

## **Operní spory ve Francii na počátku 18. století**

(pro VHK\_803 Dějiny hudby: baroko (podzim 2009))

Postupné pronikání italské hudby na francouzské území během 17. století vyústilo na jeho konci ke sporům, který z hudebních stylů je lepší. Z významných produkcí italské hudby na francouzském území v průběhu 17. století je třeba jmenovat zejména představení konaná v rámci oslav svatby Ludvíka XIV. – a to provedení **Cavalliho** opery *Ercole Amante* (1662). Kromě oper však do Francie v poslední třetině 17. století pronikaly významným způsobem italské sonáty, a to nejen Corelliho. Francouzské publikum tak mohlo začít oba styly porovnávat.

Pro nejvýraznější odezvu, kterou vyvolal, se do dějin těchto sporů zapsal **Abbé François Raguenet** se svojí *Paralelou Italů a Francouzů s ohledem na hudbu a opery* (*Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*), vydanou roku **1702**. Tento silně proitalsky orientovaný spis vyvolal množství reakcí obhajujících francouzskou hudbu. Jako její největší zastávce se projevil **Jean-Laurent Lecerf de la Viéville**, jehož odpověď na Raguenetův traktát vyšla anonymně roku **1704** v Bruselu. Další dvě pokračování Lecerfova traktátu vyšla následně v letech 1705 a 1706 tamtéž. Souhrnný název traktátu zněl *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (*Srovnání italské a francouzské hudby*). Viévillova odpověď podnítila Ragueneta k sepsání obrany pod titulem *Défense du parallèle des Italiens et des François*, která vyšla roku 1705 v Paříži. Viéville na ni reagoval ve třetí části svého spisu, vydané roku 1706 v Bruselu.

**François Raguenet**, u něhož většina pramenů shodně uvádí povolání kněze, se narodil kolem roku 1660 v Rouen. Působil jako vychovatel synovce kardinála de Bouillon, s nímž také v roce 1697 vycestoval do Říma. Byl zde unešen místní architekturou i soudobou hudbou. Jeho nadšení vyústilo v sepsání pojednání o Římských památkách – *Les monumens de Rome* (Paříž 1700), které mu vyneslo jako jedinému Francouzi čestné občanství města Říma. Jeho nadšení z italské hudby se pak projevilo ve výše zmíněné *Paralele Italů a Francouzů s ohledem na hudbu a opery*, v níž po krátkém profrancouzsky orientovaném úvodu následuje k francouzské hudbě velmi kritická část, z níž jako vítěz vychází jasně italská opera. Raguenetův spis neměl odezvu jen ve Francii. Jeho anglický překlad vyšel již roku 1709, což dokazuje zájem Angličanů o kontinentální operu. Do němčiny text přeložil

Mattheson a vydal jej roku 1722 – ten v poznámkách ke svému překladu navrhuje, aby se Němci, jakožto třetí nezainteresovaná strana pokusili o nový skladebný styl spojením těch nejlepších prvků ze stylu italského a francouzského. V tom můžeme spatřovat první reflexi budoucího „smíšeného vkusu“, který později popsal J. J. Quantz (*Versuch einer Anweisung, die Flöte Traversiere zu spielen*, Berlín 1752)<sup>1</sup>. Přestože je Ragueuet znám zejména pro své zapojení do sporů mezi zastánci italské a francouzské hudby, jeho stěžejní práce spadají do oboru historické biografie, je autorem např.: *La vie de Cromwell*, nebo *Histoire du vicomte de Turenne*, která vyšla posmrtně roku 1738 v Haagu. Abbé Ragueuet zemřel roku 1722 a to za nevyjasněných okolností, zřejmě však vlastní rukou.

Ragueuet svůj spis pojal velmi systematicky. Hned v úvodu čtenáře seznamuje s tím, že své srovnání italského a francouzského stylu povede **na poli opery**, jakožto žánru, který v sobě zahrnuje mnohá umění a má své mistry v obou národech. Vymezuje také oblasti, kterým se bude v průběhu práce podrobněji věnovat. Přednosti obou národů tedy chce posuzovat v oblasti jazyka a jeho vhodnosti pro zhudebnění, v oblasti zpracování libreta, kvality herců a hráčů na hudební nástroje, různých hlasových poloh, recitativů a árií, symfonií, sborů, tanců, mašinerie a dekorací.

