

# Jean-Baptiste Lully

19.1.2003 | Autor: [Lucie Maňourová](#)

Po téměř tři staletí po své smrti byl **Jean-Baptiste Lully** znám spíše díky kuriózní příčině své smrti než skrze svoji hudbu. Teprve v posledních desetiletích minulého století v rámci objevování a historicky poučeného interpretování barokní hudby jsme začali poznávat nevšední dílo tohoto nevšedního skladatele. Byl postupně objevován jako operní skladatel skvěle vybavený smyslem pro dramatickost, jako autor působivé duchovní hudby, nebo jako reformátor orchestru, který obohatil francouzskou hudbu některými prvky ze své rodné Itálie. Co však naplat, jeho život, povaha i činy byly rovněž natolik výjimečné, že je zde nesmíme opomenout. Dosáhnout něčeho na dvoře Ludvíka XIV. totiž znamenalo nejen upozornit krále na své umění a vyhovět jeho vkusu a přáním, ale zároveň vyvinout značné úsilí na poli společenských kontaktů, úskoků a intrik.

## Z Florencie do Paříže

Dne 29. listopadu 1632 se v toskánské metropoli Florencii narodil mlynářovi Lorenzovi Lullimu a jeho ženě Caterině syn Giovanni Battista. Hudbu poznal jako chlapec údajně od nejmenovaného mnicha, od něhož získal loutnu a hudební základy. Poté se realizoval i ve hře na housle a zpěvu, avšak bližší údaje o jeho učitelích nemáme.

V období karnevalu se ve florentských ulicích odehrávala představení pouličních divadel, do nichž se malý Giovanni jako hudebník, zpěvák či tanečník často zapojoval. Ve věku třinácti let měl nastoupit jako pomocník v otcově mlýně. To byla pro Giovanniho ta nejhorší představa. Ač to zní téměř pohádkově, rodiče byli ochotni akceptovat synovy záliby a rozhodli se, že synovi umožní studovat zpěv. Bohužel vzápětí poté, co se Giovanni úspěšně zapsal do pěvecké školy, přišel o hlas následkem mutace. Nezbyvalo než vsadit na dráhu houslisty, nejlépe ve službách nějakého šlechtice. S pomocí bratrance-důstojníka se mladý Lulli dostal na dvůr florentského vévody.

Zde se plně zapojil do hudebních i divadelních produkcí a Štěstěna brzy zapracovala. V období karnevalu roku 1646 navštívil Florencii na cestě z Malty do vlasti francouzský rytíř de Guise. Stal se vévodovým hostem a v jeho paláci shlédl několik karnevalových představení. Zaujal jej mladý herec, o němž se navíc dozvěděl, že ovládá hru na housle, zpěv a tanec. Nabídka na cestu do Paříže se neodmítala - zvláště pokud se jedná o zaměstnání u příslušníka královské rodiny. Rytíř de Guise totiž slíbil mladé králově sestřenci Mademoiselle de Montpensier, že jí z Itálie přiveze mladého sluhu a komorníka, s nímž bude moci konverzovat v italštině.

## U dvora

Veselá a uměnímilovná francouzská princezna byla s mladým Italem velmi spokojena. Giovanni Battista Lulli, který si brzy pofrancouzštil jméno na Jean-Baptiste Lully, měl v jejích službách dostatek času na sledování bohatého kulturního života v paláci Tuillerií, kde dvůr sídlil. Učil se u důležitých hudebníků - francouzských i italských - a zřejmě byl přítomen představení opery *Orfeo* Luigi Rossiho na královském dvoře roku 1647. Zapojil se do aktivit skupiny Italů okolo Rossiho a svou houslovou virtuozitou i tanečním uměním na sebe upozornil mladého Ludvíka. Jelikož princezna de Montpensier nedisponovala soukromými hudebníky či zpěváky, zapojoval se Lully stále častěji do produkcí umělců z okruhu krále. V únoru 1653 tančil přímo po boku krále v *Ballet de la Nuit* a Ludvík jeho výkon ocenil. V březnu 1653 jmenoval Ludvík Lullyho do funkce skladatele instrumentální hudby. Lully se tak stal nástupcem jiného hudebníka italského původu, Lazarina. Tato událost odstartovala

Lullyho úspěšnou kariéru skladatele dvorních baletů, v nichž také tančil po boku krále a dvořanů. Nejpočetnější skupina baletů, z nichž většinu Lully napsal ve spolupráci s básníkem Isaacem de Benserade, pochází z let 1657 - 1672. Třikrát vytvořili Lully a Benserade baletní entrées mezi akty italských oper: roku 1654 (ve spolupráci s dalšími skladateli) k opeře *Le nozze di Peleo e di Theti* od Caproliho, 1660 do Cavallioho *Serse* a 1662 do *Ercole amante* téhož autora.

