdější **tendenci k duchovní hudbě** si lze vysvětlit též jeho studii u Carissimiho, který proslul jako oratorní skladatel.

GIACOMO CARISSIMI (1605 - 1674)

zpěvák, varhaník, kapelník a skladatel působící v Římě. Jeho tvorba je omezena na dva okruhy: **duchovní hudba na latinské texty a kantáty** (těch okolo stovky?). Komponoval mše (asi 12, mnohohlasé), moteta, žalmy a oratorio latino.

Dochovalo se od něj **16 oratorií** pro 3-11 hlasů a generálbas, event. 2 housle, a sbory. Bohatě využívá **hudebně rétorických figur**, které podtrhují smysl jednotlivých slov a výpovědí. Srozumitelnost umožňuje i homorytmické komponování sborů, na které je kladen mimořádný důraz. Často komponuje dvousborově. Sbory jsou zhusta v palestrinovském stylu. Harmonie i melodie jsou jednoduché a nekomplikované.

Po tříletém pobytu v Itálii se Charpentier vrátil zpět do Paříže, kde se pohyboval v italských či Itálii nakloněných kruzích. Zprávy o něm a jeho tvorbě jsou kusé do r. 1672. Tento rok pro něj znamenal mezník, neboť byl po Lullym ustaven jakožto oficiální **spolupracovník Molièra**. Lully díky své angažovanosti v Académie royale a na poli tragédie lyrique byl velmi zaměstnán. Molière od spolupráce s ním ustoupil - hovoří se i o velkém rozladění mezi oběma umělci - a Charpentier přešel takto na Lullyho místo. **Je trochu záhadné, proč si Molière po rozchodu s Lullym vybral právě Charpentiera pro spolupráci**. V té době totiž Charpentier nemohl ještě jako skladatel být příliš znám, rozhodně ne jako skladatel hudebně dramatických scénických děl. Dlužno ovšem poznamenat, že ačkoliv se Charpentier později stal operním skladatelem vynikající úrovně, **zůstal po celý život v Lullyho stínu**. Lully si byl ovšem jeho kvalit plně vědom a neváhal proti němu intrikovat.

V r. 1673 zkomponoval Charpentier hudbu k Molièrovi hře **Le Malade imaginaire** (Lmaladimažinér - **Zdravý nemocný**). Byla to poslední Molierova hra. V době, kdy ji Molière psal, prožíval velkou osobní krizi - byl vytlačen ode dvora Lullym, věděl, že má tuberkulózu, a velmi jej poznamenala smrt jeho životní partnerky. **Při čtvrté repríze této hry Molière zemřel** - bylo to 17. února 1673. I po jeho smrti zůstal Charpentier spjat s jeho ansámblem, který díky Lullyho založení Académie royale byl bezohledně vyhozen z Palais Royal. Musel rovněž omezit počet zpěváků a instrumentalistů. Po několikaletých změnách přijala tato bývalá Molièrova skupina název **Comédie française**. Spolupráce Charpentiera s

touto divadelní společností pak trvala až do poloviny 80. let.

Comédie-ballet Zdravý nemocný tvoří vrchol tohoto žánru společně s dílem **Měšťák šlechticem** z r. 1670 na Lullyho hudbu. Jedná je o tzv. doktorskou komedii, která měla svou tradici již od středověku a která kvetla též v italské **comedii dell arte**. Odtud tato tematika přešla k Molièrovi. Prvky **comedie dell arte** se zde přitom přímo vyskytují.

Charpentier zhudebnil pro Molièrovu hru **prolog**, který je poměrně rozsáhlý - má asi 20 minut hudby, **scénu operního charakteru** ve 2. dějství, **meziaktní hudbu** následující po 1. a po druhém aktu a **veselou vložku na závěr** (cérémonie des Médecins). Celkem je to asi 80 minut hudby.

Prolog je stejného typu, jaký byl komponován k tragédii lyrique. Probíhal tedy opět v mytologické rovině a měl **oslavovat krále** - jak je psáno v libretu, po famózních hrdinských činech a vítězných taženích našeho monarchy pokus tohoto velkého knížete ocenit. V libretu opět, jak jsme se s tím setkali již v minulé ukázce z Atyse: ... a nechme tisíckrát echo znít: Ludvík je největší mezi králi!

Prolog je takto koncipován zejména z toho důvodu, že Molière počítal s uvedením díla u dvora. **Pozvání krále** však k Molièrovu velkému žalu **nenásledovalo** - cítíme zde v pozadí opět Lullyho - a tak se premiéra konala v Paříži pro veřejnost. Muzikologové se dlouho domnívali, že pro tuto premiéru byl vytvořen jiný, jednodušší prolog, poslední výzkumy však nasvědčují tomu, že Molière ani Charpentier na prologu určenému dvoru již nic neměnili.

První meziaktní hudba, určená pro provozování po 1. aktu, je částečně **zpívána italsky** a vystupují zde postavy spřízněné s **Comédií dell arte**, např. **Polichinelle** je známým Pulcinellou apod. Jedná se zde o milostnou zápletku. Libreto je zde částečně italské a je nesmírně zajímavé, jak toto italské libreto Charpentier zhudebnil - rovněž v italském slohu, není téměř znát, že hudbu psal Francouz.

Závěrečná Charpentierem zhudebněná je "**medicinská**" **scéna**, v níž se Argan, hlavní postava, stává bakalářem doktorských věd. Je to tedy jakási burleskní **promoce**. Výrazná je zde satira na tzv. kuchařskou latinu (na to, jak neumí latinsky).

Charpentier musel hudbu k tomuto představení několikrát přepracovávat, aby byla dodržena drasticky omezující opatření, který skrze krále požadoval Lully. Autograf se tedy nachází ve stavu značně chaotickém. Charpentierova hudba ale zůstává mimořádně kvalitní.

Přes Lullyho intriky **pronikla sláva Charpentiera alespoň částečně na francouzský dvůr** a on si získal oblibu krále Ludvíka. Počátkem 90. let se stal učitelem prince Orleánského. Společně s ním napsal operu **Philomèle** provedenou třikrát v Palais royal (dílo je ztraceno). Vedle toho patrně působil u princezny Marie von Lothringen, "mademoiselle de Guise". Pro ni napsal řadu divertiment a pastorel. Sám vystupoval na jejích koncertech jako altista (contratenor). Zde také napsal první vážnou operu **La descente d' Orphée aux enfers** (Návrat Orfeův z podsvětí). Ve stejné době napsal jednoaktovky/divertimenta - podobně jako Lully - **Les plaisirs de Versailles** a **La fete de Rueil**. Dalšími jednoaktovkami jsou **Actéon** a **Les arts florissants** - obě mám k dispozici.

Charpentier se rovněž věnoval kompozici **církevní hudby**, a to většinou pro ženské řády (pro klášter Port-Royal napsal **Lecon de tenebres** ap.). Na tomto poli byl současníky velmi ceněn..

Působil jednak částečně **v královské kapele**, dále zastával přibližně od r. 1684 úřad kapelníka **v chrámu Saint Louis** (tento chrám navštěvoval občas i sám král). Kromě toho ještě působil jako **učitel hudby** na College Louis le Grand.

Jednou získal možnost prezentovat své dílo v jinak výhradně lullyovské Académie royale. Stalo se tak v r. 1693, kdy zde byla provedena jeho opera **Médée**. Patrně toto provedení podpořil princ Orleánský, Charpentierův šlechtický žák. Přestože pařížský žurnál Mercure galant toto dílo vysoce hodnotí, měla opera při provedení v Académii spíše průměrný úspěch.

Skladatel a učenec **Sébastien Brossard** napsal o Méde v r. 1724, že je nejznamenitější ze všech tiskem vyšlých oper - vidíme tedy, že partitura byla vydána tiskem, rukopis je naproti tomu ztracen -, přinejmenším od Lullyho smrti a že díky závistníkům a ignorantům v publiku nenašla takového přijetí, jakého si zaslouží. Marthe Le Rochois, nejlepší zpěvačka té doby a interpretko mnoha hlavních rolí v Lullyho operách, rovněž operu velmi chválila a rovněž král při předání partitury, kterou mu Charpentier věnoval, se vyjádřil v tom smyslu, že je přesvědčen o Charpentierových schopnostech a další pochvaly. Dílo se ale překvapivě nedočkal téměř žádných repríz. Je považováno za nejlepší Charpentierovo světské dílo, ne-li nejlepší jeho dílo vůbec. Ačkoliv bylo dílo francouzskými lullysty značně odsouzeno skrze své drsné harmonie a vyumělkovanost, ironií osudu je, že bylo v zásadě komponováno v Lullyho duchu. Italienismy - větší lyričnost některých partií.

Podle mého názoru je přinejmenším srovnatelné s Lullyho zralými díly v tomto oboru.

Jako operu si vzal tento námět i **Cherubini** 1786 a J. A. **Benda** jako melodram 1787.

Opera zkomponovaná na Corneillovo libreto je plná děje a náhlých změn tempa, nálady a orchestrálních barev. Pokud se týče **instrumentace**: Jádro orchestru tvoří rodina smyčcových nástrojů. Vedle orchestrálního tria složeného z hoboju a fagotu používá Charpentier také občas flétny, a to jak zobcové, tak i příčné, což je na svou dobu relativně moderní. Ve slavnostních chvílích nasazuje podle barokního zvyku trubky a tympány. **Bohaté continuo** (cembala, loutny, hluboké smyčce - cello, violony, gamby, fagoty, event. basové flétny). **Bohatá harmonie, chromatika, tónomalba, dramatická ariosa. Polyfonie** ve sborových partiích.

Prolog - oslava mírumilovné (!) vlády Ludvíka. Velký důraz na **vystižení charakterů**.

Posléze získal Charpentier post v **Sainte Chapelle** a věnoval se téměř výhradně komponování chrámové hudby. Jeho nástupcem na tomto postu byl **Nikolas Bernier**, o němž budeme hovořit v souvislosti s kantátovou tvorbou francouzského baroka.

Scénická díla Charpentierova jsou zcela v duchu oficiální linie, tzn., že jsou příbuzné Lullymu. Libreto často **Corneille**. Jak jsem již naznačila, Charpentierova operní tvorba byla vytlačena Lullyho operami, které měly na jevištích suverénní převahu. Jeho opery **Acis a Galatée** a **Médée** se dočkaly jen málo uvedení.

Podle některých badatelů nedosahují takového švihů a bohatosti jako díla Lullyho, tato tvrzení jsou však podle mého názoru **velmi diskutabilní**. Disponoval mnohem bohatší harmonií než Lully, a ta zněla francouzským lullystům poněkud drsně. Jeho sazba je ještě hutnější a komplexnější, než najdeme u Lullyho.

Charpentier se tak snažil uvést v život svou ideu křesťanské opery. [Např. **Celse martyr**, ztraceno]. V tomto směru je nejvýznamnější jeho dílo **David et Jonathas**, které bylo provedeno v r. 1688. Zachovalo se pouze ve Philidorově opisu. Autor je zkomponoval ve 44 letech.

Tato biblická tragédie na libreto pátera Bretonneaua mělo premiéru 28. února 1688 na již zmíněné Collège Louis le Grand v Paříži. Dílo bylo nově nastudováno v letech 1706 a 1715 v různých jiných jezuitských školách, a to i mimo Paříž - např. v Amiens ap. Dílo se v několika zásadních znacích liší od typu tragédie lyrique. Skládá se z prologu a 5 aktů, avšak

prolog představuje již součást díla, a to po vzoru italských oper. Pět aktů je vlastně pěti psychologickými portréty hlavních postav. V tomto díle chybí téměř recitativy, to znamená děj - neboť děj se odehrává zpravidla zvláště v nich. Naproti tomu je zde množství široce rozložených árií, často s orchestrálním doprovodem. Možná ukázka árie Jonathana ve 4. Aktu - *A- t-on jamais souffert*. Rovněž řada sborů, z orchestrální hudby sinfonie a tance.

David a Jonathas byl určen jakožto mezihra - jako intermedium pro latinskou tragédii **Saul** od pátera **Chamillarta**, která měla být recitována rovněž žáky koleje a měla rovněž 5 aktů. Celé dílo mělo tedy 11 aktů - prolog a dvakrát pět aktů, přičemž se provádělo: Prolog z Davida, 1. akt ze Saula, 1. akt z Davida, atd. Do latinské recitace se tedy vkládal francouzský zpěv. Celý průběh děje se koncentroval na Saula.