V první části své práce Ragueuet vyzdvihuje francouzské opery a to zejména po stránce kvality **libreta**. Italské opery jsou pro něj v tomto ohledu jen nesoudržné rapsodie bez námětové vazby, prostoduché dialogy pak zvršuje vždy jedna z nejlepších árií, která však nemá žádný vztah k ději opery. Po hudební stránce u francouzské opery kladně hodnotí **používání majestátních basů**, zejména pro role králů a bohů, jež se k takovým postavám hodí lépe než vysoké hlasy používané v Itálii. Vyzdvihuje také **jemnou hru francouzských houslistů** oproti drsným smykům italských hráčů a kladně hodnotí i **používání hobojů a fléten**, které se velmi hodí pro milostné a naříkavé árie a v Itálii se v opeře nepoužívají. V závěru výčtu předností francouzské opery pak oslavuje **používání sborů a tance**, v čemž prý francouzská opera nemá konkurenci. Celé **scénické provedení včetně kostýmů a dekorace** prý nemá u jiných národů obdoby.

Po tomto v poměru k celku práce nepřilíš dlouhém úvodu se však Ragueuet zaměřuje na přednosti italské opery nad francouzskou, z čehož italská opera vychází jednoznačně vítězně. Na mnoha místech si pak protiřečí s ohledem na hodnocení francouzské opery, které přinesl v úvodu své práce. Jako první z předností uvádí **italský jazyk**, který je vhodnější pro zpěv a také jako zpívaný srozumitelnější. Kladně hodnotí **smělé kontrasty** v italských áriích a

---

<sup>1</sup> Dílo vyšlo v českém překladu – Johann Joachim Quantz: *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Supraphon, Praha 1990.

**překvapivé basso continuo**, stejně jako **rovnoměrně propracované hlasy v ansámblech** oproti fádni hudbě francouzské, ve které je pěkný jen svrchní hlas a v doprovodu se dá vše dopředu odhadnout. Italské symfonie dokonale vystihují charakter, jako příklad ideálního vystižení smyslu textu hudbou pak udává oratorium, které slyšel v Římě roku 1697, kde hudba imitovala smršť šípů (mille saette). Jako další přednost italských oper uvádí obecně vyšší **úroveň hudebnosti Italů**, kteří se prý učí zpívat, tak jako se Francouzi učí číst. Ve výsledku pak jsou Italové schopni zpívat vše z listu zatímco Francouzi často i po mnoha zkouškách zpívají falešně. Pěvecké kvality Italů jim pak také umožňují více se soustředit na hereckou rovinu představení, ve které potom taktéž excelují. Při hodnocení recitativu považuje Raguenet francouzské **recitativy** za mnohem hezčí, italské však mají i přes unylý svrchní hlas, který je spíše mluvou než zpěvem, skvělý akordický **doprovod**.

Raguenet při svém hodnocení instrumentalistů zdůrazňuje rozdíly v instrumentáři obou národů. Italské housle mají silnější struny a používají se delší smyčce, což má za následek silnější zvuk, oproti kterému působí francouzské housle jakoby měly dusítka. Jako další přednost vidí používání violonů v italské opeře, které spolu s arciloutnami dodávají hudbě potřebný základ v basech.

Velmi zajímavé jsou Raguenetovy popisy platových a společenských podmínek italských hudebníků, což uvádí také jako jeden z důvodů, proč je v Itálii více dobrých hudebníků než ve Francii, kde je toto povolání považováno za podřadné.

Až groteskně pak působí Raguenetovo hodnocení **kastrátů**, kteří jsou prý v rolích žen dokonce důstojnější a krásnější než zpěvačky. Také je jim díky větší síle hlasu a silnějšímu dechu rozumět ze všech míst sálu, zatímco francouzské zpěvačky často nejsou slyšet ani v prvních řadách. Za hlavní klad kastrátů uvádí skutečnost, že jim hlasové kvality vydrží třicet až čtyřicet let, zatímco francouzské zpěvačky často ztrácejí hlas po deseti či dvanácti letech, tedy dříve než jsou skutečně pro operu plně připraveny.

Raguenetovo závěrečné hodnocení scénického provedení italských oper pak je v jasném protikladu k úvodu jeho práce. Jako nedostizné zde hodnotí **dekorace**, včetně často používaných mramorových soch a památek antického Říma, které jsou nejen krásné, ale i instruktivní. Oproti nim prý působí francouzské dekorace jako mazaniny. Italské opery i přesto, že trvají často pět či šest hodin a neobsahují sbory ani taneční vložky, podle Ragueneta nikdy nenudí. Francouzské opery pak i s polovičním trváním neotráví jen málokoho.

V souladu s dobovou glorifikací **Lullyho** jej i Raguenet zmiňuje jako nejlepšího skladatele, po jehož smrti se už ve Francii nic dobrého neskládá. V nedostiznosti Lullyho schopností se Raguenet shoduje i se zastánci francouzské hudby. Liší se s nimi však v názoru

na příčinu této dokonalosti. Abbé ji viděl v jeho italském původu, zatímco zastánci francouzské hudby hledali její příčinu právě v Lullyho příchodu do Francie již v raném mládí a tudíž v absolvování hudebního vzdělání na francouzské půdě.

