

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

KYTARA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TRANSKRIPCE DÍLA JANA ANTONÍNA LOSYHO

Alžběta Kohoutová

Vedoucí práce: MgA. Petr Saidl

Oponent práce: Mgr. Pavel Steidl

Datum obhajoby: 4. 6. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Guitar

BACHELOR 'S THESIS

**TRANSCRIPTION OF THE WORK OF JAN ANTONIN
LOSÝ**

Alžběta Kohoutová

Thesis Supervisor: MgA. Petr Saidl

Thesis Opponent: Mgr. Pavel Steidl

Date of thesis defense: 4. 6. 2019

Academic title granted: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Transkripce díla Jana Antonína Losyho

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi, je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Anotace

Účelem této bakalářské práce je podnítit zájem o zařazení barokních skladeb původně psaných pro loutnu do repertoáru současných kytaristů. Především se jedná o skladby nejvýznamnějšího českého barokního skladatele pro loutnu Jana Antonína Losyho, který velkým dílem přispěl české loutnové hudbě a jejímu proslavení po Evropě. Významná část práce pojednává o vývoji nástrojů loutnového a kytarového typu a o odlišnostech ve stavbě a technice hry mezi těmito nástroji. To je zásadní pro hlubší pochopení souvislostí mezi těmito paralelně se vyvíjejícími nástroji a pro samotný přepis loutnových skladeb pro kytaru. Ve druhé části nastiňuje život a dílo J. A. Losyho a popisuje princip jednotlivých barokních loutnových tabulatur. Pro názornost se dále věnuje přepisu dvou tanců J. A. Losyho z francouzské loutnové tabulatury do moderní notace. Touto částí je poskytnut základní náhled do problematiky přepisu skladeb a je umožněno, aby čtenář sám byl po přečtení této práce schopen vyhledat rukopis a přepsat ho. Cílem práce je tedy rozšířit povědomí o loutně a skladbách pro ni a inspirovat více hudebníků k přepisu loutnových skladeb.

Annotation

The purpose of this bachelor's thesis is to stimulate an interest to implement baroque lute works into a repertoire of contemporary guitarist. The main focus is on the work of Jan Antonin Losy, the most eminent czech baroque lute composer, who contributed significantly to czech lute music and its fame in Europe. A great part of the thesis deals with the history of music instruments of the lute and guitar families and differences between them in terms of construction and playing technique. That is crucial for a deeper understanding of the connection between these instruments, which were developing simultaneously and also for the transcription itself. The second part outlines the life and work of J. A. Losy and describes principles of each baroque lute tablature. For illustration it deals with transcribing two dances by J. A. Losy from the French lute tablature into the modern notation. This part gives basic awareness of the matter of transcription and allows the reader to find a manuscript and transcribe it. Therefore, the goal of this thesis is to spread awareness of lute and pieces written for it and to inspire more musicians to transcribe lute works.

Klíčová slova

Loutna

Kytara

Tabulatura

Transkripce

Jan Antonín Losy

Keywords

Lute

Guitar

Tablature

Transcription

Jan Antonin Losy

Obsah

1	ÚVOD	8
1.1	NEJSTARŠÍ VÝVOJ STRUNNÝCH DRNKACÍCH NÁSTROJŮ	9
1.2	STAVBA LOUTNY.....	11
1.3	VÝVOJ LOUTNY	12
1.3.1	<i>BAROKNÍ LOUTNA</i>	19
1.4	STAVBA KLASICKÉ KYTARY.....	26
1.5	VÝVOJ KYTARY	27
2	JAN ANTONÍN LOSY Z LOSINTHALU	34
3	LOUTNOVÉ TABULATURY	38
3.1	ITALSKÁ LOUTNOVÁ TABULATURA	38
3.2	NEAPOLSKÁ LOUTNOVÁ TABULATURA	39
3.3	ŠPANĚLSKÁ LOUTNOVÁ TABULATURA.....	39
3.4	FRANCOUZSKÁ LOUTNOVÁ TABULATURA	40
3.5	NĚMECKÁ LOUTNOVÁ TABULATURA	40
4	TRANSKRIPCE TANCŮ JANA ANTONÍNA LOSYHO	43
5	ZÁVĚR	47
	POUŽITÁ LITERATURA	48
	SEZNAM OBRÁZKŮ	50
	SEZNAM PŘÍLOH	51

1 Úvod

Tato práce se zabývá historií loutny a kytary, dílem Jana Antonína Losyho a přepisem děl zaznamenaných v barokních loutnových tabulaturách do moderní notace ve snaze o obohacení současného kytarového repertoáru o dávno zapomenuté české barokní skladby.