David a Jonathas nepotřebuje žádný děj z toho důvodu, že tento děj byl pojednán již v Saulovi. Obě díla tedy spolu do určité míry splývají. Netvoří ovšem samostatný celek, ale představují dva rozdílné aspekty téhož dramatu, které tak získává větší výrazovou sílu. Umožňuje to věnovat větší pozornost autentičtějšímu vykreslení charakterů - ze dvou úhlů pohledu. Zatímco Saul je hrán z pozice Israelitů, David probíhá z pozice Filištinů, jejich nepřátel apod. Celý tento projekt zaujímá ve vývoji francouzské hudebně dramatické tvorby ojedinělé místo. Má jediného předchůdce - operu *Celse martyr* z r. 1687, kterou jsme již zmínili a která se bohužel nedochovala, respektive dochovalo se pouze libreto.

David je významný ještě z jednoho důvodu: vznikl krátce po Lullyho smrti a nabízel možnou alternativu k lullyovské tragédie lyrique. Zatímco dílo Lullyho synů *Zéphyre et Flore* propadlo a *Mercure* mu věnoval pouze několik chladných řádků, Charpentierův David měl značný úspěch a ve zmíněném časopise je mu věnována pětistránková studie. Jedná se tedy - ještě jednou zdůrazněno - o operu.

Další Charpentierovy chrámové skladby: více než 100 motet, hymny, *Te Deum*, 10 *Magnificat*, sekvence, litanie, tzv. *Historiae Sacrae* - latinská oratoria.

Napsal také teoretické práce, např. **Règles (Regle) de la composition**. Zde hodně o používání tónin ve vztahu k afektové teorii.

Ve Francii vypukly v poslední třetině 17. století spory o to, který hudební styl je lepší - zda italský, či francouzský. Jednou z příčin nebo hybných momentů pro vypuknutí sporů bylo již provedení **Cavalliho opery Ercole amante** k oslavám sňatku Ludvíka XIV. v r. 1662

Prvním podnětem pro vypuknutí opravdových sporů byl spis, jehož autorem byl

ABBÉ FRANCOIS RAGUENET(1660 - 1722) - Parallele des Italiens et des Francois en ce qui regarde la musique et les opéras, 1702 (Paralel dezitalien e de fraso a n se ki regárd la mizik e lezopera)

Raguenet studoval církevní právo, stal se na Sorboně doktorem, pobýval určitou dobu v Římě, kde působil jako vychovatel a studoval zároveň italské umění a hudbu.

V tomto spise se stalo v hudební historii poprvé, že Francouz kritizuje francouzský hudební styl. Spis je napsán velmi obratně. Nejprve chválí francouzský styl a kritizuje italský, pak se ale situace obrátí. Jeho hodnocení obou stylů vyznívá mnohem příznivěji pro hudbu italskou. Tento spis byl přeložen do angličtiny v r. 1709 (to dokazuje zájem Angličanů na kontinentálním vývoji opery, ostatně vliv Lullyho na Purcella je zásadní a větší, než se do nedávné doby přiznávalo) a do němčiny Matthesonem v r. 1722 (mohl mít nepřímý - či snad i

přímý - vliv na "smíšený vkus", jak jej popisuje o tři desetiletí později J. J. Quantz).
Raguenet říká, že:

- **francouzská opera má komplexní koncepci a stavbu**
- **fr. opera též obsahuje jasné a přesné charakteristiky (nálad, postav,...)**

Naproti tomu **italská opera** je podle něj:

- **slátaná, jako celek nedrží pohromadě,**
- **střídají se v ní mechanicky pouze recitativy a árie**
- **je slabá po tematické stránce - námětem je jen láska, bolest, nešťastní milenci, rozpolcenost apod.**
- **v oblibě jsou především kastráti a basové hlasy**

O baletu:

- **Francouzský styl obsahuje množství sborů, baletů, a svým charakterem rozdílných tanců**
- **V Itálii jsou všechny tance jakoby z jednoho těsta, jednotvárné, sbory a balety se nevyskytují**

Raguenet se též zmiňuje o **houslových školách** :

- **ve Fr. se pěstuje krásný, čistý tón, zatímco v Itálii se běžně slyší je ostré smyčcové tahy**

Pokud se týče **instrumentace**, tak Raguenet:

- **oceňuje francouzskou práci s dechovými nástroji, zejm. s nástroji dřevěnými - flétna, hoboje.** Ty mají velmi důležitou funkci pro afektovou teorii
- **naproti tomu v Itálii se dechové nástroje takřka nepoužívaly** – tedy v opeře, jinak samozřejmě ano
- **pokud se týče kostýmů a scénického ztvárnění oper:** ve Fr. vše přesné, vystihující charakteristiku, elegantní, v It. pouze pro zábavu a ne příliš kvalitní. Důvod byl také ten, že na malých italských dvorech měli k realizaci těchto produkcí mnohem méně finančních prostředků než u francouzského dvora (Versailles - mocné centrum)
- **jazyková stránka:** R. konstatuje, že italština je zpěvnější, neboť má mnohem více vokálů než francouzština, která je tvrdá a pro zpěv nepříhodná (to však nelze brát doslova). Členění po slabikách je v italštině pravidelné, ve francouzštině se kvůli nepravidelnostem často musel měnit takt (což bylo považováno také za jistou formu umění). R. také říká, že italština je mnohem srozumitelnější, ve francouzštině je rozumět sotva polovic (opět nutno brát jako malou nadsázkou). Toto jazykové hledisko bylo pro Ragueneta jedním z rozhodujících, proč upřednostňoval italskou operu před francouzskou
- **přesto považuje Raguenet francouzská libreta co do jejich úrovně za lepší, zejména vzhledem ke smysluplné komplexnosti díla**
- **k tomu nutno říci, že srozumitelnost je také obtížná díky množství postav - v barokní**

opeře minimálně pět osob, k tomu nutno připočítat složité vztahy mezi nimi. Později, zejména v romantické opeře, byl tento počet zredukován většinou jen na tři. Srozumitelnost byla obtížná také vzhledem k podobnosti jmen (Silla, Sinna u Haendla či Mozarta ap.).

- italský **interpretační styl** je mnohem volnější, proto také ozdoby mohly být více zdůrazněny. Francouzská hudba má přísná pravidla, proto jsou ozdoby uhlazenější
- další velká Raguenetova výtku vůči francouzské hudbě: francouzská hudba je pro Italy plochá, nevyskytuje se v ní žádný princip nahodilosti, žádné riziko, probíhá v jedné tónině, případná modulace je dobře připravená. V Itálii je **tonalita** víceméně volná, takže ozdoby nejsou tolik vázány na harmonii a jeví se nám jako odvážnější. Italové byli tudíž zvyklí na disonance, jejich hudba je spontánnější
- Raguenet kritizuje též způsob **harmonické sazby** ve francouzské hudbě, kde jsou vypracovávány pouze krajní hlasy (svrchní a spodní), zatímco ostatní hlasy tvoří pouze harmonickou výplň (z této kritiky ovšem vyjímá Lullyho). Tato rutina pak způsobuje určitou jednotvárnost orchestrálního doprovodu. Italové naproti tomu vypracovávají všechny hlasy.
- Raguenet dále chválí umnost **vypracovávání recitativu** ve francouzské hudbě
- Ovšem italská hudba podle něj nikdy není suchá či nudná, francouzská občas monotónně sladká
- to jakoby odpovídalo již **Mersennovi**, který ve svém traktátu **Harmonie universelle z r. 1637** klade do protikladu francouzskou a italskou hudbu, když francouzské přisuzuje "nevyčerpatelnou lahodnost" a malou emotivnost, zatímco italské obrovskou prudkost. Tento Mersennův traktát je cenný pro poznání raného francouzského baroka
- ve fr. hudbě se používaly zásadně **ženské hlasy**, zatímco v Itálii **kastráti**. Jejich hlasy připadaly Raguenetovi nepřírozené. Zpěvačky byly ve Francii školeny již od 12 let. Jejich účinkování ve špatně vytápěných operních domech, náročné pěvecké partie a plná vytiženost způsobovaly, že zpěvačky byly většinou po překonání věkové hranice 25 let prakticky nepoužitelné
- Itálii hodnotí Raguenet jako zemi dobrých zpěváků a herců, což vycházelo z **comédie del arte**. Byli po herecké i improvizáčnické stránce schopnější i pohotovější než francouzští umělci. Ve Francii se zpěváci velmi dlouho učí svůj part a neumí příliš zpívat z listu, což právě díky improvizáčním momentům ovládají Italové dokonale. V Itálii začínají zpěváci se školením již v 9 letech.
- pro Italy typické muzicírování na ulici, kde byli oceňováni i obdivováni. Tzv. Maestri di musica byli lépe školeni než francouzští muzikanti a bylo s nimi také lépe zacházeno. Proti tomu **postavení hudebníků** ve Francii horší, samozřejmě s výjimkou hudebníků působících u dvora
- pokud se týká **recepce opery** - v Itálii nebyly v hledišti často vůbec židle, takže obecenstvo různě pocházelo, bavilo se, lóže sloužily k intimním záležitostem či k různým hrám (karty ap.). Hudba zde tedy spíše v roli kulisy, poslouchaly se jen zajímavé árie. Díky určitým obecně známým symbolům a ustáleným konvencím byl děj zhruba jasný -

např. zleva či z podzemí vystupující postava byla záporná, zprava či z nebe kladná apod. Naproti tomu ve Francii byly k mání v hledišti pouze židle

Raguenetovo pojednání vyvolalo ve Francii velký ohlas, psalo se o něm v různých žurnálech a vyvolalo četné odezvy.

Nejsilnější vyšla z pera autora jménem **Le Cerf de la Viéville** v r. 1705. Jedná se o jeho spis **Comparasion de la musique italienne et de la musique francaise**. Viéville v něm silně polemizuje s Raguenetem ve prospěch francouzské hudby. Je to vlastně jakýsi manifest francouzských lullystů. Kritizuje zde například silně Charpentierovu operu Médea - připomeňme, že Charpentier spojoval prvky francouzské s italskými a byl po tři roky žákem Carissimioho v Římě. Kritizoval u Médey zhudebnění francouzských textů, její suchost a přehnanou vyumělkovanost.

Raguenet odpověděl na tuto silnou polemiku ještě jednou statí nazvanou **Défense du Parallèle des Italiens et des Francois**, v níž se pokusil vyvrátit Viévillovy argumenty

Spory řešily také dvě zásadní otázky:

- zda je lepší organická součinnost celého uměleckého díla, tedy jakýsi francouzský pokus o Gesamtkunstwerk ještě před Wagnerem, na straně druhé italské pojetí árie jakožto virtuosního kusu, přirozená muzikalita a bezprostřednost proti francouzskému promyšlenému celku
- co považovat za více nepřirozené: zázraky ve francouzských mytologických námětech či historická postava, ztělesňující např. římského konzula, zpívající nekonečně dlouhé virtuosní árie

Co se ještě dozvídáme o opeře z obou spisů:

- **orchestr** v Itálii měl zpravidla ne více než 20 hráčů, zatímco ve Francii jich bylo cca 50-60 (píše Viéville)
- **libreta** v Itálii ne mytologická jako ve Francii, ale historická. Záhy do ní pronikají komické prvky.
- důležitým faktorem bylo též **vydávání děl tiskem** ve Francii - tiskem se skladba stává uměleckým dílem, zatímco v Itálii byly opery často provedeny pouze jednou, větší roli zde hrál princip nahodilosti a improvizace

Co se ještě stalo na operním poli v první polovině 18. století:

- důležitým rysem je časné pronikání osmitaktových period, jako je tomu například v Itálii u Pergolesiho, což směřuje vývojově ke klasicismu
- pro srovnání: Pergolesiho intermezzo La serva padrona vzniklo v r. 1733. Téhož roku píše Rameau svou první operu Hippolyte et Aricie. Zatímco u Pergolesiho nacházíme zeslabení doprovodné složky a její všemožné zjednodušení, mj. na tříhlasou sazbu, u Rameaua naopak zaznamenáváme komplexnost harmonické sazby, rafinovanou a bohatou instrumentaci, velmi rozložitě sbory v rámci lullyovské tradice – tedy úplně jiný svět

+++++

Spory ovšem zdaleka nekončí spisy Raguena a Viéuville. Z r. 1713 pochází disertační práce o italské a francouzské hudbě, jejíhož autora neznáme - dochovaly se pouze jeho iniciály **L. T.** Také této práce si povšimnul J. **Mattheson**, přeložil ji v r. 1722 do němčiny a vydal ji v 3. části svého spisu **Critica musica**.