Jako hlavní zastánce francouzského vkusu a také jako nelítostný odpůrce Raguenetovy argumentace ve prospěch hudby italské se projevil **Jean Laurent Lecerf de la Viéville, sieur de Fresneuse**, autor celkem třídílné *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. První díl této práce, od počátku myšlené jako **odpověď** na Raguenetovu *Parallèle* a sestávající ze tří dialogů a jednoho pojednání ve formě dopisu datovaného 3. dubnem 1704, vyšel anonymně v Bruselu roku **1704** u Françoise Foppense. Přestože titul vyšel anonymně, byl jeho autor záhy znám, jak se můžeme dočíst v dobovém tisku.

**Lecerf de la Vivéville**, který působil v normanském parlamentu, se narodil roku 1674 v Rouen a zemřel tamtéž roku 1707, dříve než mohl dokončit plánovaný čtvrtý díl své *Comparaison*. Studoval nejprve na jezuitské koleji, poté filozofii a práva v Caen. Roku 1696 převzal po svém otci úřad v normanském parlamentu. Jeho zaměstnání mu dovolovalo věnovat se svým zálibám, skládal tedy drobné lyrické útvary „pièces fugitives“, z nichž několik publikoval v *Comparaison*. Věnoval se také studiu antických autorů, k jejichž pracem publikoval několik komentářů. Velké pracovní nasazení způsobilo jeho předčasnou smrt, ve věku 33 let na krvácení do mozku.

Lecerf de la Viéville se kromě literatury zajímal také o divadlo a zejména o operu. Připisoval si čtyři sta až pět set shlédnutých představení. Kromě opery v Rouen, která nabízela i představení hostujících nejlepších pařížských zpěváků, navštěvoval také představení v Paříži, kde trávil celé parlamentní prázdniny.

Jak již bylo řečeno, první díl *Comparaison* obsahuje tři dialogy a závěrečný dopis. Tato dialogická forma umožňovala Viévillovi osobnější prezentaci jeho názorů stejně jako okamžitou reakci na možné argumenty protistrany. Na rozdíl od Raguenetovy práce, která je stručně řazena do bodů, jsou ve Viévillově díle znatelné literární ambice. Raguenetova práce je v rámci dialogů zúčastněných podrobně rozebrána. Viéville vyvrací Raguenetův názor, že **italština** je vhodnější pro zpěv. Podle něj je zejména v italské poesii mnoho elizí, které komplikují srozumitelnost textu, a italský slovosled mnohdy se slovesem a podmětem na konci věty situaci jen ztěžuje. Jako vhodnější a srozumitelnější tak hodnotí **francouzštinu**, přestože nepopírá, že vokalizování dvojhlásek, které Raguenet ve své práci francouzským autorům vyčítá, není vhodné. Jako protiargument Raguenetova vyzdvihování směhlých kontrastů v italských áriích tvrdí, že **kontrasty** hudbu nesmírně obohacují, avšak posluchač si

je skutečně vychutná jen tehdy, pokud ho příjemně překvapí. Pokud se však skáče z tóniny do tóniny neustále, aniž by jedna byla utvrzena, posluchač si nemůže vychutnat přechod z jedné do další. Aby taková změna příjemně rozptýlila, nesmí se dělat neustále, jak je to zvykem v italské hudbě. Proti Raguenetovu argumentu, že Italové na rozdíl od Francouzů umějí propracovat všechny hlasy v triu stejně dobře, staví Viéville příklady z Lullyho oper, kde byly propracované sbory a porovnává je s dalšími, u nichž byl výraznější jeden hlavní hlas. Dochází tak k závěru, že propracovaný sbor je krásný na papíře, ale nemusí nutně posluchače zaujmout. Ten může naopak přilnout ke sboru, který bude mít **jeden hlavní a krásný hlas**. Jako paralelu k tomu uvádí příklady z literatury, kdy je také lepší mít jednoho hlavního hrdinu místo mnoha rovnocenných postav. Velmi razantně se Viéville staví také k roli **kastrátů** v opeře, tolik chválených abbé Raguenetem. Doufá, že se ve Francii nikdy nestanou módními. Jejich silné a pronikavé hlasy jsou sice krásné pro 5 či 6 árií v opeře, nehodí se však pro velkou roli, protože posléze zraňují sluch a nejsou schopné udržet recitativ, který je pro ně moc hluboko. Na příkladu slavných zpěvaček pak vyvrací Raguenetovo tvrzení, že nevydrží na scéně déle než 10 či 12 let. Souhlasí s kvalitami italských mašinistů, nepovažuje však mašinérii za v opeře tak významnou.