Do roku 1672 pracoval Lully jak na tvorbě baletů, tak i na upevnění své pozice u dvora. Jeho balety z této doby lze charakterizovat jako kombinaci instrumentální baletní hudby v rytmickém stylu francouzských tanců a italského belcantového stylu ve zpívaných číslech. Lullyho povinnosti nezahrnovaly pouze tvorbu scénické hudby. Byl zároveň hlavním skladatelem instrumentální hudby komorní, avšak malý ansámbl zděděný po Lazarinovi mu nestačil. Velmi záhy si od krále vymohl povolení založit vlastní orchestr ze šestnácti, později čtyřiašedesáti houslí, známý pod názvem "24 violons du Roi". Tento soubor vycvičil v přísném stylu založeném na maximální rytmické přesnosti, kterou později obdivovali a napodobovali mnozí evropští skladatelé. Lullyho reforma orchestrální techniky, která je považována za typický francouzský výdobytek, vznikla vlastně v opozici k tradičnímu francouzskému stylu, jehož neustálé ozdoby byly na Lullyho vkus příliš nepřesné.

Nezdobený, čistý způsob hry, charakteristický pro benátský operní orchestr, spojil s rytmičností francouzské hudby. Proslulé je například Lullyho zavedení takzvaného "premier coup d'archet" (jednotného nasazení k prvnímu smyku). Přísné vyžadování disciplíny hráčů bylo vlastně velkým krokem k založení principu moderního orchestru.

Díky těmto úspěšným aktivitám si ambiciózní Lully systematicky upevňoval svoji pozici u dvora: v roce 1661 byl jmenován "královským superintendantem a skladatelem komorní hudby" a o rok později zdědil titul "maître de la musique de la chambre". Do roku 1661, tedy do smrti svého ochránce kardinála Mazarina, byl u dvora považován za představitele italské hudby. V tomto přelomovém roce však obrátil kabát, připojil se k francouzské straně, která získala převahu, a stal se horlivým zastáncem francouzské hudby. Rychle si zabezpečil francouzské občanství a oženil se s Madeleine Lambert, dcerou svého dlouholetého učitele, skladatele Michela Lamberta.

### **MoliÈre a baletní komedie**

V období mezi lety 1664 a 1670 se Lully věnoval dalšímu žánru: vedle pokračující tvorby s Benseradem se vrhl na spolupráci s dramatikem MoliÈrem, jejímž výsledkem byla série comédií-ballet. Ty kombinovaly mluvenou komedii se zpěvy a tanci. Spolupráce obou výrazných tvůrců začala v roce 1664 uvedením baletní komedie *Mariage Forcé*. V dalších letech následovala řada úspěšných představení - například *Princezna z Elidy*, *Láska lékařem* nebo *Měšťák šlechticem*. Právě posledně jmenovaný titul z roku 1670 je vrcholem Lullyho komického stylu - využívá zde typické komické prvky benátské opery, které však zasazuje do francouzských scén. Prakticky všechny hudební prvky, které později formovaly Lullyho opery, dostaly základ právě v šedesátých letech v jeho baletech a comédiích-ballet. Do šedesátých let se datuje rovněž Lullyho první moteto, třebaže většina jeho duchovních skladeb vznikla v letech osmdesátých.

### **Operní monarcha**

V roce 1669, kdy byl Lully již dlouholetým členem nejužšího tvůrčího uměleckého týmu u dvora, získal básník Pierre Perrin královský monopol k vytvoření Académie d'Opéra (později známé pod názvem Académie Royale de Musique) za účelem operních produkcí v Paříži. Tato událost nechala Lullyho zprvu lhostejným. Údajně tvrdil, že opera je něco specificky italského, co nelze provozovat v "našem jazyce". Mnohem pravděpodobněji Lullyho neochota skládat opery pramenila v této době spíše z nedostatku zájmu dvořanů o italské opery, které přivážel do Paříže kardinál Mazarin - dvořany totiž zajímala pouze scéna, jevištní mašinérie a

přikomponované francouzské baletní výstupy. Když však Lully zjistil, že počáteční produkce nové Académie je výjimečně úspěšná, změnil své mínění.

Nedalo mu mnoho práce přesvědčit krále, aby odebral privilegium Perrinovi a udělil ho jemu. Perrin nátlak dlouho nevydržel: bezohledné jednání jeho obchodních partnerů jej přivedlo do vězení pro dlužníky a jen prodáním svých provozovacích práv v Académii se mohl dostat na svobodu. Převod se uskutečnil v březnu 1672 a byl provázen čtyřměsíčními pokusy Perrinových společníků o jeho právní zpochybnění.

Pověřovací listiny Lully převzal od krále téhož roku. Zabezpečily mu monopol na operu - přísně omezily uvádění hudby jiných skladatelů a zaručovaly mu, že všechny zisky z jeho hudby připadnou jemu a jeho dědicům.