Autor zachytil stav uměleckého vědomí ve Francii té doby, takže si můžeme udělat obrázek o argumentech, které zastánci i odpůrci italské hudby a interpretačních způsobů používali. Pojednává podrobně o dvou stranách - profrancouzské a proitalské. Píše, že první je věrná vlasti, má hlubší vhled do hudební vědy a vidí v italské hudbě něco zvláštního, podivného, bláznivého a neuměleckého. Druhá naproti tomu považuje francouzskou hudbu za nepříjemnou a nevkusnou.

- sám se - ač píše velmi obezřetně a šalamounsky - staví hned v úvodu na proitalskou stranu, když tvrdí, že každý člověk se zdravým rozumem musí uznat, že dobrá italská hudba je nejhlubší a nejdokonalejší.
- poukazuje na to, že Italové předali francouzským mistrům formu kantáty a sonáty (pod francouzskými mistry rozumí zejména Berniera a Morina)
- na francouzské hudbě obdivuje rozličnost tónin a řetězce modulací
- dále chválí přirozený vkus Francouzů, jemný a vznešený způsob provozovací praxe, zejména pokud se týká instrumentalistů. Čteme-li mezi řádky a známe-li dobovou problematiku, znamená to skrytou kritiku francouzských pěvců, zcela v duchu Raguena
- tvrdí, že Francouzi se učili od Italů tvůrčím způsobem, takže se stali lepšími. Toto tvrzení ovšem vyznívá záměrně poněkud nepřesvědčivě, naproti tomu zdůrazňování prioritního významu Italů, od kterých se Francouzi učí, zde má rovněž zcela jasně proitalský význam
- vyčítá ovšem Italům určitý sklon k póze a k přehánění
- uznává ovšem, že francouzská hudba se svou majestátností a heroičností hodí více k tragédii a vůbec pro divadlo
- zajímavý je jeho požadavek respektování a uznávání národnostních specifíků. Odmítá, že by měl Francouz zpívat jako Ital či obráceně - tak jako se odlišuje prostředí, oblékání, vkus, mravy a zvyky
- co se týče konkrétního hudebního materiálu, je proti věčnému opakování motivů (po zpěvu opakuje motiv nástroj, pak zní motiv na všech stupních stupnice, da capo, ...) - tak podle něj ztrácí motiv a celé dílo polovinu ze své přesvědčivosti
- Lullyho nazývá Ciceronem francouzské hudby. Obdivuje u něj přirozenost, melodiku, recitativ a jeho deklamaci (zde jsme opět u francouzského recitativu jakožto charakteristického specifika)

- obdivuje u Lullyho také jeho mistrovské vystižení pocitů a duševních stavů, například hněvu a pomsty, a v této souvislosti používá též pojem "afekty"
- chválí též živost a hbitost Lullyho houslových partií
- méně známý je fakt, že Lully sám kromě toho, že byl houslový virtuos, hrál rovněž na hoboj
- používá o něm superlativy jako: nejobdivuhodnější, vznešený, duchaplný, že jej vedl sám génius, atd.
- zajímavé je, které umělce jmenuje jako vrcholné: z významných umělců francouzských a italských jmenuje tyto: Tizian, Rafael, le Brun, Corneille, Moliere, Racine, z hudebníků pak Carissimioho a Lullyho
- zcela v duchu dobových tendencí vyslovuje přání, kdyby tak každý hudebník mohl být současně i poetou, po vzoru "starých Řeků" (doslovně tak!), aby si mohl pořídit slova pohodlně podle melodie (!) - pod italským vlivem tedy mimoděk upřednostňuje hudbu před slovem
- upozorňuje na to, že vedle obou vzájemně na sebe sočících stran, proitalské a profrancouzské, vznikla strana třetí, která je nejrozumnější z nich. Skládá se z rozumných lidí, kteří se nenechají zatáhnout ani na jednu ze zmíněných stran a jakožto praví milovníci a znalci hudby oceňují kompozice tu italské, tu francouzské, podle jejich pravé ceny
- zajímavý je výčet toho, co tito "rozumní" nedělají - pramení z toho opět ty skutečnosti, které byly předmětem sporů:
 - 1) nepozastavují se nad septimou nebo nonou, zda jsou dobře připraveny nebo rozvedeny
 - 2) rovněž se nepozastavují nad paralelními oktávami
- to se tedy opět týká volnějšího, více improvizacího charakteru italské hudby - tedy podle autora "rozumní" jsou takoví Francouzi, kteří příliš nekritizují italskou hudbu. Zde opět poznáváme proitalské zapálení autora disertace.
- píše, že nejlépe by bylo, spojit či smísit italský umný sloh s francouzským vkusem. To je tedy přesně to, o co usiloval ve své tvorbě F. Couperin
- k tomu poznamenává Mattheson, že jej neustále napadá, že ono smíšení by mohli vytvořit právě jeho krajané tedy Němci, kteří jsou na obou zemích nezávislí a netrpí tedy těmito předsudky
- Matthesonovi zde jde o tzv. smíšený vkus - "vermischter Geschmack", jak jej později posal J. J. Quantz. Jde ale o něco poněkud odlišného od toho, co ve své disertaci pořaduje L. T. On pořaduje smíšení ve smyslu paralelního výskytu obého (Italové zpívají po italském způsobu, Francouzi po francouzském), zatímco v Německu šlo spíše o přímé smíšení jednotlivých elementů v jeden celek

+++++

Spory, které probíhaly na počátku 18. století ve Francii a týkaly se francouzského a italského operního stylu, byly jakousi předehrou **buffonistických sporů**, které proběhly ve Francii o půlstoletí později (propagátorem it. hudby **Rousseau**)

Rozdíly v italské a francouzské hudbě obecně, nejen v opeře:

- Generálbas - pro Itálii je základním východiskem, od něž se vše ostatní odvíjí, má v Itálii vyšší úroveň než ve Francii. Do Francie přišel také poměrně pozdě, běžně se vyskytoval až po 1650.
- Dechové nástroje - ve Francii používány daleko více a častěji (flétny, hoboje, fagoty). V hrdinské, vážné opeře byly často používány pozouny.
- Typické obsazení francouzského kusu - smyčce, continuo, 2 ob, 2 fg.
- Dynamika - v Itálii první experimenty. Italská hudba pracuje s chrámovou akustikou - četné používání rozložených akordů. Dynamika v Itálii rozšířenější i z toho důvodu, že "vyrobit" ji je snazší na housle, respektive na smyčcové nástroje, než na nástroje dechové, které v té době ještě prodělávaly svůj vývoj.
- Harmonie - v italské hudbě značně jednodušší než ve Francii. Ve Francii také pětihlasá sazba
- Rytmus - ve Francii v době Lullyho velmi populární tzv. lombardský rytmus. V pramenech se o něm zmiňuje Walther, Quantz a Agricola. Tento charakteristický typ se objevuje nejprve v Itálii v 16. století, zejm. u Cacciniho a Frescobaldiho. Populární se stane zejména ve Francii od konce 17. století.
- Ozdoby - v Itálii nebyly takřka vypisovány. Ve Francii vytvářel takřka každý skladatel svou vlastní tabulku ozdob, takže se leckdy stejná značka interpretovala u různých skladatelů různě. Existovaly nejrůznější značky a symboly

Vlivy francouzské a italské hudby v Německu:

- fr. vlivy silné v Drážďanech.
- v Berlíně byly fr. vlivy patrné v literatuře, filozofii, architektuře, ale v hudby převládaly spíše vlivy italské.

KANTÁTA

Pokud se týče stylového zařazení, jsou francouzské kantáty srovnatelné s operními scénami pro jednu, dvě, či zřídka více osob, avšak bez scénického ztvárnění. **Děj je často velmi živý.** Je pro něj typické vášnivé střídání jemných, něžných scén, bouří, vojenských, loveckých nebo pastorálních scén. Většina hudebníků **respektovala maximálně text** a snažila se jej zhudebnit do nejmenších detailů. Ačoliv provozovací aparát nebyl velký - říkali jsme již, že nejčastěji **1 - 2 hlasy a maximálně pět hudebních nástrojů**, dosahovali autoři kantát často překvapivě **dramatického účinku**. Recitativy byly komponovány analogicky s operou. Větší árie byly zpravidla **dramatické**, menší arietty měly často **pastorální nebo komický charakter**. Právě do těchto ariett pronikaly nejvíce **italské prvky** - rychlé, plynulé dialogizování mezi hlasy a instrumenty, subtilní modulace, jistá velkorysost melodiky ap.

Kantáty vycházely v knihách, které obsahovaly vždy cca 5-10 kantát.

LOUIS-NICOLAS CLÉRAMBAULT (1676 v Paříži - 1749 tamtéž)

Hudební nadání se u Clérambaulta projevilo velmi brzo. Zdědil je po otci, který působil jako houslista v královských službách. Již ve 13 letech zkomponoval Moteto pro velký sbor. Působil jako **varhaník** na několika místech v Paříži, např. u dominikánů jako nástupce svého učitele André Raison. Pěstoval též **hudbu v privátním kruhu** - ve svém domě, kde dával

pravidelně každých 14 dní koncert. Na těchto produkcích vystupovali jak profesionálové, tak amatéři, a to nejenom z Paříže, ale i blízkého či vzdálenějšího okolí. Pro tyto koncerty psal **triové sonáty**, které nevycházely tiskem, ale dochovaly se v rukopisech.

V r. 1702 napsal **Pièces de clavecin**, svou jedinou knihu v tomto směru. Tato sbírka cembalových skladeb vyšla v r. 1704 a současně se skladbami Rameauovými vzbudila velký zájem. Jeho **milostné kantáty** z raného období jeho tvorby zaujaly Ludvíka XIV natolik, že jej jmenoval intendantem hudby u markýzy de Maintenon. Předal mu dokonce některé své básně, aby jej zhudebnil, což Clérambault učinil ve třetí knize svých kantát. V r. 1710 získal od krále **privilegium k vydání všech svých děl**, a to na 15 let (smlouva mu byla potom obnovena). V tomto roce vydal svou první knihu kantát, z nichž svou úrovní vrcholná je Médée a Orfée. Obě tyto kantáty patří k nejlepším Clérambaultovým dílům v tomto oboru. Nejprve si poslechněme kantátu Pyrame a Thisbé.

Kantáta **Pyrame et Thisbé**, která pochází z Clérambaultovy 2. sbírky kantát a byla zkomponována v r. 1713. Jedná se o zhudebnění jedné z Ovidiových Metamorfóz. Příběh předjímá Romea a Julii, vypráví tragický osud dvou zamilovaných. Pýramos a Thisbé žijí v Babylóně a jsou rozdělení nenávistí svých rodičů. Dorozumívají se pouze tajně, skulinou ve stěně spojující oba jejich domy. Rozhodnutí se vzít se mají sejít na hřbitově za městem. Thisbé přišla ke hrobu první, ale utekla před náhle se objevivší lvicí a ztratila přitom závoj. Když pak Pýramos našel závoj zkrvavený a spatřil stopy šelmy, pokládal Thisbé za mrtvou a probodl se mečem. Thisbé jej našla umírajícího a rovněž si vzala život. Toto téma použili jako námět na operu Küsser a Gluck (1746).

Zpěvák - tenorista je zde postaven před velmi obtížný úkol, neboť musí zvládat několik rolí současně. Jednak je to **role vypravěče**, jednak **Thisbe** (árie č. 3) a konečně role **Pyrama**, a to jednak v poloze radostné **naděje** a pak **beznaděje** (jak? Thisbe už není?)