V dialozích Viéville neopomíjí reagovat také na Raguenetovy výroky týkající se **Lullyho**. Považuje za irelevantní, že byl Lully původem Ital. „Je to muž z jejich země, ale hudebník z té naší.“<sup>2</sup> Hlavním faktem pro něj zůstává, že veškeré hudební vzdělání nabyt ve Francii a stal se největším mistrem francouzské opery. Přesto Viéville nesdílí Raguenetovy přehnané výroky, že Francie potřebovala několik století, aby se objevil Lully, a že bude potřebovat jistě ještě nejméně sto let, aby se našel nějaký jeho nástupce. Viéville, aniž by popíral Lullyho jedinečnost, považuje soudobé skladatele jako Colasse, Charpentiera, Destouche či Campru za hodné obdivu. V závěru třetího dialogu se pak objevuje stručné shrnutí hlavních myšlenek z úst rytíře/Viévilla, jeho splečníci v diskuzi se nechalo přesvědčit o nedokonalosti Raguenetovy argumentace. Nabízí se zde čtenáři zábavná definice italské hudby:

„Reprenez-vous une vieille coquette raffinée, chargée de rouge, de blanc & de mouches, tout cela véritablement appliqué avec tout le soin & toute l'adresse possible : cachant les rides de son visage & les défauts de sa taille par une parure également magnifique & bien entendu : souriant & grimaçant de la manière la plus fine & la plus étudiée ; mais souriant à droit & à gauche, grimaçant sans cesse : toujours du brillant & de la vivacité, ni justesse, ni prudence : des airs engageans, une envie perpetuelle de plaire à tout le monde : ayant au suprême degré l'art de badiner, d'agacer les gens : avec cela sans cœur,

---

<sup>2</sup> „C'est un homme de leur País ; mais c'est un Musicien du nôtre.“

sans ame, sans sincérité : inégale, ne demandent [sic] qu'à changer à tout moment de lieux, de plaisirs. Voilà la Musique Italienne.<sup>3</sup>

(„Vezměte si starou vybranou koketu, s množstvím růže, pudru a mušek, to vše naneseo s veškerou péčí a umem, která skrývá vrásky svého obličejě a nedostatky postavy nádhernými šperky a samozřejmě která se usmívá a pitvoří tím nejjemnějším a nejrafinovanějším způsobem; usmívá se však tu vpravo tu vlevo, bez přestání se pitvoří: samý lesk a ohnivost, avšak bez míry a rozumnosti; svůdné melodie, nikdy nekončící chuť zalíbit se všem. Umí neuvěřitelně laškovat a svádět lidi, a to bez srdce, bez duše, bez upřímnosti; je nevyrovnaná a chce jen neustále měnit místo a zábavu. Taková je italská hudba.“)

Po tomto přirovnání pak následuje charakteristika hudby francouzské:

„Imaginez-vous d'un autre côté une jeune personne d'un port noble, mais modeste ; d'une taille grande & déliée, sans excès ; nette, toujours habillée d'une propreté galante ; mais aimant mieux être négligée que trop parée, magnifique certains jours seulement ; vive, fraîche, saine, dans un embonpoint raisonnable ; de belles couleurs naturelles, un grand éloignement de tout ce qui est faux & emprunté ; une mouche ou deux de tems en tems, pour couvrir ou quelque petite éleveure, ou quelque rousseur d'accident ; ne négligeant point ses avantages, riante & gracieuse autant qu'il le faut ; mais ni coquette, ni follement badine : un esprit doux, simple, naturel ; mais capable des choses solides & sérieuses : parlant bien, sans s'en piquer, sans vouloir parler toujours : un bon cœur, sensible autant & selon qu'il le doit être : jamais d'inégalité dans l'humeur, très rarement dans la beauté : c'est là une Dame que tu dois bien reconnoître, & c'est la Musique Française.“<sup>4</sup>

(„Vezměte si na druhé straně mladou osobu urozeného chování, avšak skromnou; vysoké a štíhlé postavy bez výstřelků; čistou, oblečenou vždy s galantním vkusem; která se však raději nechá přehlédnout, než aby byla přezdobenou, je skvostnou jen některé dny; je čilá, svěží, zdravá, je přiměřeně při těle; má krásné přirozené barvy, zcela vzdálena od všeho, co je umělé a falešné; má tu a tam jednu či dvě mušky, aby zakryla nějaké malé vybledlé místo nebo nějakou pihu; nijak nepřehlíží své přednosti, směje se a je půvabná natolik, kolik je třeba; nekoketuje však ani bláznivě nedovádí, je jemného, prostého a přirozeného ducha; umí však řádné a podstatné věci: správně mluví aniž by si na tom zakládala a chtěla mluvit stále; má dobré srdce, tak citlivé, jak být má; její nálada není nikdy nevyrovnaná, krása jen zřídka. To je dáma, jejíž klady musíš ocenit, je to francouzská hudba.“)

Roku 1705 byla v Bruselu vydána i druhá část Viévillovy práce, dvojnásobného rozsahu. Tato část obsahovala úvodní dopis a tři další dialogy. Dialogy tohoto dílu pak již přímo neprobírají Raguenetovu práci, ale spíše prohlubují Viévillovu argumentaci proti hudbě

---

<sup>3</sup> Ibid., s. 144.