Nejprve se podrobně věnuji stavbě a vývoji loutny a kytary a jejich předchůdců. Kladu důraz na jejich vzájemné srovnání tak, aby byly srozumitelné odlišnosti i společné vlastnosti těchto dvou nástrojů. Ve druhé části své práce se zaměřuji na českého loutnistu a skladatele Jana Antonína Losyho a jeho život a dílo, které z velké části nebylo nikdy pro kytaru přepsáno. Je tudíž pro dnešní kytaristy neznalých loutnových tabulatur nehratelné. Dále vysvětluji principy pěti v Evropě nejvíce používaných tabulatur – italské, neapolské, španělské, německé a konečně francouzské, která se od 17. století používala na území dnešní České republiky. V poslední části se zaměřuji na dva tance Jana Antonína Losyho a jejich transkripci do moderní notace včetně způsobu, jakým jsem postupovala.

Mým cílem je obsáhnout ve své práci historii nástrojů loutnového typu a sepsat ji v co nejsrozumitelnější formě. Kromě samotné historie a stavby konkrétních nástrojů se zaměřuji také na způsob hry na ně se snahou o rozšíření povědomí o loutně mezi kytaristy. Taktéž doufám, že prostřednictvím této práce seznámím kytaristy hlouběji s osobností Jana Antonína Losyho a podnítím tak zájem o něj a jeho hudbu. Z tohoto důvodu také transkribuji dva tance tohoto českého barokního loutnisty a skladatele. Doufám, že se tyto drobné skladby stanou součástí hraného repertoáru současných kytaristů, nebo alespoň poslouží jako inspirace pro přepis dalších děl. S tím také souvisí můj poslední záměr, a to, aby tato práce sloužila jako návod dalším hudebníkům, které by toto téma zaujalo a rozhodli se sami přepsat některé z děl barokních loutnistů. Proto kromě samotné transkripce ve své práci zmíním i některá z úskalí, se kterými jsem se při přepisu skladeb setkala, včetně možných řešení.

1.1 Nejstarší vývoj strunných drnkacích nástrojů

Se strunnými drnkacími nástroji se setkáváme již mezi lety 15 000 až 10 000 před naším letopočtem. Z této doby máme doloženu existenci takzvaného *monochordu*, jednostrunného nástroje připomínajícího luk.¹ Podoba tohoto nástroje se postupně měnila, původnímu nástroji přibyl dřevěný korpus a počet strun se zvýšil až na čtyři. Současně s tím se také vyvinul krk s hmatníkem, díky čemuž bylo možné snáze měnit výšku tónu pouhým přimáčknutím struny k hmatníku.²

Ačkoliv je v mnoha publikacích uvedeno, že první drnkací nástroje pochází z Řecka, jejich původ je ve skutečnosti na Blízkém východě.³ Soudě z množství nalezených artefaktů lze říci, že byly nejen na Blízkém východě, ale i v ostatních částech Asie velice oblíbené. Tyto artefakty, nejčastěji hliněné destičky, jsou datovány do doby kolem roku 1500 před naším letopočtem a jsou na nich vyobrazeny postavy s různými druhy strunných nástrojů v rukou.⁴ Z těchto reliéfů se dozvídáme například o *chetitské kytaře*, nástroji, který přinesli na území dnešního Turecka a severní Sýrie Chetitité. Chetitská kytara měla plochý korpus osmičkového tvaru, dlouhý krk s pražci a několik ozvučných otvorů. Pravděpodobně se na ni hrálo plektrem⁵, které bylo k nástroji připevněno pomocí stuhy.⁶

Také v egyptských malbách běžně nacházíme různé strunné nástroje, jež byly souhrnně označovány jako *egyptské loutny*. Stavby těchto nástrojů vykazovaly společné znaky, například oválný korpus nebo samostatně vedený krk připevněný k čelní straně korpusu.