Podívejme se nyní na **dobové definice termínu kantáta**:

Diderot a d'Alembert v Encyklopedii definují kantátu jako **krátkou básně**, která je zhudebňována tak, že se v ní střídají recitativy a árie ve formě ronda. Témata jsou galantní nebo hrdinská. Velký důraz Diderot klade na **moralistní charakter závěrečné árie**, který skladbu dovádí do symbolické, filosofické roviny. Nejednalo se však ve skutečnosti o moralistní rady, jak bychom si na základě Diderotova textu mohli představovat, ale spíše o jakési kritické reflexe obecných společenských problémů a názorů té doby.

Rousseau charakterizuje kantátu jako určitý druh **malé lyrické básně**, která je zpívána s instrumentálním doprovodem. Skládá se obvykle ze tří recitativů a stejného počtu árií. Rousseau nabádá skladatele, aby dali kantátě veškerou vřoucnost a půvab, jako kdyby se jednalo o divadelní hudbu (tedy operu), i když je kantáta určena jen pro intimní prostor. Říká, že **recitativ je tělo, árie pak duše skladby - recitativ má tedy zobrazovat fakta, árie zase afekty** (připomeňme si v této souvislosti Descartesovu definici afektů jakožto vášní duše z poloviny 17. století - toto pojetí má tedy ve Francii svou stoletou kontinuitu).

Rousseau dále varuje před recitativy, které pouze o něčem referují, a před áriemi, které se rozplývají v životních všednostech a stávají se tak citově chudé a špatné. Za nejlepší považuje Rousseau ty kantáty, v nichž mluví sama hlavní postava v "**živé a dojmavé situaci**". Tato snaha dojmout posluchače se v téže době objevuje i v Německu (termín rühren) v hnutí Empfindsamkeit (citový, lépe však pocitový sloh) - zde možno pociťovat souvislost s **galantním slohem**, ale může jít už o **preromantické tendence**.

Rousseau se přiklání spíše ke komponování kantát ve starší formě pro jeden hlas. O kantátách pro dva hlasy říká, že mohou být ve formě dialogu a že mohou být rovněž velmi příjemné. Je v nich však pro skladatele obtížnější vyvolat zájem a účast posluchače. Naráží

zde na možnou zdlouhavost tohoto typu kantáty. [Tak jako oratorium pojednává o duchovních tématech, týká se kantáta témat světských. **Pomíjí zde tedy existenci duchovních kantát**, jak je komponovala Elisabeth de la Guerre.

Francouzská kantáta skutečně patřila z velké části k **typu sólové kantáty**. Mohla být ovšem komponována i pro více hlasů, jak plyne mj. z Rousseaua - pro dva, řidčeji pro tři či čtyři hlasy. Pokud se týče instrumentálního doprovodu, byl sólový hlas často doprovázen pouhým **continuem**. Pokud byl doprovázen nástroji, bylo jejich obsazení různorodé. Pravděpodobně nejčastěji se setkáváme s **jedněmi až dvojemi houslemi nebo flétnami, či dokonce s hoboji** - to v kantátách pastorálního charakteru, nebo s **trubkami** - to v heroických kantátách.

Vedlejším produktem hudby kantátového typu jsou tzv. **Cantatilles**. Jedná se o redukovanou kantátovou formu, která má stavbu **árie-rec.-árie** nebo **R-A-R-A**. Jedná se o **virtuosní kus**, velmi oblíbený pěvci.

Kantátový styl se uplatňoval i v motetové tvorbě.

Nejvýznamnějšími představiteli tohoto žánru ve Francii jsou Jean-Baptiste **Morin**, Nicolas **Bernier**, André **Campra**, Elisabeth Claude Jacquet **de La Guerre**, Michel Pignolet de **Montéclair**, Joseph Bodin **de Boismortier**, Louis-Nicolas **Clérambault**, Louis **Lemaire**, Charles Hubert **Gervais**, André Cardinal **Destouches** a v neposlední řadě později J. Ph. **Rameau**. Za předchůdce či průkopníka kantátového stylu ve Francii pak musíme považovat M.-A. **Charpentiera**, ačkoliv napsal pouze dvě vlastní kantátové kompozice.

Nyní se zaměříme na **Clérambaultovu kantátu Orfée z první knihy kantát**. Pokud se týče orfeovského námětu, víme, že byl a je velmi silným inspiračním zdrojem pro četné hudebníky a skladatele. Ve francouzské hudbě baroka a galantního slohu ovšem toto téma zůstává poněkud stranou. Použil je, pokud je mi známo, pouze **Charpentier**, ovšem zato hned **dvakrát**: v raném divertimentu *Le descente d' Orphée aux enfers*, o kterém jsme se zmínili, a v kantátě s takřka totožným názvem *Orphée descendant aux enfers*. ve skladbě kantátového typu.

Děj Clérambaultovy kantáty začíná Orfeovým **nářkem** po Euridicíně smrti. V podsvětí zkouší tento umělec s pověstí nejlepšího thráckého pěvce obměkčit Pluta svým uměním a svými slzami. Zastihne Pluta přitom v příznivé situaci, kdy je i tento vládce podsvětí nakloněn lásce. Kantáta končí árií, v níž **pěvec vítězí nad smrtí**, aniž je naznačen tragický konec celého příběhu. Končí tedy **happy endem**.

Tato kantáta byla ve své době **velmi úspěšná** - Clérambaultovi současníci ji považovali dokonce za jeho nejlepší dílo - a dočkala se řady provedení v **Concert spirituel**. Clérambault zde používá árii da capo, která se v té době ve Francii vyskytovala jen zřídka. Obsazení: soprán (a voix seule et symphonie), flétna, housle. Clérambault zde znamenitě využívá hudebně rétorických figur.

Celkem napsal Clérambault **4 knihy kantát** a ve své době byl především jako autor kantát také ceněn - na rozdíl od současnosti, kdy je znám snad spíše svými varhanními kompozicemi, pokud se ovšem vůbec dá říci, že je znám. Kromě těchto 4 svazků kantát napsal však ještě jednotlivé, samostatně stojící kantáty, které rovněž vycházely tiskem v jeho nakladatelství. Jedním z takových děl je **La Muse de l'opéra ou les Caractères Lyriques z r. 1716**. Této této kantáty je vskutku originální. Týká se **vztahu kantáty a její největší rivalky - opery**. Patří do tematiky **emblematické**. Skladba nemá žádný vlastní děj, jedná se o řadu bravurních kusů, které představují nejdůležitější komponenty opery: **bouře, dřímota,**

zaklínání podsvětí ap. Velkou roli zde hraje nástrojový doprovod, který významně dokresluje text.

Clérambault komponoval rovněž **duchovní kantáty**, např. kantátu **Abraham**, která byla věnována poslední významné milence Ludvíka XIV. paní de Maintenon (ta byla velmi nábožensky založena, jak jsme si říkali) a pochází z r. 1715.

Jeho hudební řeč se vyznačuje jak lehkými, něžnými melodiemi, tak dramatičností ve větších áriích. Byl velice jistý, pokud se týkalo technické, řemeslné stránky. Používá rozmanitých **tónin**, střídání **rytmu**, čímž dosahuje dramatického účinku, **harmonie** je bohatá, četné a přirozené **modulace**. Dokáže dosáhnout velkého **napětí a psychologické hloubky**. Často používá **zvukomalby**, hudba zcela následuje text, scény jako **bouře, ptačí zpěv, plynutí vody**, ap. Pokud se týče jeho kantát, všimněme si, že **vedle sebe úmyslně řadil recitativy ve francouzském slohu a árie ve slohu italském**. Podobně to dělal A. Campra ve své operní tvorbě.

Již na počátku své skladatelské dráhy zaujal svými písněmi (**Airs a boire**). Scénické tvorbě se Clérambault příliš nevěnoval. V r. 1723 napsal pro College Louis le Grand mezihry k latinské tragédii Aquilius et Florus. Toto dílo se dochovalo v rukopise. K žánru školských her se vrátil nedlouho před svou smrtí. Zajímavé je, že **v letech 1733-1744** Clérambault nevydal žádné nové dílo.

Clérambault napsal také několik **divertissement**. V r. 1745 napsal jedno ze svých nejlepších děl v tomto oboru a současně jedno z nejlepších jeho děl vůbec, jak konstatují francouzští badatelé. Je to divertimento zkomponované u příležitosti svatby dauphina, **divertimento L. Idylle de St. Cyr**. Dílo se dočkalo několika dalších nastudování. Z četné chrámové tvorby, v níž se vzhledem k jeho postu v ženském klášteře vyskytují často ženské hlasy, stojí za zmínku alespoň velké **Te Deum**, které napsal v r. 1724 k potvrzení papežského trůnu kardinálem Orsinim, které můžeme najít v 5. knize jeho motet. Napsal rovněž jedno **oratorium** (L.Histoire de la femme adultère). Dnes je znám především jako autor **varhanních skladeb**. Ty by mohly být spíše etudami než suitami, představují veškeré těžkosti tohoto nástroje.

JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER

(1689 Thionville[Lotrinsko]- 1755 na statku Roissy en-Brie)

byl výraznou skladatelskou osobností. Zažil a dovedl reflektovat důležité **estetické změny** své doby. Můžeme říci, že znamenal pro Francii tolik, jako Telemann pro Německo. Vzdělával se v alsaském regionu, kde jej v městě Metz značně ovlivnila **lidová hudba**. I zde tedy nacházíme **paralelu s Telemannem**, který byl ovlivněn polskou lidovou hudbou, a to zejména za svého pobytu v Sohrau. Hovoříme-li na tomto místě o fenoménu polské lidové hudby, musíme konstatovat málo známý fakt, že Telemann nebyl tímto folklórem okouzlen sám. Jiným takovým skladatelem byl lipský kapelník Johann David Heinichen.

Vraťme se však zpět k Boismortierovi. O jeho životě se donedávna nevědělo mnoho. Nyní už bádání poněkud pokročilo. Víme, že pocházel ze skromných poměrů, jeho otec byl bývalý voják. Jeho “de”, které by mělo znamenat šlechtický přídomek, vzniklo modifikací “**dit**” – čili **šlechtický přídomek to ve skutečnosti nebyl**. V r. 1713 přišel do města Perpignan, kde 10 let pracoval v úřadě jako Buchprüfer, aniž by cokoliv nasvědčovalo jeho budoucí hudební kariéře. Přesto získal jaksi mimochodem solidní hudební vzdělání u Josepha Valette de Montigny. Dále víme, že v r. 1720 se oženil s jeho vzdálenou neteří Marií Valette. Jejich

dcera Susanne se stala dosti známou spisovatelkou.

Na radu svých vysoce postavených přátel získal na krátkou dobu místo u vévodkyně z Maine v Seaux. V r. 1724 přišel se svou ženou a dcerou do Paříže, kde se velmi rychle vypracoval ve **skladatele číslo jedna pro měšťanský okruh milovníků hudby**. Přitom o něm víme, že byl rovněž takřikajíc umělcem života: chodil skvěle oblékán, rád se smál, okouzloval dámy a byl velmi příjemný člověk. Od r. 1744 působil jako kapelník ve dvou pařížských chrámech. Celkem jsou od něj dochovány **102 skladby**, které jsou většinou **opusovány**.

Žánrově byl mnohostranný - komponoval **komorní hudbu, písně, opery, balety, kantáty a cantatilles**. Podstatné je, že napsal **první sólové koncerty ve Francii**. Kromě toho napsal příručku o **harmonii** a učebnici **hry na housle a flétnu**. Některé z kantát a písní vznikly už v Perpignonu. Z operně-baletních představení jsou to např. **Daphnis a Chloé** (1747), **Daphné** (1748), **Les Quatre Parties de Monde** (1752) a konečně **Don Quijotte chez la Duchesse** (Don Quijotte u vévodkyně) z r. 1743.

Ještě než se dostaneme k jeho kantátové tvorbě, povězme si něco krátce o tomto baletu: **Don Quijotte je komický balet o 3 aktech** a autorem libreta je **Charles-Simon Favart** (1710 - 1792). Tento libretista působící na poli vaudeville měl velké zásluhy o vznik žánru opéra-comique ve Francii. [Více o něm v bookletu k Boismortierově baletu.] Balet měl premiéru v Académie royale v r. **1743** v době karnevalu a měl velký úspěch. Účinkovali v něm přední umělci tehdejší Francie. Tón celého baletu je ironický a poetický současně, temperamentní, a fantazii se v něm nekladly žádné meze. Jedná se vlastně o neustálý **boj mezi cynismem a idealismem**. Tento protiklad vzbuzuje neustálé napětí. Dílo končí chválou hrdiny, který zůstává věrný svým ideálům.