<sup>4</sup> Ibid., s. 144-145.

italské. Jejich hlavním námětem je Lullyho život a tvorba, původ a dějiny hudby, včetně počátků francouzské opery a zmínek o hudbě v jiných zemích.

**Abbé Raguenet**, jak již bylo dříve zmíněno, nenechal práci Lecerfa de la Viéville bez odpovědi. Své argumenty proti *Comparaison* shrnul do díla nazvaného *Défense du Parallèle des Italiens et François. En ce qui regarde la Musique & les Opera.*, vydaného v Paříži koncem roku **1705**. Jeho odpověď je velmi adresná a plná ironie, svého soupeře jmenuje „M. de la V..., gentilhomme de Normandie“ a přirovnává jej k Donu Quijotovi francouzské hudby. Raguenet zpočátku tvrdí, že jeho dílo bylo naprosto nestranné a že pouze tento normanský šlechtic si vzal do hlavy, že bylo namířené proti francouzské opeře. Později se však opět jasně přiklání na stranu italské hudby. Viévillovu *Comparaison* rozebírá stranu po straně a snaží se ukázat místa, kde si autor protiřečí, či kde argumentuje značně nepřesvědčivě. Staví se tak do pozice vzdělaného člověka, který kriticky hodnotí pololiterární práci nedouka. Jeho soudy nejsou nijak vybíravé a nevynechává jediné místo, aby dokázal Viévillovy nedostatky ve znalosti jazyků či italské hudby.

**Lecerf de la Viéville** se k Raguenetově *Défense du Parallèle* vyjádřil ve **třetím svazku** své *Compraison*. Jeho práce byla vydána roku **1706** opět v Bruselu a nesla titul *Troisième partie qui contient des fragmens d'un opéra chrétiens, un Discours sur la musique d'église, une Réponse à la Défense du Parallèle et un Eclaircissement sur Buononcini*. Tento poslední díl Vivévillova pojednání, který stihl za svého krátkého života dokončit, již opouští formu dialogu. Ze skutečnosti, že Viévillova odpověď na *Défense* má jen 34 stran, je zřejmé, že byl již plně zaujat svými dalšími pracemi. Vyjadřuje se v ní jen k podružným tématům sporu. Za hlavní část třetího dílu Vivévillovy práce můžeme považovat jeho pojednání o církevní hudbě, v jehož rámci srovnává také její praktiky v Itálii a ve Francii.

Tato výměna názorů mezi knězem a úředníkem, oběma hudebními amatéry pocházejícími z Normandie, našla svoji odezvu jak v dobovém tisku, tak také v mnoha dalších pracech, vztahujících se k tématu, které se ve Francii objevovaly během 18. století. Tyto práce zároveň odrážely vývoj hudebního vkusu a skladebného stylu.

V prvních letech 18. století se skladatelé ve Francii snažili spojit přednosti italského kompozičního stylu s francouzskou tradiční hudbou a vytvořit tak nový skladebný styl. Ve velkém množství se tak rozmáhají italské hudební formy jako sonáta a kanáta. Skladatelé se mnohdy snažili objasnit formu svých děl v jejich předmluvách, velmi zajímavé v tomto ohledu jsou zejména předmluvy ke knihám francouzských kantát. Skladatelé se v nich

vyjadřovali k mísení francouzského a italského stylu. Podobně se také vyjadřuje André Campra v předmluvě ke knize francouzských kantát, když tvrdí, že se snažil co nejvíce spojit s „něžností francouzské hudby ohnivost hudby italské.“<sup>5</sup>.

Kromě předmluv k vydávaným dílům nacházíme odraz tohoto dobového hudebního vkusu i v různých pojednáních. Ta nepocházela vždy z rukou profesionálních hudebníků, což je pravděpodobně i případ následujícího textu.

*Pojednání o italské a francouzské hudbě*, tedy *Dissertation sur la Musique Italienne & Françoise* bylo vydáno v listopadovém čísle časopisu *Mercure Galant* roku 1713. Jedná se o jeden z hlavních pramenů dokládajících vývoj dobového vkusu směrem k mísení francouzského skladebného stylu s italským, který Francii v této době zcela zaplavil. Autor pojednání se skrýval za iniciály **M. de L. T.**

Hned v úvodu se autor staví do pozice neutrálního posuzovatele, který se nebude vyjadřovat ve prospěch ani italské ani francouzské hudby. Za cíl své práce považuje vykreslení obou hudebních stylů, tak jak na něj zapůsobily, poté co se s oběma prakticky seznámil. Představuje dva tábory, které se v hudbě vyskytují: Přehnané obdivovatele italské hudby, kteří zcela zavrhnou hudbu francouzskou jakožto fádni a bez vkusu, a obdivovatele věrné vkusu své vlasti, kteří nemohou bez pohoršení strpět, aby se pohrdalo dobrým francouzským vkusem, a považují italskou hudbu za bizarní a rozmarnou. Autor pak uvádí ještě třetí skupinu lidí, která je rozumnějším středem a spravedlivě hodnotí francouzskou i italskou hudbu, obě v jejich specifitě.