¹ O existenci monochordu vypovídají malby v jeskyni *Les trois Frérez* na jihu Francie

² BLÁHA, Vladislav. Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-807-4600-203., str.18

³ BLÁHA, Vladislav. Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-807-4600-203., str. 18

⁴ BLÁHA, Vladislav. Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-807-4600-203., str. 18

⁵ Plektrum neboli trsátko

⁶ BLÁHA, Vladislav. Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-807-4600-203., str. 22

Struny u všech strunných drnkacích nástrojů byly nejprve vyráběny ze zvířecích střev, s požadavkem na lepší kvalitu zvuku se struny začaly omotávat kovovým drátkem. Později se začalo využívat různých dalších materiálů, například hedvábí.

Drnkací nástroje se do Řecka dostaly díky obchodním stykům mezi Řeky a Chetity. Zde však byly více než strunné nástroje kytarového typu oblíbené lyrovité a harfové nástroje. Nástroje kytarového typu sloužily vzhledem k jejich nižší ceně a dobré dostupnosti spíše prostému lidu, převážně se užívaly jako doprovod ke zpěvu.

Některé z řeckých nástrojů byly postupně převzaty Římany, ti je bohatě zdobili zlatem a slonovinou. Strunné nástroje si v Římě oblíbily převážně ženy, ty velice často nacházíme vyobrazeny na náhrobcích s nástroji v rukou⁷. Stavba nástrojů kytarového typu postupně podléhala různým změnám, krk byl nově vsazen do korpusu a ustálil se počet strun na čtyři. Z těchto nástrojů později vznikla takzvaná *latinská kytara*, malý čtyřstrunný nástroj s prvky chetitské kytary používaný převážně ke hře písní a doprovodu melodie.

Z řeckého slova *kithara* vzniká v Římě pojem *cithara* pro nástroj kytarového typu, který byl hrán převážně prostým lidem. Vzhledem k jeho nízké hmotnosti byl brávan římskými vojáky na cesty a tímto způsobem rozšiřován po celé Evropě. Takto se dostává cithara a latinská kytara v 1. století před n. l. do Španělska, kde se s drobnými změnami zavádí pod názvem *vihuela*.⁸

V roce 711 přinesli Arabové do Španělska takzvanou *maurskou kytaru*, nástroj se zaobleným korpusem podobný loutně. Současně s maurskou kytarou do Španělska přichází i *arabská loutna*, v arabštině takzvaný *ud* (dřevo). Zde tedy začíná historie loutny v Evropě. Z období od 8. století do roku cca 1450 neexistuje moc zdrojů, které by zachycovaly vývoj loutny. Později je zřejmé, že se především od období baroka dál lišil v jednotlivých zemích Evropy, byl přizpůsobován potřebám a hudebnímu vývoji v dané zemi.

⁷ BLÁHA, Vladislav. Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-807-4600-203., str. 18

⁸ BLÁHA, Vladislav. Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-807-4600-203., str. 29

1.2 Stavba loutny

Loutna je drnkací nástroj s polokruhovým spodním obloukem a plochou rezonanční deskou. Tloušťka desky se pohybuje mezi 1 až 2,5 mm. Na její vnitřní stranu se lepí dřevěné destičky neboli žebra, aby nedošlo k poškození desky kobylkou, která na desku přenáší značné napětí. Mušle⁹ je tvořena z dřevěných pásků, později byly tyto pásky z estetických důvodů z různě barevného dřeva. Počet pásků se s postupným vývojem loutny měnil, stejně tak jako počet strun, pražců nebo ozvučných otvorů.

Hlava loutny bývá často zalomená dozadu pod úhlem až 90°. Struny bývají zdvojené, pouze nejvyšší struna, takzvaná *chantarelle*, je vedena samostatně. Používány byly převážně struny střevové¹⁰, nejkvalitnější struny pocházely ze střev malých jehňat, která doposud nebyla krmena trávou. Byl také veliký rozdíl v kvalitě strun různých výrobců. Nejlepší struny byly velice drahé. Každý výrobce byl navíc odborníkem na jiné struny, a tak se stávalo, že mnozí loutníci dokonce hráli na struny pocházející z různých zemí.¹¹ Velice kvalitní basové struny byly vyráběny v Pistoie (Itálie) nebo v Lyonu (Francie) a vyšší struny například v Mnichově (Německo). Kvalitní struny pocházely mimo jiné také z města L'Aquila (Itálie). Střevové struny často neladily, pro přesnější intonaci byly nižší sbory¹² laděny nejčastěji v oktávách. Tak se dosáhlo nejenom přesného naladění, ale i zvýraznění alikvotních tónů, a tím i jasnějšího a zřetelnějšího tónu. Vyšší sbory byly vedeny v unisonu. Počet strun postupně stoupal od původních čtyř až po jedenáct, výjimečně dokonce třináct.