Hudebně jsou v tomto baletu hojně zastoupeny prvky **pastorální, exotické** (kongo, Japonsko) a **lidové**. Často používá tance, zejména Gavotty, Bourrée, Passepiedy. Jeho hudební jazyk je charakterizován krátkými, rytmickými pasážemi, 32tinami, vypracovanou orchestrací. Na závěr rozměrná Chaconna. [Více o baletu v bookletu]. Vcelku je na tomto díle znát, kam až se dostal hudební vývoj ve Francii od dob Lullyho. Boismortierovu hudební řeč zde můžeme **srovnat již s Rameauem**.

Boismortier napsal většinu svých 102 opusů v l. 1724-47. Kolem r. **1750 opustil Paříž** a zbytek svého života strávil **na venkovském sídle** nedaleko Paříže jako **multimilionář**. Po r. 1753 již nekomponoval.

Pokud se týče Boismortierovy hudební řeči, lze říci, že se u něj projevují četné italské vlivy. Jedním z takových italienismů je i **použití pojmu "concerto"** ve jeho op. 15 z r. 1727. Toto concerto má formu **rychle-pomalou-rychle, což odpovídá tempové struktuře itaské sinfonie**. Nejplodnější byl v oboru **komorní hudby**, zejména se věnoval tvorbě pro flétnu, komponoval však i koncerty a písně (Airs), v omezenější míře se pak věnoval operním žánrům. K jeho instrumentální hudbě se ještě dostaneme.

Na jedné straně lze o Boismortierovi říci, že **jeho kompoziční styl se příliš nevyvíjel**, že on sám byl k sobě značně nekritický a byl silně komerční - vydělávání peněz bylo pro něj snad tou nejsilnější motivací, na druhé straně však zachytil ve své tvorbě již **od počátku dokonale nové tendence a potřeby své doby. Komponuje v období stylového přechodu**, o němž budeme ještě podrobněji hovořit za chvíli.

29.2.1724 dostal Boismortier královské privilegium, které mu umožnilo tisk jeho skladeb. To je pro něj významné jak z hlediska uměleckého, tak i finančního. Stalo se tak v r. 1724, tedy v roce vydání Couperinova díla *Le goûts reunis*, tedy *Sjednocený vkus*. Záhy založil Boismortier vlastní nakladatelství. V té době existovala v Paříži tři významná nakladatelství: jedno vlastnil Francois Boivin, synovec skladatele Montéclaira druhé pak od r. 1729 Le Clerce. Třetí a bezesporu nejvýznamnější bylo Ballardovo vydavatelství, které se

zaměřilo na vycházení francouzských oper. Kromě toho měl vlastní nakladatelství pro vlastní skladby i Louis-Nicolas Clérambault.

Pokud se týče jeho kantátové tvorby, věnujme nejprve pozornost jeho **kantátě IXION**. Byla napsána v Paříži v r. 1733 pro následující obsazení: **haute-contre, flétna a basso continuo**. Toto dílo má **mytologickou tematiku**, neliší se tedy od dobových francouzských oper. Stavba: R-A-R-A-R-A. Kantáta začíná **bez instrumentálního úvodu**. Zajímavé je, že zpěvák interpretuje **roli vypravěče i postavu Ixiona**, musí tedy obě roviny interpretačně odlišit.

Ve třicátých letech dochází k definitivnímu oddělení barokního myšlení doby krále Ludvíka XIV. od nastupujícího galantního slohu doby Ludvíka XV. Tento přerod již ovšem lze vysledovat již zhruba od počátku 18. století, například v tvorbě A. Campry a dále řady méně významných autorů, které Campra ovlivnil (např. Destouches, Desmarests na půdě opery a další). V oblasti opery se tak často děje na půdě opéry-balletu, nikoli v tragédii lyrique, která je dlouho konzervativní a drží se velmi houževnatě lullyovské tradice, která byla pro pozdější skladatele poněkud svazující, pokud se týče způsobu komponování.

ELISABETH CLAUDE JACQUET DE LA GUERRE (1665 - 1729)

Poprvé vystoupila u dvora před králem již v jejích šesti letech. Byla narozena v Paříži, a v hudbě ji vzdělával její **otec, cembalista a varhaník** Claude Jacquet (1640 - 1702). Po několik let působila ve službách milenky Ludvíka XIV. markýzy de Montespan. Ve dvaceti letech se provdala za varhaníka Marina de la Guerre a působila jako **cembalistka** a učitelka cembalové hry bez pevného ustanovení v Paříži.

Přesto je její kompoziční tvorba poměrně rozsáhlá. Již v r. 1685 napsala svou první operu, která se bohužel nedochovala. V r. 1694 zkomponovala **operu Cephale et Procris**, která byla porvedena v Académii royale. Úspěch tohoto díla ovšem nebyl jednoznačný, dočkalo se však dvou pozdější nastudování. Opera zůstává v intencích **lullyovské tradice**.

Po smrti svého syna, který byl údajně velmi hudebně nadán, a po manželově smrti se de la Guerre ještě soustavněji věnovala kompozici.

Psala jako téměř jediná **kantáty duchovní**. Od r. 1708 napsala a postupně vydala tiskem **tři knihy kantát**, které obsahují celkem **12 duchovních kantát**. První dvě z nich jsou napsány pro **jeden hlas a generálbas**, ve kterých se věnuje **postavám ze Starého zákona** - námětově zajímavé, ne mytologie, ale křesťanská tematika. Existují hypotézy, že přenést žánr kantáty ze světského pole na pole církevní se skladatelka pokusila pod vlivem **jansenismu**. Tyto domněnky posiluje fakt, že Elisabeth de la Guerre byla jansenistickým kruhům velmi blízko. Jansenismus je směr nazvaný podle holandského teologa Jansena. Předmětem sporů se stalo jeho učení o milosti Boží a svobodné vůli člověka. Podle Jansena predestinace člověka (jeho předurčení ke spasení či k věčnému zatracení) vylučuje účast lidské vůle v úsilí o spasení duše. **Proti** těmto tvrzením ostře vystoupili **jezuité**.

Vliv na autorčiny duchovní kantáty mohla mít rovněž **oratoria**, která psal pod vlivem Carissimiho M.-A. Charpentier. Její duchovní kantáty se z formálního hlediska neliší takřka vůbec od kantát světských. Liší se ovšem ve výrazu, což je dáno rozdílností obsahu. Ačkoli některé z duchovních kantát patří k nejlepším kantátám ve francouzské hudební literatuře, byly tyto duchovní kantáty rozšířeny pouze v omezeném množství. K nejlepším kantátám, které de la Guerre napsala, patří **Esther, Judith, Sémélé, Délos** ap. V těchto svých dílech takřka **nepoužívá** - na rozdíl od starších kantát, např. od Berniera - **kontrapunkt**. Naopak často **používá dialogický princip** mezi jednotlivými nástroji a hlasy. Ve zhudebnění některých scén se o ní projevuje obrovský **cit pro líčení přírody** (bouře, pastorální scény, slavičí árie ap.).

V komponování duchovních kantát pokračoval skladatel a vědec Sébastien Brossard, autor Hudebního slovníku z 1703, svou sbírkou vydanou v r. 1725, a biskup René de Bousset (1735-40).

Ve **třetí knize** kantát se nacházejí kantáty **světské**. Tato sbírka je věnována bavorskému kurfiřtovi Maxovi.

K významným dílům skladatelky patří **Te Deum** pro velký sbor, které bylo určeno mladému králi Ludvíkovi XV. a které se bohužel nedochovalo. Kromě toho psala árie, dále pak **cembalové suity**, které zaujímají v její tvorbě kvantitativně velké místo a jsou charakterizovány bohatou melodikou.

Její velký význam tkví i na poli instrumentální hudby. Společně s Brossardem, Couperinem a Rebelem počala již před r. 1700 komponovat **triové sonáty**, ve kterých používá jako jedna z prvních ve francouzské hudební literatuře **dvojhmaty u houslí**. V její komorní hudbě, zejména v jejích houslových sonátách, jsou prokazatelné **italské vlivy**, např. vlivy **Corelliho**. Její proslulost byla v její době velká. V dobovém tisku se o ní v r. 1675 píše, že zpívá z listu ty nejtěžší věci, sama se přitom doprovází na cembalo, komponuje skladby v libovolných tóninách ap. Její sláva dokonce překročila hranice Francie. Víme, že jako již téměř padesátiletá zpívala před kurfiřtem Maxem Emanuelem Bavorským.

DUCHOVNÍ HUDBA

Francois Couperin (1668 Paris - 1733 Paris)

Couperin byl od 1693 dvorním varhanníkem v **Chapelle royalle** a měl povinnost duchovní hudbu nejen provozovat a řídit, ale i komponovat. Jeho duchovní hudba je psána především pro **solisty**, doprovod tvoří často jen **malý ansámbl**, např. pouze gamba a varhany. Tedy podstatně skromnější dimenze než třeba Delalande či Charpentier, tehdy nejuznávanější mistři duchovní hudby. Je to hudba více intimní, ale má přesto velmi přesvědčivý účinek.

Jeho **Lecons** jsou jedinou duchovní skladbou, která vyšla za autorova života tiskem. Nebyla komponována pro dvůr, ale pro klášterní sestry. Styl je ovlivněn italskou operní a oratorní tradicí, zejm. **Carissimim**. Melismatické vokální linie a výrazná harmonie jsou spojeny s typicky francouzskou ornamentikou k **syntéze**, která byla pro Pařížany do té doby nevídaná – ostatně Couperin byl pověstný právě **pokusy o sjednocení francouzského a italského slohu**, o čemž budeme ještě hovořit později.

Officium tenebrare zastupovalo na Velký pátek a dva předcházející dny ranní mši a laudes. Bylo provozováno za svitu 15 svíci, které byly postupně zhasínány a končilo se za úplné tmy.

Jednou z jeho nejlepších chrámových kompozic jsou **Lecons de tenebres**, tedy tzv. temné hodinky. Jedná se o část officia ve **svatém třídenní**, před velikonoce - Zelený čtvrtek, Velký pátek a Bílá sobota. Přitom se s matutine začínalo už předchozí večer po setmění nebo v noci, a to tak, aby se skončilo ještě pře rozedněním. Pojem "temné hodinky" má však ještě druhý, **symbolický význam**. Při jejich provozování se zhasínaly postupně svíce a končilo se v úplné tmě, což mělo symbolizovat zatemnění slunce při Kristově smrti a obecně zármutek křesťanstva v těchto dnech roku. Ve středověku se tyto temné hodinky nazývaly též **exequiae Domini**, tedy pohřební hodinky Páně.

Matutinum tenebrarum se skládalo ze tří nočních, přičemž každý noční obsahuje tři žalmy a tři čtení neboli lekce. První noční má čtení z Lamentací proroka Jeremiáše, druhý ze sv. Augustina a třetí z listů sv. Pavla.

Pro polyfonní zhudebnění Lamentací proroka Jeremiáše, tří lekcí z prvního nočního temných hodin, se ve Francii v době baroka užíval název **Lecons de tenebres**. Ve

2. polovině 17. století dosahovaly tyto kompozice značné délky. Jejich nejvýraznějším rysem z hudebního hlediska byla **velká melismatika** a expresivní **ariosní styl italského typu**. Lecons sloužily ve Francii nejen k liturgickým účelům, ale byly provozovány i na královském dvoře v přítomnosti krále.

První dvě lekce jsou komponovány pro sólový hlas, třetí je **duet**, což rozšiřuje výrazové možnosti zejména z hlediska dramatickosti.

Text prvního nářku pochází z **proroka Jeremiáše**. Věren tradici zapojuje Couperin do kompozice symboliku **hebrejského alfabetu** – na počátek každého úseku klade vždy jedno písmeno. Tři lekce končí slovy Ježíše v Jeruzalémě – *Jeruzaléme, obrať se k svému Bohu a Pánu*.

Ornamentika je velmi pečlivě propracována a přesně vypsána, jak to bylo ve Francii zvykem. Ornamentika však není pouhým zdobením, ale zasahuje do samotné struktury skladby, vytváří nečekané disonance a podporují patos díla.