Jako první vyjmenovává autor *Dissertation* **přednosti**, které nachází v **italské hudbě**. Italskou hudbu považuje za zdroj poučení pro hudbu francouzskou a tudíž za jejího předchůdce. Na italské hudbě se mu líbí jiskrná živost zdvojených imitací, rozmanitost melodií, rozličnost tónin a tónorodů, které jsou velmi dobře na sebe navázány. Dále také kladně hodnotí vybranou a propracovanou harmonii italské hudby. Pokud se však italským hudebníkům přiznává um a nápaditost, má se, jak tvrdí, přiznat francouzské hudbě přirozený vkus a jemné a vznešené provedení. Následně se pak věnuje **nedostatkům italské hudby**. Jsou to zejména příliš časté a nevhodně umístěné ozdoby, které ruší výraz a jsou přirovnatelné ke gotické architektuře, v níž prý přes množství zdobení není zřetelný hlavní tvar díla.

Italská hudba se pak podle autora, stejně jako italští herci, hodí spíše pro veselé písně než pro vážná témata, protože tragické vždy převrátí ve směšné. Francouzská hudba naproti

---

<sup>5</sup> „délicatesse de la musique françoise la vivacité de la musique italienne.“ in: Campra, André, *Cantates françoises, Livre premier*, C. Ballard, Paris, 1708, Avertissement.



tomu díky své vznešenosti zpracovává hrdinské náměty s větší noblesou a více se hodí k patosu.

V protikladu k Raguenetovu názoru, že italská hudba dokonale imituje význam slov, vyslovuje autor *Dissertation* názor, že je italská hudba jednotvárná a často **vystihuje něco jiného než text**. Vášně jako radost, hněv, bolest, šťastná láska, či milencovy obavy nebo toužení, jsou vykresleny stejnými prostředky, jako „nikdy nekončící gigue, jiskrná a skočná“. Taková podivná melodie většinou začíná v hlase a pak je zopakována nástrojem, což se odehrává nejen na všech doškálných tónech, ale také na nedoškálných. Italské skladby tak mění neustále tóninu, takže nakonec není poznat, v jaké tónině byly. Toto nekonečné opakování tématu, prodloužené ještě *da capem*, autor srovnává s neschopností ukončit dílo. Dobré dílo totiž ztrácí polovinu své hodnoty, pokud je příliš rozvleklé.

Autor se také zmiňuje o italských houslových sonátách a jejich fugovaných imitacích ve všech tóninách. Mezi mistry sonát uvádí Corelliho, Albinoniho a Mascittiho<sup>6</sup>. Odsuzuje však jejich imitátory, jejichž díla vypadají, jakoby někdo náhodně nastříkal kapky inkoustu na notový papír a pak jim přidělal nožičky a rozdělil je do taktů. Co se týče sonát pro sólový hlas a continuo, má být tento hlas hrán jen jedněmi houslemi, které tak mohou zdobit dle libosti, protože když dělá více nástrojů různé diminuce, je z toho zmatek<sup>7</sup>. Proto se sonáty nemají hrát ve velkém obsazení.

Podrobněji se autor věnuje italskému bassu continuu. To je podle něj vždy zdvojené a variované, dá se charakterizovat jako sled akordů a arpeggií, která jsou velmi složitá pro ty, kdo se v nich nevyznají. Takové continuo, kdyby se zjednodušilo, se nijak neliší od francouzského. Italské continuo se prý hodí jen k ukázání hbitosti prstů doprovazečů, a protože je příliš zdobené, takže se v něm původní téma zcela ztrácí, naprosto pohlcuje dopovázený hlas, který by sám měl přitahovat pozornost. Jako problematickou zmiňuje také provozovací praxi bassa continua, kdy se continuové nástroje (cembalo, viola da gamba a theorba) nikdy nesejdou ve stejném způsobu variování a zdobení, což vytváří zvláštní kakofonii.

Na příkladu různosti chování, vkusu i zpěvu různých národů se autor vyslovuje pro zachování francouzského způsobu zpěvu místo napodobování italských způsobů. Francouzská hudba je totiž příliš spořádaná a prostá a nesnese žádnou formu násilí. Je v protikladu k častým opakováním a k dlouhým ligaturám, které strpí italská či latinská hudba.

---

<sup>6</sup> V originále je použito jméno „Miquels“, což lze jasně vztáhnout k Micheli Mascittimu.