Académie jakožto královská instituce měla teoreticky provést všechny opery nejprve u dvora a pak teprve před pařížským publikem. V praxi, z různých důvodů, však bylo okolo poloviny Lullyho oper uvedeno nejprve v Paříži a teprve později na královském dvoře. Lully nemusel platit žádný nájem za užívání divadelních prostor v královském paláci a navíc veškerou divadelní výpravu vyrobenou na náklady dvora pro premiéru každého nového představení pak bezplatně využíval i při produkcích v Paříži.

### **Tragédie en musique**

V té době se Lully spojil s libretistou Philippem Quinaultem a společně vytvořili nový hudebně scénický žánr - tragédii en musique, která okolo poloviny 18. století dostala nový název tragédie lyrique. Sdílela určité shodné prvky s dobovou francouzskou mluvenou tragédií - především strukturu pěti aktů a hrdinské charaktery, ponejvíce z antické mytologie. Libreto se zabývá vážnými tématy, některá mají smutný konec, některá dokonce předstírají hlubší konflikty, například mezi láskou a povinností (*Roland a Armide*). Ve skutečnosti se všechny zápletky točí okolo nestálosti lásky a milostné intriky jsou nakonec vyřešeny díky kouzlům, zásahům nadpozemských sil a scénickým proměnám.

Z produkce stále autorské dvojice Lully-Quinault se do nejširšího povědomí dostaly tragédie en musique *Cadmus et Hermione* (1673), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675), *Isis* (1677), *Persée* (1682), *Amadis* (1684), *Roland* (1685) a *Armide* (1686).

Tragédie en musique byla skrytou alegorií na život u dvora. Ludvík XIV. byl zjevně oslavován pouze v prologu, avšak hlavní hrdina každé opery byl chápán jako symbol krále. V roce 1677 upadl Quinault v královu nemilost, když se dvě dámy (královny milenky) poznaly ve dvou nelichotivých postavách opery *Isis*. Lully byl donucen dočasně spolupracovat s libretistou Thomasem Corneillem, než opět Quinault nabyl přízně.

Lullyho operní monopol trval bez přestávky patnáct let - až do jeho smrti. Hlavní povinností bylo skládání a provádění oper, přibližně jedné ročně. Ačkoli z velké části nechával tvorbu kostýmů, dekorací a technické mašinerie na odbornících, měl jinak pod kontrolou všechny aktivity Académie, dokonce i milostné poměry jejích členů.

Académie Royale de Musique, jejíž familiérní název Paris Opéra se rychle vžil, se stávala módním místem společenských setkání i častým cílem operních nadšenců. Doboví svědkové slyšeli Lullyho melodie pískat na Pont Neuf a každý kuchař ve Francii prý uměl zazpívat *Amour, que veux-tu de moi* z Lullyho *Amadis*. Od roku 1677 vyšla každá nová Lullyho opera tiskem pod skladatelovým dohledem. V této úspěšné době bylo Lullymu umožněno zakoupit si úřad královského sekretáře, čímž získal šlechtický titul - od roku 1681 uváděl své příjmení jako "de Lully".

### **Smutný konec monarchy**

Na počátku ledna 1687 se sešel výkvět dvora i Paříže v kostele des Feuillants, kde Lully řídil obrovský aparát více než sto padesáti zpěváků a instrumentalistů z Académie při provedení svého *Te Deum*. K udávání taktu použil dlouhou hůl, aby na jeho gesta dohlédl každý z interpretů. Přestože poté vyšel z kostela pln nadšení z úspěchu u publika, musel použít kočár, neboť jeho noha krvácela. Během intenzivního udávání taktu si ji totiž onou holí propíchl.

Zanítíl se mu malíček a večer mu jej musel doktor amputovat. Během dalších dní se zanítíla a opuchla celá noha. V polovině března k sobě Lully povolal zpovědníka a poté si nechal přínést papír a tužku, aby zkomponoval svoji poslední skladbu: pětihlasý kánon *Umíráš, hříšníku, umíráš*. Zemřel ráno 22. března 1687. Slavnostního pohřbu v chrámu svaté Magdalény, na němž zaznělo Lullyho *Requiem* v podání členů Académie, se zúčastnily stovky lidí.

Lullyho hudba po "řemeslné" stránce nepřevyšuje dobový průměr. Velká kompoziční produkce a organizační záležitosti (do nichž počítáme i intriky a nekalé obchody) mu zřejmě nedovolovaly své skladby kdovíjak kontrapunkticky a harmonicky propracovávat. Snad ani tyto stránky kompozice pro něj nebyly to nejdůležitější. Dramatický patos, rytmická preciznost a charisma jeho skladeb jsou příčinou jeho slávy a inspirativnosti pro další generace francouzských skladatelů.

Lully dovedl francouzskou barokní hudbu k vrcholu stylizace - v tom jej nepřekonal žádný z jeho nástupců, přestože po jeho smrti počítáme ještě zhruba sedm desetiletí tvorby v barokním stylu. Další generace pouze skoncovaly s těžkým orchestrálním krunýřem, pompézním kontrapunktem a přísnou majestátností. Hudba tím získala lehkost a skromnější rozměry.