SEBASTIEN DE BROSSARD (1655 Dompierre - 1730 Meaux)

Pocházel ze starého **šlechtického rodu** z Normandie. V tomto rodě se před ním nevyskytovali žádní hudebníci a ani on sám nedostal vzdělání profesionálního hudebníka. Rozhodl se pro **kněžskou dráhu** a po jezuitské škole studoval teologii na universitě v Caen. Již zde se začaly projevovat jeho hudební vlohy. Vzdělával se ovšem sám, v hudbě byl **autodidaktem** - zabýval se intenzívně různými teoretickými spisy o hudbě a studoval partitury. V r. 1676 získal nižší kněžské svěcení a o dva roky později, 1678, přišel do Paříže.

Zde pobýval do r. 1687, kdy byl jmenován vikářem ve **Strasburgu** a později tamtéž kapelníka. Tady, v blízkosti Německa, velmi kvetl obchod s knihami a zde také začal Brossard budovat svou **proslulou knihovnu**. Tuto knihovnu později věnoval královské knihovně - dnes **Bibliothek nacional de Paris**.

Ve Strasburgu též založil instituci s názvem "**Académie de musique**". Jednalo se o **koncertní společnost**, kterou Brossard vedl. V r. 1696 se ucházel o místo v pařížské Sainte Chapelle, avšak toto místo získal M. A. Charpentier.

V r. 1698 přesídlil Brossard do Meaux, kde vedl pěveckou školu při katedrále a později i hudební část tanních slavnostních aktů (bylo zde biskupství, do r. 1704 zde byl biskupem Bossuet***). V r. 1709 se stal kanonikem při meauxské katedrále. Měl řadu přátel v hudebnických kruzích. Ačkoliv nebyl učitelem hudby, měl podstatný vliv na některé francouzské skladatele té doby - např. na Louise Lemaíra.

Komponoval především **chrámovou hudbu - moteta (cca 60), duchovní kantáty, vedle toho písně**. Významným činem bylo vydání **hudebního slovníku - Dictionaire musique v r. 1703**. Pojednává zde mimo jiné i o hudebních nástrojích a jejich výrazové síle - který nástroj se hodí pro vyjádření jakých afektů a situací apod. Ve slovníku je obsažen také katalog významných skladatelů - velice dobrá metoda, **věrohodný pramen**. Jeho největší **chvála** v tomto katalogu patří **italským hudebníkům**.

Jeho tvorba představuje plynulé **spojení francouzských elementů lullyovského kompozičního modelu s elementy italskými**, ať už se to týká forem, které používal, instrumentálního obsazení, vedení melodických linek apod. Do nedávna o něm panovalo málo lichotivé mínění, že jeho hudební řeč byla nevýrazná a konservativní. Používání forem jako např. kantáta, dvojmatů na houslích ap. svědčí naopak o jeho **určité progresivnosti**. Často

velmi deskriptivní, snaží se **doslovně držet se hudbou textu**. Za tímto účelem pořizoval i překlady z latiny do francouzštiny, požadavek srozumitelnosti byl u něj velmi upřednostňovaný. Všechny hudební komponenty, tj. melodika, rytmika, harmonie, výběr tónin - to vše je podřízeno **deklamaci**. Často píše **melodie v paralelně vedoucích hlasech**. Často zhudebňoval na místo biblické předlohy vlastní texty, což je považováno za nevýhodné. Důležitý byl rovněž jeho požadavek na dramaticčnost. Pokud se týče nástrojového obsazení, často plní **nástroje rovněž funkci zdůraznění významu textu**. Někdy mají ovšem pouze dekorativní, koloristický charakter.

NÁSTROJOVÁ HUDBA

Instrumentální hudba byla ve Francii tradičně spjatá s tancem a operou a osamostatňovala se je pomalu a těžko.

Pokud se například týče formy sólového koncertu, ten se ve Francii etabloval přibližně o celou jednu generaci později než v Itálii a byl pouze okrajovou formou. V Brossardově slovníku se termín koncert vůbec nevyskytuje. Nutno upozornit na fakt, že termín concert označoval ve Francii hudbu pro ansámbl. Pro formu sólového koncertu používali Francouzi italienizovaný termín concerto (jako jeden z prvních použil toto označení Boismortier a Leclair).

Pokud se týče triové a sólové sonáty, začala se ve francouzské hudbě používat v posledním desetiletí 17. století, po r. 1695 - Rebel, de La Guerre, Brossard, Marais, Fr. Couperin, ap.

Počátkem 18. století dochází k stylovému posunu od lullyovského barokního myšlení ke galantnímu slohu, jak jsme o tom již hovořili. V té době nastává mohutný rozvoj hudby měšťanského typu, určený zprvu dcerám vysoké aristokracie a postupující i do nižších sociálních vrstev. V této sféře se velmi uplatňují jakožto hudební nástroje flétna a cembalo. Je tedy opouštěn typ hudby lullyovského typu, který je přísný, má přesnou zvukovou charakteristiku a výstavbu.

Vyvíjí se i jednotlivé nástroje, zejména dechové - z organologického hlediska. Jednak je to zobcová flétna, dále se z původně rolnických vrstev dostává do dvorského prostředí příčná flétna, která se rychle rozvíjí a jejíž zvukový ideál vytlačí postupně zobcovou flétnu. Nástrojový vývoj je charakteristický i pro cembalo, které má měkčí a bohatší zvuk díky novým stavebním konstrukcím. Tyto technické změny týkající se hudebních nástrojů pak nutně ovlivňují i kompoziční styl.

ALLEMANDE

V dobových pramenech je definován jako zpívaný nebo častěji instrumentální kus **jemného a vážného charakteru**. Je patrně německého původu, jak uvidíme z hlediska etymologického. Dbá se v něm na **volnější vedení melodické linie**. Je psán **v 4/4 taktu s předtaktím v podobě jedné až tří šestnáctin**. Tempo je spíše **pomalé**, v 60. letech 18. století se však pravděpodobně mírně zrychlovalo. Pro tento tanec jsou typické **sekvence**. U Rameaua proniká do Allemandů hodně italských vlivů.

Mattheson charakterizuje Allemande jako tanec s rozloženou, vážnou a propracovanou harmonií, který nese obraz spokojenosti a radosti a spočívá na dobrém pořádku a klidu.

Název Allemande je zajímavý také z etymologického hlediska: **Walther** ve svém lexikonu

tvrdí, že pojmenování pochází z německého výrazu "Alle Man" a bylo zkomolone švábským dialektem. Opatrnější **Rousseau** konstatuje, že podle označení se zdá, jakoby tento druh melodie přišel z Francie do Německa, ačkoliv tuto skutečnost není možno nijak pramenně doložit.

COURANTE

Typicky francouzský tanec, název patrně pochází od francouzského "Courier" - tedy **utíkat**. Tento název dostal tanec podle četných hybných pasáží, které jsou pro něj charakteristické. I když je tento tanec notován **ve 3/2 taktu, hraje se velmi hybně**. Délka **předtaktí** má vztah k závěrečné notě fráze (délka této poslední noty je zkracována o hodnotu předtaktí).

Courante by měl podle **Matthesona** vyjadřovat afekt **sladkého doufání**, měl by mít radostný, cituplný, případně i milostný charakter.

Courante byl ve francouzské hudbě v obzvlášť velké oblibě - francouzští skladatelé jich používali v rámci jedné suity i **několik (doubles)**.

SARABANDE

Tento tanec pochází ze **Španělska**, kde bylo jeho tempo **původně velmi rychlé**. Později byl ve Španělsku inkvizicí zakázán, neboť byl označen za neslušný - při jeho provozování dámy odhalovaly kotníky a někdy i lýtka. Trest za provádění tohoto tance byl vysoký - useknutí pravé ruky.

Ve francouzské suítě je tempo tohoto tance **pomalé, nejpomalejší** z tanců tvořící jádro suity. Charakter byl **vážný, závažný**. Sarabanda se notovala **ve 3/2 taktu**, přičemž důraz byl kladen na **druhou dobu**.

Mattheson jí přisuzuje afekt úcty. **Rousseau** v polovině 18. století píše, že se tento tanec - podobně jako Allemande a Courante - používá v jeho době ve Francii již jen zřídka, prakticky jen v některých starých francouzských operách, jak uvádí. Patrně trochu přehání, jisto je, že Sarabanda nebyla příliš v módě.

GIGUE

Tempo tohoto tance původem patrně **anglického** je **velmi živé**, je zapisován v **6/8 taktu s jednoosminovým předtaktím**. Má dvě základní schémata, přičemž to druhé vychází z potřeb fugy a tak je více než ve francouzské hudbě najdeme u J.S.Bacha.

Název tohoto tance je podle **Walthera** odvozen buď z němčiny (Geige - housle) nebo ze starofrancouzštiny (gigue - "klapající noha". Zde by vyvstávala souvislost s neutuchajícím rytmem tance). **Rousseau** konstatuje, že tato forma je dosud aktuální, zejména ve francouzské opeře. Připomíná také **italský typ gigue**, která byla ještě rychlejší než gigue ve Francii. Říká, že ve Francii byly po dlouhou dobu známé a populární gigue od **Corelliho**, dodává však, že již vyšly z módy. Z tohoto italského typu gigue vycházel rovněž Haendel ve svých gigue.

Podle **Matthesona** by měla gigue obsahovat **afekt hněvu, který brzy odejde**.

MENUET

Tato forma dosáhla největšího rozkvětu v baroku, především pak na francouzském dvoře Ludvíka XIV., byla však používána ještě dlouho poté. Rozvoj menuetu definitivně končí až s nástupem romantismu, kde přechází do **scherza** na jedné straně (např. v Beethovenových symfoniích), do **valčíku** na straně druhé.

Menuet byl **favorizovaným tancem krále Ludvíka XIV.**, který je sám s velkou oblibou tančil v rámci dvorských baletů. Věnoval se mu prakticky denně, menuet byl pro něj jakýmsi druhem sportu. Když král zestárl a nemohl již tempu menuetu stačit, direktivně nařídil, aby byl komponován a zejména prováděn pomaleji.

V barokní hudbě plnil menuet kromě funkce **společenské** i jakousi formu **didaktickou**. Jednotlivé taneční kroky byly totiž spojeny s určitými floskulemi, které se přísně dodržovaly. Tyto floskule byly například určující pro zdvořilostní vztahy mezi muži a ženami, pro způsoby konverzace, snímání klobouku apod.

Rousseau charakterizuje menuet jako elegantní, noblesně jednoduchý tanec, jehož tempo je spíše prostřední než rychlé. Je komponován v **3, 3/4** nebo **3/8** taktu. Počet taktů v každém opakujícím se úseku je čtyři nebo více. To je spojeno s příslušným počtem kroků, na něž je menuet tančen. Zajímavá je Rousseauova poznámka, že menuet je **nejméně veselý** tanec z těch, které jsou tančeny na bálech. Napomíná dále skladatele, aby se snažili o co nejúspornější tvorbu melodie, čímž napomohou orientaci tanečníků v řádu celku.

Jak jsem již konstatovala, prošel menuet dlouhým vývojem, a proto na něm můžeme dobře dokumentovat změny a posuny v estetických názorech.

Přísná menuetová forma je odrazem barokního myšlení a odpovídá do značné míry mj. dobové architektuře. Tuto přísnou formu však mohou ozvláštnit například **mnohé možnosti akcentování**.

Později vznikají další varianty menuetu:

- **TEMPO DI MINUETTO** - takto jsou označovány zejména skladby, ve kterých dochází k porušení některých zásad platících pro přísnou menuetovou formu. Jde tedy o jakési rozvolnění, které je realizováno pomocí **synkop**, které jsou v přísné formě zakázány, dále pomocí **předtaktů**, netypického nástrojového obsazení apod.
- **MENUET S VLOŽENÝM TRIEM** - stavba **menuet - trio - menuet**. Tuto formu nacházíme nikoliv ve Francii, ale **ve střední Evropě**, poprvé pak u Telemanna. Menuet tohoto typu již zvolna přestává plnit svou původní taneční funkci a nastupuje cestu ke své autonomní podobě.