⁹ Označení pro korpus nástroje

¹⁰ Střevové struny se používaly na loutně i na kytare až do roku 1953, kdy byly na trh uvedeny struny kovové

¹¹ *Na plovárně: Paul Odette*. Režie Jan HOJTAŠ. Talk show. TV, ČT2, 21. 10. 2012. Dostupné z WWW: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/212522160100022-na-plovarne-s-paulem-odetem/>
Dostupné z www: < <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/212522160100022-na-plovarne-s-paulem-odetem/> >

¹² Sborem se označují zdvojené struny. Tyto struny jsou velice blízko u sebe, prstem se drnká přes obě současně.

Dnes se ve snaze o autentické napodobení zvuku používají umělé střevové struny.

Krk je opatřen pražci, jejichž počet se pohybuje mezi 7 až 12. Nejprve se jednalo o takzvané „převazy“, tedy pražce tvořené střevovou strunou uvázanou kolem krku loutny, později jsou pražce již trvale připevněné ke krku.¹³

Ladění bylo velice rozmanité a nejednotné, traktáty ze 16. století uvádí užívání základních tónů A, G, E, D. Avšak výška znějících tónů prázdných strun nebyla tak důležitá, jako intervaly mezi nimi. Jelikož tabulatury neuváděly konkrétní tóny, ale pouze hmaty, nezáleželo tolik na tom, od kterého tónu bude loutna naladěna. Skladba pak zněla v příslušné tónině.

Jedním z nejstarších běžně užívaných ladění bylo (shora) $a^1-e^1-h-g-d-A$. To se v první polovině 17. století změnilo na $f^1-d^1-a-f-d-A$. Toto ladění bylo stále ještě nejednoznačné. Až v roce 1635 Denis Gaultier¹⁴ poprvé používá nové ladění $f^1-d^1-d^1-aa-ff^1-dd^1-Aa$, typické pro období baroka, používané až do konce 18. století.¹⁵ Pro takto laděnou šestisborovou loutnu komponoval i Jan Antonín Losy.

1.3 Vývoj loutny

Do roku 1400 byla evropská loutna nástrojem se čtyřmi sbory (obr. 1)¹⁶. Na tuto loutnu se nehrálo prsty, nýbrž zastřiženým husím brkem, později plektrem. Hrou na loutnu s oblibou doprovázeli své písně trubadúři, truvéři a minesengři,¹⁷ avšak

¹³ Převazy byly umístěny po délce krku až po začátek korpusu loutny, ve vyšších polohách (kde už nebylo možné struny uvázat) byly pražce tvořeny dřevěnými trámky nalepenými na hmatníku.

¹⁴ (1597 nebo 1602/1603-1672), zakladatel pařížské školy

¹⁵ d moll ladění, nejtypičtější ladění baroka

¹⁶ SCHLEGEL, Andreas a LÜDTKE, Joachim [ÜBERSETZ./TRANSL.: JOACHIM LÜDTKE]. Die Laute in Europa 2: Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern = The lute in Europe 2 : lutes, guitars, mandolins, and citterns. 2., stark erw. und überarb. Aufl. Menziken: The Lute Corner, 2011. ISBN 9783952323212., str. 202

¹⁷ Loutna však byla pouze jedním z nástrojů, na který hráli.

hrálo se na ni i v různých seskupeních a pravděpodobně i sólově.¹⁸ Centrem loutnové hudby byla hlavně Itálie.



Obrázek 1 - Středověká loutna

Počet sborů na loutně se postupně zvyšoval, už ve druhé polovině 15. století je loutna popisována jako pětisborový nebo šestisborový nástroj.¹⁹ Současně s tím začal v 15. století vznikat jak repertoár psaný přímo pro loutnu, tak i notace, tedy tabulatury.