<sup>7</sup> Toto svědectví dokládá, jak upozorňuje James R. Anthony, dobovou provozovací praxí, kdy se zřejmě sólové sonáty provozovaly v rámci větších ansámbků. Viz Anthony, James R., *French baroque music : from Beaujoyeux to Rameau*. Opravené a rozšířené vydání Amadeus Press, Portland, 1997, s. 397.

Ve svém výčtu nedokonalostí italské hudby neopomíjí autor *Dissertation* zmínit, že italská hudba nudí dámy. Jejich stanovisko pak prý rozhoduje o osudu skladeb a jim se tedy musejí zalíbit, zejména pokud jde o hudbu, která se zdá být stvořena pro ně.

Velmi zajímavý je také autorův **názor na mísení obou stylů**. Připouští, že někteří umní skladatelé našli způsob, jak spojit přirozený francouzský vkus s třpytivým a propracovaným vkusem italským. Dělají to v **kantátách**, které všude kolují a které jsou mistrovskými díly svého druhu, jak s ohledem na hudbu, tak na slova. Vyslovuje tedy přání, ať se spokojí s dokázáním Italům, že by Francouzi mohli dotáhnout talent a schopnosti stejně daleko jako oni, a to jak v kantátách, tak v sonátách. Přesto by však neměl být zavržen prostý a přirozený francouzský vkus, když i Italové jej začínají napodobovat, aby se zdokonalili. Následně však svůj soud ohledně kantát poněkud upravuje. Záplava kantát prý zcela převažuje, každý hudebník má nějakou sonátu či kantátu v kapse a touží vydat vlastní sbírku a předčit Italy. Ve svém přání, aby se dobrý vkus pod tou záplavou kantát zcela nevytratil, se autor odvolává na Lamberta<sup>8</sup>, Boësseta<sup>9</sup> či Le Camuse<sup>10</sup> – co by tomu řekli, kdyby se vrátili na svět a viděli francouzský zpěv tak znetvořený? Věř, že nejlepší francouzští skladatelé mají příliš dobrý vkus, než aby jej opustili, což je prý zřejmé z jejich vlastních děl, v nichž jsou ta nejpůvabnější místa ve francouzském stylu, k němuž dokázali připojit to dobré z italského.

Stejně jako Viéville či Ragueneau, i pan de L. T. ve své práci neopomíjí zmínit nedostižné umění **Lullyho**. A na šesti stranách líčí všechno jeho um ve vykreslování různých vášní a zejména jeho přirozený skladebný styl, který je přístupný všem posluchačům. Vyzdvihuje pak hodnotu vrozeného talentu, který měli kromě Lullyho také například Tizian, Lebrun, Corneille, Racine, či Carissimi. Kromě talentu od přírody musí pak mít dobrý skladatel i dostatečné znalosti jazyka a poesie, aby si mohl přizpůsobit text.

Autor také čtenáři předkládá jakýsi návod na dobrou kompozici. Nestačí prý umět harmonii, tj. správně připravovat a rozvádět disonance. Ty je nutné používat jen tam, kde podpoří text a neplýtvat jimi, jak to dělají Italové. Pravidla harmonie také neučí, jak udělat pěknou melodii a podtrhnout význam slov a vhodně umístit kadence, které jsou jako čárky a

---

<sup>8</sup> Lambert, Michel (1610-1696), zpěvák, učitel a skladatel. Ve své době se proslavil zejména jako autor *airs sérieux*, kterých složil přes tři sta. Některé z nich opatřil zdobenými repetičemi, tzv. *doubles*, které byly považovány za vrchol vokální ornamentiky své doby. Obecně je pak známý jako tchán Jeana-Baptisty Lullyho.

<sup>9</sup> Hudebnický klan Boësset má své známé kořeny již v 16. století. Jeho nejvýznamnější člen, Anthoine Boësset (1587-1643), působil ve službách Ludvíka XIII a proslavil se zejména jako autor *airs de cour*. Jeho syn Jean-Baptiste (1614-1685) převzal po otci post u královského dvora, spolu s Jeanem-Baptistou Lullym se pak dělil o místo „Surintendant de la musique“.

<sup>10</sup> Le Camus, Sébastien (1610-1677), hráč na violu a theorbu, skladatel. Zastával post „maître de la musique de la reine Marie-Thérèse“, známý byl zejména pro své *airs*, které vycházely ve sbírkách Ballardova a také v *Mercure Galant*. Jeho písně se vyznačují relativně nezávislým basem a volností melodického hlasu, což nebylo v dané době běžné.

tečky v řeči. Dále se musí umět modulovat, jakmile slova mění charakter. Pro dobrou skladbu tedy nestačí znát dokonale pravidla, je třeba mít něco navíc. Za hlavní pravidla kompozice pak považuje posouzení sluchem a vkus. Hudebníka prý dělá jen přirozený talent.