Něco podobného, i když v rozšířené podobě, nacházíme v 1. Braniborském koncertu J. S. Bacha. Zde je stavba neobyčejně zajímavá: triová forma je Bachem rozšířena o Polonézu (Polaccu), takže vypadá takto:

menuet - trio - menuet - polacca - menuet - trio - menuet

- **MENUET I/II** - menuet je v této formě prezentován ve dvou podobách následujících bezprostředně za sebou. Účelem této modifikace je ukázat **rozličné možnosti přístupu** či charakteru v rámci jedné formy.

CHACONNE

Pochází ze **Španělska**, odkud se dostala do **Itálie**. V 17. století se z Itálie dostala do Francie, kde je komponována v **třídobém taktu** a má **střední tempo**. Vykazuje určitou podobnost ze Sarabandou, která je rovněž španělského původu. Jejím hlavním hcarakteristickým znakem je **neustále se opakující čtyřtaktové schéma v basu**. Melodie se nazývá **couplet**, je variována a vine se nad tímto ostinátním basem. Přitom téměř vždy začíná na druhou dobu v taktu. **Melodie** by měla být pokud možno **co nejkontrastnější** - jakožto protiklad ostinátnímu basu - aby neustále probouzela pozornost posluchače, jak k tomu nabádají dobové prameny.

Jako celek tenduje typ Chacconny spíše k **durovému tónorodu**, v rámci jednoho kusu však může docházet ke **střídání dur a moll**. Přitom se **mění výraz**, jak udávají prameny, od závažného k radostnému nebo od něžného k živému, aniž by se ovšem tempo zrychlovalo nebo zpomalovalo. Rozhodně má mít tento typ tance **gradaci**. **Rousseau** upozorňuje, že bas se zvolna osvobozuje od své přísnosti a na ostinátní schéma se nebere již tak důrazný zřetel - i zde tedy v polovině 18. století docházelo k určitým rozvolněním.

PASSACAÏLLE

Tvoří **sesterskou dvojici** k chaconně. **Rousseau** dokonce uvádí, že passacaille je určitým druhem chaconny. Na rozdíl od spíše tanečnějšího charakteru chaconny je passacaille více **pomalejšího a zpěvnějšího rázu** a tenduje spíše **k mollovému tónorodu**.

Rytmické schéma je analogické jako u chaconny, **chybí ale ostinátní bas** typický pro chaconnu.

-

BOURRÉE

O tomto tanci poznamenává **Roussaeu**, že snad pochází z Auvergne. Je to **dvoudobý**, živý a veselý tanec začínající **1/4 předtaktím** a má určité shodné znaky s Rigaudonem, o němž se rovněž zmíníme. Základem jeho schématu jsou dva díly po čtyřech taktech. Časté je **synkopování** na 2. a 3. době.

Na francouzském dvoře je tento tanec znám již od 60. let 16. století, ale teprve kolem r. 1650 se tento **původně lidový tanec** stává v pravém smyslu tance společenským, dvorským. Vyskytoval se **Balletu de cour**, později byl rozšířen díky **Lullymu** a **Rameauovi**.

Mattheson píše, že bourrée by mělo vyjadřovat **afekt spokojenosti** a příjemného bytí.

-

GAVOTTE

Jedná se o párový tanec původem z **Bretagne**. Svým charakterem poněkud připomíná bourrée, event. Rigaudon. Je komponována **v sudém taktu**, většinou alla breve, se dvěma čtvrtovými notami jako **předtaktím**. Jeho melodie je členěna do dvou opakujících se úseků, přičemž každý začíná na druhou dobu a na první končí. Tyto jednotlivé fráze se seskupují do dvoutaktí.

Gavotte je obvykle **graciózní, často veselá**, někdy ovšem má spíše něžný charakter a je tudíž spíše v pomalejším tempu. Pokud se **tempa** týče, nemělo by být v žádném případě příliš rychlé, jak konstatují prameny. pro určení jeho tempa je samozřejmě relevantní též druh instrumentálního obsazení, tónina a intervalový pohyb.

Vskutku svéráznou teorii o původu gavotty prezentuje **Mattheson**. Podle něj pochází název tance od názvu jakéhosi horského národa Gab, který poskakuje po kopcích v rytmu Gavotty.

RIGAUDON

Jedná se o charakterově **radostný**, tempově **pohyblivý** tanec. Je psán v alla breve taktu s předtaktím. Jeho melodie je obvykle členěna do dvou repetit. Ty jsou sdružovány po čtyřtaktích a začínají na poslední notě druhé doby. Tento tanec často používal **Rameau**.

LOURE

velmi oblíbený tanec **na versailleském dvoře**. 6/4, 3/4 takt s předtaktím. Často používal tuto formu i J. S. **Bach** ve svých Francouzských suitách.

MUSETTE

Tento tanec vznikl až v 17. století. Souvisí s nástrojem zvaným musette - **dudy**. Má **pastorální charakter**, často se v něm vyskytuje dudácká **prodleva**. Tempo je spíše mírné, výraz jemný, líbezný. Je komponován v sudých i lichých taktech, 2/4, 3/4 nebo i 6/8. Tanec byl oblíbený jak na dvoře Ludvíka XIV., tak zejména na dvoře **Ludvíka XV.** Rozšířil se jako určité francouzské charakteristikum i **ve střední Evropě**, psal jej Bach i Haendel.

PASSEPIED

původně kolový francouzský tanec, pocházející z **Bretagne**. V rámci suity bývá tento tanec zařazován **mezi Sarabandou a Gigue**. Je notován v 3/4 nebo 3/8 taktu a má osminové předtaktí.

TAMBOURIN

tanec francouzského původu. Název má podle charakteristického **doprovodu tamburíny**. Tempo **je živé, rychlé**, prameny udávají, že má být rychlejší než Bourrée.

RONDEAU

Oblíbená forma ABACADA apod. Vyvíjí se **nejpozději od Lullyho** a používalo se v **clavecinové, operní a baletní hudbě**. Brzy se tato forma rozšířila i **mimo Francii**. Princip ronda jsou střídající se řady refrénu (nazývaného též Grand couplet) a mezičástí (nazývaných couplet). Charakteristický je střídavý počet coupletů (podle pravidel měly být minimálně dva, zřídka se vyskytoval jen jeden, u Fr. Couperina osm). Refrén je vždy v hlavní tónině a opakuje se beze změny, transpozice nebo krácení.

UKAZKA DUPHLY č. 16 (3:25)

Dále se ve Francii používaly v rámci suit tyto tance i jiné části:

AIR - mající písňový charakter

CONTRE-DANCE - původně anglický lidový tanec, zařazovaný často po menuetu, veselý charakter

ANGLOISE - rovněž původně angl. lid. tanec .

HORNPIPE - tanec mající svůj pvod ve Skotsku či Walesu

FORLANE - původně italský tanec, rychlé tempo, veselý charakter

SICILIANO - tanec původem italský, rychlé tempo, často mollový charakt.

POLONAISE - původně polský tanec ve 3/4 taktu

BADINERIE - Rychlý žertovný tanec

CANARIE - název od toho, že domněnka, že tanec pochází z Kanár. ostr. Ve skutečnosti se dostal do Francie přes Španělsko. Rousseau o něm píše, že je jakýmsi druhem gigue.

FRANCOIS COUPERIN (1668 Paris - 1733 Paris)

má přízvisko le grand. Synovec Louise Couperina, syn Charlese, rovněž hudebníka. O jeho dětství nevíme mnoho, hudební schopnosti se však už musely projevit. Na jeho výchově se podílel otec Charles a strýc Francois a rovněž se skladbami dalšího strýce Louise se hoch brzy seznámil. Po brzké smrti jeho otce měl na něj výrazný vliv přítel rodiny Thomelin, který působil jako varhaník.

V 17ti letech se Francois stal po svém předčasně zesnulém otci varhaníkem v chrámu St. Gervais. Získal zde i byt a oženil se. Z tohoto manželství se narodily dvě dcery a jeden syn.

Kolem r. 1690 se Couperin představil pařížské veřejnosti jako skladatel. Získal privilegium k tisku na dobu šesti let. Prvními jeho tiskem vydanými kompozicemi jsou dvě varhanické mše. Dalšími skladbami byly triové sonáty a skladby pro clavecin.

Jako varhaník získal rovněž post u dvora - zdědil zde post po svém očiteli Thomelinovi. U dvora rovněž dával koncerty a působil jako učitel hudby v královské rodině a rovněž v dalších aristokratických rodinách. Jeho sláva byla již od r. 1695 nezpochybnitelná. V r. 1696 byl povýšen do šlechtického stavu.

V této době komponoval rovněž církevní skladby - řadu vokálních kompozic v kantátovém stylu nazvaných většinou moteta. Tyto skladby byly svým kompozičním slohem velmi moderní. Tento typ skladeb ustává r. 1714, kdy vznikla poslední Couperinova skladba tohoto druhu - Lecons de tenebres. Regensství svou rozmařilostí a uvolněnou morálkou tomuto typu hudby nenaslouchalo, takže Couperinovy - a ostatně i Delalandovy - kompozice po r. 1715,

tedy po smrti Ludvíka XIV. končí, respektive jsou výrazně omezeny. Couperinovy chrámové skladby se dochovaly pouze v rukopise, jedinou výjimku tvoří právě jeho *Lecons de tenebres*, které se staly jeho nejznámějším chrámovým dílem.

Nekomponoval díla pro jeviště, ačkoliv - jak můžeme soudit podle jeho komorních děl, například podle *Apotheós* - divadelní nadání mu nescházelo.

Ačkoliv byl jedním z nejlepších cembalistů na světě, nepodnikal žádné koncertní cesty ani žádné triumfální koncerty, jeho život byl plně spjat s francouzským dvorem. Jeho životní osudy i umělecká dráha bývají přirovnávány k Bachovi. Podobně jako Bach hodně muzicíroval se svou rodinou a měl takový malý rodinný ansámbl. Lze říci, že Couperin sloužil králi, církvi a vyučování. Dokonce v časopisu *Mercur*, ve kterém se o slavných hudebnících dočteme řadu zajímavých informací, je o Couperinovi, který dnes platí spolu s Lully a Rameauem za nejznámější francouzské skladatele té doby, psáno velmi málo. Přes svůj zdrženlivý život se však postupně - nejpozději počátkem 20. let - stal jednou z nejvýznamnějších skladatelských osobností Francie. Byl spřátelen s řadou hudebníků, kteří si jej velmi vážili - Rebel, Hotteterre, Rebel, Marais, Montéclair apod. Osobní problémy měl pouze s Marchandem, který jej pronásledoval skandální historií, že totiž Couperin vydával jednu Marchandovu skladbu za svou. Patrně se osobně neznal s Rameauem, který byl o 15 let mladší, ačkoli bydleli téměř vedle sebe. Lze to částečně vysvětlit tím, že Rameauova hvězda začala zářit až v době, kdy Couperin počal churavět a téměř se stáhl z veřejného života. Podle badatelů se však zdá, že Couperin znal některé Rameauovy teoretické spisy. Z jeho žáků jmenujme alespoň cembalistu a skladatele Dandrieua, který je rovněž autorem pojednání o generálbasu.

V r. 1713, tedy ve svých 45 letech, získal znovu privilegium k tisku svých kompozic, tentokrát na období 20ti let, a začal doslova chrlit skladby jednu za druhou. Řada z nich měla charakter sbírky (například *Les Nations* z r. 1726, které jsou vlastně přepracováním jeho triových sonát) a některé obsahovaly sumaci jeho dlouholetých zkušeností, jako například jeho učebnice cembalové hry s názvem *L Art de toucher* z r. 1716. Tato kniha je základním pramenem pro poznání dobové provozovací praxe týkající se nejen cembalové hry, ale hráčských praktik vůbec. Byla v té době známa i ve střední Evropě - znal ji např. J. S. Bach a nechal se jí inspirovat ve své knižičce pro Wilhelma Friedemanna a Annu Magdalenu. Couperin zde mj. prezentuje daleko modernější prstoklad, než se do té doby používal.

Předmluva k této knize, stejně tak jako k Couperinově první a třetí knize clavecinových kompozic a k nejdůležitějším komorním skladbám, je obsažena v překladu do slovenštiny v časopise *Slovenská hudba* 3-4, ročník XX, 1994.

Couperin je rovněž autorem dalšího propedeutického spisu s názvem *Regle pour l accompagnement*, v němž sumarizuje zásady relevantní pro interpretaci generálbasu.