Loutna v první polovině 16. století měla nejčastěji 6 sborů, nejvyšší strunu vedenou samostatně a ostatní řazené po dvou, teda celkem 11 strun. 3 nejhlubší sbory byly laděny v intervalu oktávy, vyšší sbory v unisonu. Tento nástroj nazýváme *renesanční loutnou* (obr. 2)²⁰. Renesanční loutna měla kvarto-terciové

¹⁸ SCHLEGEL, Andreas a LÜDTKE, Joachim [ÜBERSETZ./TRANSL.: JOACHIM LÜDTKE]. Die Laute in Europa 2: Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern = The lute in Europe 2 : lutes, guitars, mandolins, and citterns. 2., stark erw. und überarb. Aufl. Menziken: The Lute Corner, 2011. ISBN 9783952323212., str. 9

¹⁹ Takto je popsána v traktátu *De inventione et usu musice* (1481-1483) Johanna Tinctorise

²⁰ Zdroj stejný jako u obr. 1, str. 65

ladění 4-4-3-4-4, tedy mezi prvním a druhým sborem byl interval kvarty, mezi druhým a třetím taktéž, mezi třetím a čtvrtým interval tercie a mezi čtvrtým a pátým a pátým a šestým opět interval kvarty. Při ladění nebyla důležitá skutečná frekvence tónů prázdných strun, nýbrž právě intervaly mezi nimi. Od 16. století do začátku 17. století se nástroj se ladil takovým způsobem, že se nejvyšší struna napnula tak, až téměř hrozilo, že se přetrhne. Tento tón většinou odpovídal dnešnímu g^1 (při ladění podle tónu $a^1 = 440$ Hz) nebo gis^1 (při ladění podle tónu $a^1 = 415$ Hz).



Obrázek 2 - Renesanční loutna

Tato loutna měla pražce tvořené dvěma převázanými strunami kolem krku nástroje.²¹ Tyto takzvané „převazy“ nebyly pevně ukotveny na místě a dalo se jimi pohybovat. Tím se docílilo toho, že hráči v případě nedostatečného naladění struny

²¹ Takzvané „dvojitě pražce“. Jednoduché pražce se používaly až od 17. století SCHLEGEL, Andreas a LÜDTKE, Joachim [ÜBERSETZ./TRANSL.: JOACHIM LÜDTKE]. Die Laute in Europa 2: Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern = The lute in Europe 2 : lutes, guitars, mandolins, and citterns. 2., stark erw. und überarb. Aufl. Menziken: The Lute Corner, 2011. ISBN 9783952323212., str. 228

mohli tón doladit posunutím pražce. Těchto pražců bylo celkem osm. Ve vyšších polohách bylo ještě několik pražců tvořených úzkými dřevěnými hranolky.

Loutna se postupně rozšiřuje do Evropy, hlavními centry loutnové hudby se kromě Itálie stává Francie, Anglie a Německo.

Od konce 15. století se současně s rozvojem renesanční polyfonické hudby mění technika hry. Nejprve se v pravé ruce ke hře husím brkem přidává jeden nebo dva prsty, později se hraje pouze prsty. Hra prsty vycházela ze hry plektrem, zpočátku se hrálo pouze palcem a ukazováčkem, přičemž se tyto prsty střídaly. Pohyb palce byl směrem dolů a pohyb druhého prstu směrem nahoru. Jelikož palec hrál těžké doby a ukazováček doby lehké, výsledný pohyb ruky byl tak podobný původní hře plektrem. Pro lepší stabilitu ruky byl malíček opřen o přední desku nástroje. Úhoz palce a pozice ruky byly jiné, než je tomu u hry na kytaru. Ruka byla držena téměř paralelně se strunami a palec nebyl před prsty (blíže krku nástroje), jak jsou dnes kytaristé zvyklí, ale až za ukazováčkem. To znamená, že při hře směřoval jeho pohyb směrem do dlaně.²² Postupně se přidává třetí prst a kolem roku 1500 se již na loutnu hrají skladby až o třech hlasech. Hra husím brkem však úplně nevymizela, jsou o ní zprávy ještě ve 20. letech 15. století.²³

Současně s touto změnou se posouvá kobylka dále od ozvučného otvoru, což zvětšuje vzdálenost mezi rukou a uchycením strun. Struna se rozechvívá blíže ke středu její délky, což má pozitivní dopad na výsledný tón.

Změna polohy kobylky ovlivnila tvar zadní desky, která při pohledu z boku již nebyla polokruhová, ale eliptická. Mušle neboli hluboký korpus loutny se skládal z poměrně širokých pásků dřeva, nejčastější počet byl 9, 11 nebo 13.