Jako důležité kritérium pro hodnocení skladeb uvádí autor *Dissertation* jejich hratelnost. Cílem a odměnou skladbám prý má být, aby je lidé provozovali. Čím je tedy skladba snadnější k hraní, tím lépe může být provedena. Stává se tak dostupnější pro více „ctihodných lidí“, kteří ji mohou hrát. Obtížná hudba však prý odstrašuje a znechucuje a hodí se pouze pro profesionální hudebníky.

Z názorů, které autor zprostředkovává ohledně Lullyho děl, je zřejmé, že již byla ve své době nmoderní a nudila publikum. To prý vyžaduje spíše skladby ve vzdálených tóninách, které se však velmi obtížně provozují a to zejména na cembale. Kvůli pevnému ladění totiž cembalo nemůže výškově odlišovat půltóny s křížky a béčky<sup>11</sup>.

V závěru práce autor představuje třetí skupinu lidí, která je rozumnější a méně trvdohlavá než dvě předcházející. Jsou to lidé s vkusem, kteří se nenechají ovlivňovat ve prospěch ani jednoho stylu, jsou skutečnými milovníky hudby a vychutnávají si tu či onu skladbu, pokud je dobrá a dobře provedená. Nevadí jim paralelní oktávy ani dobře či špatně připravené a rozvedené septimy či nony. Neodsuzují hudbu pro její přílišnou snadnost či obtížnost ani ji neočerňují jako plagiát, pokud se v ní nějaké melodie podobají. Tito lidé spravedlivě posuzují francouzskou a italskou hudbu co do jejího charakteru a shodují se na tom, že by se dal udělat dokonalý druh hudby, pokud by se **spojila vynalézavost a propracovanost italského vkusu s přirozeným a prostým vkusem francouzským. Ital však má i nadále zpívat italsky a Francouz zase francouzsky.**

Toto hodnocení skupiny „rozumných lidí“ jasně dokládá dobový vývoj vkusu a snahy o propojení obou stylů na půdě francouzské hudby. Autor se tímto závěrem staví sám do pozice jednoho z „rozumných“. Při bližší analýze této skupiny lidí však nepůsobí tak zcela neutrálně. Nemají jim vadit paralelní oktávy či nepřipravené disonance, což je charakteristickým znakem italské hudby této doby a objevuje se v různých pramenech jako hlavní argument proti ní. V tomto ohledu by tedy měli „rozumní“ lidé být ti, kteří neodsuzují italskou hudbu. Dále jim nemá vadit přílišná snadnost či obtížnost skladeb, zde je jasně obtížnou hudbou míněna italská, jak ji autor několikrát během práce hodnotí, za snadnou hudbu pak považuje hudbu francouzskou. Co se týče plagiátorství, bylo obvykle přisuzováno italské hudbě. Musíme zde však zmínit i to, že pro odpůrce francouzské hudby se naopak

---

<sup>11</sup> Tento výrok se vztahuje k dobovým systémům ladění, které se lišily od moderního temperovaného ladění.

francouzské melodie příliš podobaly a byly unylé, mnohdy nedokonale napodobující Lullyho díla. Nemůžeme autora vymezit jako spíše proitalského či profrancouzského, protože argumenty pro obě strany jsou víceméně vyrovnané. V celku práce je pak možné nalézt celkově více výhrad proti hudbě italské, které však nestaví autora do role odpůrce italské hudby jako takové, ale spíše do role kritika její provozovací praxe. Zřejmě z pohledu neprofesionálního hudebníka, který se italské hudbě snažil věnovat, si stěžuje na její obtížnost, zejména v bassu continuu. Autor byl tedy zjevně dobře seznámen s dobovou italskou produkcí a nestavěl se přímo proti ní, ideál pro budoucnost však spatřoval ve **spojení předností obou skladebných stylů**. Při tomto spojení však chtěl **zachovat národní jazykové charakteristiky**. Jako příklad takového spojení tedy můžeme uvést formu francouzské kantáty, která i přes značné ovlivnění italským skladebným stylem zachovává text ve francouzštině.

Zde představované spisy, vážící se k operním sporům počátku 18. století ve Francii, nám neukazují jen vývoj dobového hudebního vkusu, ale jsou také cenným zdrojem informací o dobové provozovací praxi. Ukazují tak nejen rozdíly v instrumentáři operních orchestrů, technice hry (zejména na housle), ale dokládají také odlišnou scénografii představení či používání hlasových poloh pro operní postavy. V neposlední řadě z nich pak můžeme čerpat informace o dobových hudebnících a jejich dílech a zejména důvodech obliby některých děl. To vše a ještě mnohem více umožňuje udělat si co nejpřesnější obrázek o dobové hudební kultuře a je proto důležitým nástrojem muzikologické práce.