V r. 1717 získal u dvora post *PO D Anglebertovi*, jímž se stal hlavní osobností týkající se dvorní komorní a cembalové hudby.

Jeho kantáty byly po r. 1725 ihned zařazovány na program čerstvě založených *Concert spirituels*. Jako jeden z prvních počal ve Francii komponovat triové sonáty, v nichž uplatňoval řadu itálieismů, např. homofonní způsob kompozice, rychlá tempa, běhy ve smyčcích, výrazná melodie, průtahy ovlivňující harmonický průběh, apod. Typicky francouzské je propracování rytmické složky, krátkodeché periodické vedené melodie, četně zdobené.

Dále vycházely v té době jeho cembalové knihy, programní suity pro triové obsazení, *Concerts royaux* (1722) - jedná se o komorní suity pro variabilní nástrojové obsazení, které jsou určeny pro nedělní koncerty krále.

Dále v této době vycházejí Couperinova nejznámější a nejvýznamnější díla - *Gout réunis* (1724) a obě *Apotheózy* 1724 a 1725 - na Lullyho a na Corelliho apod. Právě tato jeho nejznámější díla tvořila dokonalé sjednocení francouzského a italského slohu.

Couperin již od r. 1713 často churavěl, k čemuž byly u Couperinů rodinné dispozice. Vážně nemocen musel být v r. 1723, kdy předal varhanický úřad v chrámu St. Gervais svému bratru Nicolasovi, otci Armanda-Louise Couperina. V r. 1733 nicméně došlo k obnovení jeho vydavatelského privilegia, a to na dobu 10ti let. Téhož roku však zemřel.

Jeho tvorba reprezentuje francouzské hudební baroko, ovšem již s přechody do galantního slohu. Dnes je - ovšem neprávem - znám většinou pouze jako skladatel kusů pro cembalo.

Couperin vydal čtyři knihy skladeb pro cembalo - v letech 1713 - 1730. Napsal celkem 27 cembalových suit s cca 230 jednotlivými kusy - nazývá je Ordres. Typické jsou pro něj programní a poetické nadpisy, které evokují četné mimohudební asociace. Věnování a konkrétní programnost nemůžeme přeceňovat, neboť některé kusy věnoval osobám, které osobně neznal. Couperin sám v předmluvě k první knize píše, že při komponování těchto skladeb měl vždy na mysli nějaký objekt. Hovoří také o tom, že tyto skladby jsou zčásti portréty. Tyto portréty se jednak týkají jeho přátel z řad hudebníků, např. Antoine Forqueray, dále jeho šlechtických žákyň - nechybí ani příští královna Marie Leszczyňská. Dokonce najdeme i jeho autoportrét - skladbu s názvem Le Couperin z 21. Ordre. Některé nadpisy jsou ovšem značně ironické. Podobně jako později u Duphlyho, lze i v Couperinově cembalové tvorbě vysledovat stopy vedoucí k impresionismu.

V komorní hudbě je Couperin s programními názvy značně úspornější než v tvorbě cembalové, výjimku tvoří pouze obě Apoteózy a několik programních suit (il rittirato dell amore, Les Folies francaises ap.).

V předmluvě ke svému dílu *Le goûts réunis ou nouveaux concerts*, tedy *Sjednocený vkus*, z r. 1724, Couperin píše: "Italský a francouzský styl na dlouhou dobu rozdělili republiku hudby ve Francii. Pokud jde o mně, vždycky jsem hodnotil věci podle jejich hodnoty bez ohledu na autora či jeho národnost. První italské sonáty, které se objevily v Paříži před více než 30ti lety a podnítily mě ke zkomponování podobných sonát, nezdiskreditovali v mých očích díla Lullyho či díla mých předchůdců, které budou vždy spíše obdivuhodné než napodobovatelné. Tak tedy, právě, které mi poskytuje moje neutralita, nadále zůstávám vedený tím šťastným vlivem, který mě vedl dosud".

Už jsem se zmínila, že dílo *Les nations* s podtitulem *sonades et suites de siphonies en trio*, které vyšlo tiskem v Paříži v r. 1726, má svůj předobraz ve triových sonátách zkomponovaných Couperinem již dříve. Couperin sám v předmluvě píše, že první sonáta této sbírky byla první skladbou tohoto druhu, kterou zkomponoval, a uvádí, že se tedy jedná o vůbec první sonátu, která byla ve Francii napsána. Píše, že se ji pokusil napsat pod vlivem signora Corelliho, kterého bude milovat, pokud bude žít. Vydal ji pod jiným, italským jménem, respektive vytvořil italienizující anagram svého jména. Jak se v předmluvě uvádí, podobně jako dalších několik skladeb tohoto žánru. Konkrétně však podobu tohoto anagramu neuvádí - podle badatelů to snad mohou být tvary *Pernucio* či *Coperuni*.

Dalším významným dílem je čtveřice velkých koncertů s názvem *Les Nations* z r. 1726. Tematika spadá do okruhu emblematické. Skládá se ze čtyř suit nazvaných *La Francoise*, *L Espagnole*, *L Imperiale* a *La Piémontoise*. Zajímavá a symptomatická je stavba těchto koncertů - na úvod je vždy italská sonáta o šesti až osmi větách, za níž následuje francouzská suita - i zde je tedy hlavním záměrem spojení obou stylů, které probíhalo po dvou osách - jednak paralelně - kladení typicky italských a typicky francouzských vět vedle sebe, jednak po ose skutečného spojení obou stylů v jeden. Sonáta má vždy asi stejnou časovou rozlohu jako za ní následující suita.

Ke konci života rozvolňuje jediný jednotící prvek suit, a tím je jednotná tónina - používá i tónin paralelních.

Pokud se týče obou Apoteóz, na Lullyho a na Corelliho, nutno upozornit, že vedle něžného

a melancholického stylu, který byl Couperinovi vlastní, existovala ještě jeho druhá stránka - humor, se kterým uměl velmi dobře zacházet. Celá apoteóza na Corelliho je vlastně italskou sonátou, nejdělnější a výrazově nejsilnější, jakou kdy Couperin napsal. V obou apoteózách používá poměrně podrobné nápisy, např. Corelli prosí na úpatí Parnassu Múzy, aby jej přijaly mezi sebe apod. Zde se jedná spíše o sonátu s nápisy, ovšem v případě apoteózy Lullyho se jedná o skutečnou programní hudbu, jejíž smysl nám unikne když Couperinovy nápisy nebudeme znát.

GAMBA

Tvorbu pro violu da gamba reprezentuje zejména trojice autorů Monsigneur de Sainte-Colombe, Antoine Forqueray a zejména Marin Marais. Gambová hudba jakoby tvořila protiklad ke zvukově mohutné tvorbě operní a je jakýmsi pendantem k tvorbě loutnové. Je to hudba velice intimní a má až avantgardní charakter.

MONSIGNORE DE SAINTE COLOMBE (druhá polovina 17. století)

o této osobnosti víme pouze velmi málo. Film Všechna jitra světa. Víme, že se vlastním jménem jmenoval Augustin Dautrecourt a žil v Lyonu. Přestože koncertoval v Paříži, zřejmě nechtěl získat žádný post u dvora, nebo - což je méně pravděpodobné - mu tento post nebyl nabídnut. Jeho tvorba však rozhodujícím způsobem ovlivnila celou následující gambistickou generaci a byl prvním, který vnesl do gambové literatury její nezaměnitelná nástrojová a výrazová specifika. Jeho hudba má závažný charakter a snaží se pomocí kontrastů vystihnout světlo a stín.

MARIN MARAIS (1656 Paris - 1728 tamtéž)

působil jako virtuos na dvoře Ludvíka XIV. Nejprve působil jako chrámový zpěvák, později byl jeho učitelem Sainte Colombe. Pod jeho vedením se brzy stal Marais vynikajícím virtuosem. Lekce komposice bral u Lullyho. Působil v Académii royale nejenom jako gambový virtuos, ale často jej Lully pověřil, aby jej zastoupil v roli kapelníka. Získal rovněž značně důležitý post u královského dvora.

Zkomponoval čtyři opery, především se ale kompozičně věnoval komorní hudbě, v níž hrála gamba dominantní roli.

Opera Alcione z roku 1706 je jednou z nejzajímavějších oper mezi Lullym a Rameauem. Používá zde jako jeden z prvních ve Francii princip tzv. tempeste, tj. zobrazování přírodních katastrof, kde jsou použity silné afekty a v souladu s tím i silné výrazové prostředky. Jde zejména o silně negativní afekty. Poprvé nacházíme toto v hudbě u Monteverdiho.

Napsal 5 knih Pieces a une et a deux Violes s bassem continuumem. Tyto knihy vycházely v Paříži v letech 1686 - 1725. Obohatil hru na gambu o nové prstoklady, dvojhmaty a rozšířil šestistrunný nástroj o jednu strunu, v té době se tedy počíná preferovat sedmistrunná gamba. Přivedl tento nástroj až na hranici jeho možností. Snaží se přitom střídát afekty na malé ploše, tak jak je to typické pro galantní či pocitový styl.

Podobně jako Couperin, dával i Marais před tanci přednost stylizovaným programním skladbičkám s popisnými názvy. Tyto skladbičky někdy nazýval "arabesque".

Jako ukázkou si nyní pustíme jednu z nejznámějších Maraisových skladeb La Sommerie de St. Genevieve du Mont. Tato skladba pochází z r. 1723 a je zkomponována pro housle a continuo. St. Genevieve je pařížský kostel a Marais se pokouší zachytit atmosféru při zvonění zvonů. V basu se po celých 200 taktů opakuje stejná figura a housle hrají melodii vycházející z této figury. Melodie má přitom obrovskou gradaci danou mj. i stoupající virtuositou.

HOUSLE

JEAN-MARIE LECLAIR (1697 - 1764)

Narodil se v Lyonu, do Paříže přišel v r. 1728. Zde měl jako houslový virtuos velký úspěch na Concerts spirituels. V r. 1734 získal post u dvora. Několik let působil v Holandsu, pak se opět vrátil do Paříže. Leclair byl jedním z nejslavnějších houslistů ve Francii. Jeho tvorba je silně ovlivněna Corellim, přičemž se snaží o spojení corelliovského stylu s francouzským vkusem. Dalo by se říci že jeho tvorba představuje dovršení snah Couperinových o splnutí francouzského a italského slohu.

Základní rozdíl mezi italskou houslovou hrou reprezentovanou především Corellim a francouzskou houslovou hrou, jejíž základy položil Lully, byl především v používání techniky smyku. Lully vyvinul zvláště rytmický, krátký smyk, který se uplatňoval zvláště ve francouzských tancích. Corelli naproti tomu vyvinul dlouhý legátový smyk, který byl vhodný ke hře italských sonát. Leclair se pokusil spojit ve své tvorbě obě tyto techniky. Vyžaduje četné dvojhmaty, tremolo v levé ruce, používání palce pro trojzuky a jiné technicky obtížné věci. Pro jeho hudební řeč jsou charakteristické dlouhé sekvence, půvabná, líbivá melodika v duchu galantního slohu, časté používání průtahů.

Leclairovy sonáty mají jen zřídka programní názvy, které byly tak charakteristické pro francouzskou hudbu. Mnohem častěji používal italských tempových označení, a to bylo u francouzského skladatele v té době vsutku výjimečné. Po formální stránce byl Leclair věrný typu pozdně barokní sonáty s jedním základním tématem a jednotlivé části spojoval velmi často takovým hudebním materiálem, který byl podobný základnímu tématu.

Vedle toho napsal Leclair sbírku devíti sonát, které podle jeho určení mohou být hrány i na příčnou flétnu. Tímto činem významně obohatil i francouzský flétnový repertoár 18. století. Je velmi pravděpodobné, že Leclair komponoval tyto sonáty pro Blaveta, jednoznačně nejvýznamnějšího flétnového virtuosa Francie té doby a jednoho z nejlepších flétnistů v Evropě vůbec (komponovalal pro něj řada autorů - připomeňme Boismortiera, ze zahraničních autorů to byl například Telemann). Mimoto Leclair a Blavet si byli jakožto kolegové velmi blízcí. Velmi často spolu vystupovali v rámci Concerts spirituels, kde interpretovali jak sólové skladby, tak hudbu komorní.