²² Technika hry pravé ruky je popsána v loutnové knize *Tres breve et familiere introduction*, vydané v roce 1529 v Paříži nebo také v prvních loutnových knihách vydávaných v Německu.

²³ SCHLEGEL, Andreas a LÜDTKE, Joachim [ÜBERSETZ./TRANSL.: JOACHIM LÜDTKE]. Die Laute in Europa 2: Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern = The lute in Europe 2 : lutes, guitars, mandolins, and citterns. 2., stark erw. und überarb. Aufl. Menziken: The Lute Corner, 2011. ISBN 9783952323212., str. 212

Renesanční loutna byla velice oblíbená, čemuž v tehdejší době přispěl také vynález nototisku Ottavianem Petruccim.²⁴ První loutnové tabulatury vydal Petrucci v roce 1507. Dále bylo vydáváno mnoho tabulatur a škol, což mimo jiné vedlo k velikému zájmu o loutnu mezi širokou veřejností i profesionálními hudebníky. Ukázka Petrucciho metody nototisku z roku 1509 viz obr. 3.²⁵



Obrázek 3 - Ukázka Petrucciho metody nototisku (1509, Benátky)²⁶

Další změny v konstrukci loutny nastávají po roce 1550, kdy začínají vznikat nové instrumentální skladby psané přímo pro loutnu, tedy nejedná se již o přepis vokálních skladeb. Se snahou o rozšíření rozsahu nástroje vzniká mnoho různých typů loutny, od malé oktávové po velikou basovou. Současně s vylepšením technologie výroby strun kolem roku 1575 začaly vznikat nástroje s přidávanými basovými sbory. Ty nově disponovaly lepší kvalitou zvuku. Nejprve se začaly vyrábět loutny sedmisborové, na konci 16. století již existovaly loutny osmisborové a v 17. století měly loutny až jedenáct sborů. O tom, že vedle sebe existovalo mnoho různých druhů louten svědčí publikace Giovanniho Girolama Kapsbergera²⁷

²⁴ Italský tiskař (1466-1539), propracoval dvoufázový postup nototisku. Princip tkvěl v odlití pohyblivých hranolků s notami, které poté byly kladeny do sázítka, zkomponovány do tiskové formy a konečně reprodukovány do předem vyryté a otištěné osnovy.

²⁵ Franciscus Bossinensis: *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato*

²⁶ Dostupný z www: <https://www.encyklopedieknihy.cz/index.php/Soubor:372.jpg>

²⁷ Italský loutnový virtuos a skladatel (1580-1651)

Libro primo díntavolatura di chitarrone (1604), ve které lze najít skladby pro sedmi, osmi, desíti a jedenáctisborovou loutnu.²⁸

Vrchol renesanční loutny nastává kolem roku 1600. V tomto období se změnila konstrukce mušlí, ty jsou nově tvořeny ze 23 až 50 úzkých pásků a nástroje jsou oproti dřívějším více zploštělé. Pásky se často vyřezávaly přímo z rozhraní tmavého jádrového a světlého bělového dřeva. Tím bylo docíleno dnes typického „pruhovaného“ korpusu loutny (obr. 2)²⁹. Mezi známé stavitele louten z této doby patří dodnes obdivovaní Wendelin Tieffenbrucker a Michael Hartung (Padova), dále pak Magno Tieffenbrucker a Matteo Sellas (Benátky).

Kolem roku 1600 se v Itálii objevuje basso continuo. Tím dochází k potřebě rozšíření basového rejstříku loutny, aby vyhověl požadavkům na akordickou hru v nízkých polohách. To bylo vyřešeno přidáním prodloužených basových sborů. S větší délkou bylo možno používat struny s menším průměrem než dříve, čímž se dosáhlo zřetelnějšího a jasnějšího tónu. Mezi nejvýše znějícím přidaným basem a nejnižše znějícím sborem byl pouze interval sekundy a každý další bas byl rovněž laděn o tón níž než ten předchozí. Z tohoto důvodu nebylo třeba měnit výšku tónu basových strun během skladby, a basy tak mohly být vedeny mimo hmatník.

Takto vzniká skupina nástrojů, mezi něž patří *chitarrone*, *theorba* (obr. 4)³⁰, *arciloutna* (obr. 5)³¹ a *liuto attiorbato* (obr. 6)³². První tři zmíněné nástroje měly basové sbory prodloužené natolik, že k nim již nebylo potřeba přidávat horní oktávu. Basy jako takové zněly dostatečně zřetelně.

Chitarrone a theorba měly oproti předchozím typům loutny větší korpus, čímž vzrostla délka vrchních šesti sborů na 87 až 100 cm. S takovou délkou strun by nástroj musel být laděn ve velmi nízké poloze, což však nebylo žádoucí. V tomto

²⁸ Victor Coelho: The Manuscript Sources of Seventeenth-Century Italian Lute Music

²⁹

Dostupný

z www:

<http://collections.nmmusd.org/PluckedStrings/Lutes/10214ItalianLute.html>

³⁰ Zdroj stejný jako u obr. 1, str. 133

³¹ Zdroj stejný jako u obr. 1, str. 145

³² Zdroj stejný jako u obr. 1, str. 125

případě se proto nástroj ladil v A, přičemž dva nejvyšší sbory byly laděny o oktávu níže než v klasickém renesančním ladění. Výsledné tóny prázdných sborů byly tedy a, e, h, g, d, A. Nejvyšším sborem byl třetí sbor. Výjimkou bylo ladění *francouzské theorby*, která byla laděna v D.



Obrázek 4 – Theorba

Korpus liuto attiorbato a arciloutny nebyl tak velký, proto i délka strun byla kratší než u chitarrone a theorby.³³ Zde byly sbory laděny stejně jako u renesanční loutny v G. Tóny prázdných sborů byly (od nejvyššího) g¹, d¹, a, f, c, G.

³³ V případě liuto attiorbato byla délka strun 57 až 64 cm, u arciloutny 64 až 73 cm



Obrázek 5 – Arciloutna



Obrázek 6 - Liuto attiorbato

1.3.1 Barokní loutna

S nástupem baroka se začínají hudební myšlení, způsob interpretace a výrazové prostředky v jednotlivých zemích stále více odlišovat. Proto se i vývoj stavby loutny v každé zemi čím dál více ubírá jiným směrem. V centrech loutnové hudby vznikají školy, mezi nejznámější patří škola *italská*, *španělská*, *francouzská* a *německá*. Ty se liší skladebnými formami, technikou hry, výrazovými prostředky a způsobem psaní tabulatur. Zejména v několika evropských zemích se loutnová hra dostává do centra pozornosti, je inovována, a díky loutnovým virtuózům dále propagována. Pro přehlednost se zaměřím na jednotlivé země, ve kterých měla loutna mezi dobovými nástroji výraznější postavení, zvláště.

Všeobecně se na počátku 17. století změnila technika hry na loutnu. Palec, který dříve směřoval do dlaně, byl nyní natažen a blíže ke krku nástroje než zbytek prstů pravé ruky. Výsledný tón tak zněl jasněji a ostřeji.

1.3.1.1 Itálie

Největší oblibě se těší původně doprovodné nástroje theorba a arciloutna. Zejména theorba se v Itálii stala nejoblíbenějším doprovodným nástrojem a tento status jí vydržel až do konce 17. století. Několik skladatelů pro tento nástroj komponovalo i sólové skladby, byli jimi například Alessandro Piccinini, Johann Hieronymus Kapsberger, nejznámější italská loutnoví mistři, dále také Pietro Paolo Melli nebo Belerofonte Castaldi.

I arciloutna byla v Itálii velice oblíbená, hrálo se na ni až do 70. let 18. století. Byla, stejně jako theorba, využívána jak pro doprovod, tak i pro sólovou hru.

Loutna jako taková mizí kolem roku 1600, a pokud se v následujícím období mluví o loutně, je jí myšlena arciloutna.

1.3.1.2 Francie

Ve Francii loutna v 17. století prodělala velice významné změny. Nový způsob hry, který zde vzniká, pojmenoval François Couperin *choses luthées*³⁴. V roce 1928 se se pro tento nový způsob hry zavedl výraz *stile brisé* (lomený styl). Princip byl takový, že se tóny, které vytvářely harmonii, nehrály současně. Namísto toho se oddělovaly na způsob arpeggia³⁵, čímž vznikala jakási nepravidelnost. Ke hře melodie se využíval celý rozsah nástroje. Melodie se lámala mezi jednotlivými hlasy, přecházela z jednoho hlasu do druhého a zpět. To mělo za následek potřebu naprosto specifického nástroje, jemného, s vyrovnanou dynamikou a dobře ovladatelného. Dochází k rostoucímu zájmu o loutny takzvané boloňské školy, které se však pro tyto účely přestavovaly tak, že z původního nástroje zbyly pouze korpus a deska.

³⁴ François Couperin: *L'Art de Toucher le Clavecin*, Los Angeles 1995, str. 62.

³⁵ Způsob hraní akordu, kde tóny nezazní naráz, ale hrají se postupně. Pořadí tónů se může lišit, nejčastější způsob arpeggia je od nejnižšího tónu po nejvyšší nebo naopak.

Další význačnou změnou je mnoho různých variant ladění loutny, které se později sjednotilo a ve většině evropských zemích ustálilo na ladění *Nouvel accord ordinaire* (barokní ladění d moll)³⁶, což byly intervaly mezi tóny prázdných strun malá tercie, kvarta, velká tercie, malá tercie a opět kvarta. Tím byly nástroje rozděleny do dvou skupin, a to loutny určené pro hru continua s původním laděním a loutny pro sólovou hru s tímto novým laděním.

U sólových louten se začal zvyšovat počet sborů a nově měly druhou samostatnou strunu chanterelle. Z tohoto typu nástroje se postupně vyvinula francouzská jedenáctisborová barokní loutna, na kterou se hrálo až do konce 17. století.

Jacques Gaultier³⁷ zavedl přibližně v roce 1630 v rámci snahy o zlepšení kvality basových tónů takzvanou *dvouhlavou loutnu*. Jeho myšlenkou bylo prodlužovat basové sbory ke snižující se výšce tónu postupně, tedy aby směrem od hmatníku nabývaly sbory větší a větší délky. Tím se omezil skokový přechod barvy tónu, který byl pro lomený styl nežádoucí. Tímto způsobem se také pro všechny basy mohly používat struny o stejném průměru. Sborů bylo obvykle celkem 12, přičemž poslední 4 byly na druhém krku loutny. Tato loutna nebyla ve Francii dobře přijata, avšak po Gaultierovu odchodu do Anglie se stala oblíbenou mezi tamními loutnisty. Stejně tak se rozšířila do Nizozemí, Skandinávie a částečně do Německa, kde se vyráběla až do poloviny 17. století. Na bázi dvouhlavé loutny vznikla v Anglii takzvaná *anglická theorba* (obr. 7)³⁸, která měla stejné postupné prodlužování basů.

³⁶ Dnes nejběžnější barokní ladění, první tabulatury pro takto naladěnou loutnu vyšly v roce 1638

³⁷ Loutnový virtuos a skladatel (1617-1652)

³⁸ Zdroj stejný jako u obr. 1, str. 14



Obrázek 7 - Anglická theorba

1.3.1.3 Anglie

Významným skladatelem pro loutnu, jehož díla se v přepisu pro kytaru hrají dodnes, byl John Dowland³⁹. Dowland získal titul na Oxfordské univerzitě, poté cestoval po Evropě a působil jako loutnista u královského dvora nejprve v Dánsku, poté v Anglii. Celkem složil asi 90 skladeb pro sólovou loutnu, jednalo se převážně o tance, část jeho díla tvoří i fantazie a duchovní písně. Za jeho života dosahuje loutna v Anglii svého vrcholu.

V Anglii se hrálo na několik typů loutny, byly jimi *anglická theorba*, *theorba s dvojitými basy* a *arciloutna*. Vedle loutny se také s oblibou používaly nástroje kytarového typu, převážně *orphanion* a *bandura*. Loutna se však oproti nástrojům kytarového typu těšila mnohem větší oblibě a našla na nějaký čas své místo i v orchestru. Ještě v roce 1708 v oratoriu Georga Fridricha Händla *Stvoření* jsou party pro arciloutnu a theorbu.

³⁹ (1563-1626)

1.3.1.4 Německé země a Rakousko

Loutna byla v těchto zemích nástrojem vyšší třídy a šlechty. Zatímco ve Francii již přicházela do módy kytara, zde se loutna stále vyvíjela a čím dál častěji nacházela své místo v orchestrech. Nástroje kytarového typu pomalu přešly do popředí až ke konci 18. století.

Nejdůležitějším hráčem a skladatelem pro loutnu byl Sylvius Leopold Weiss⁴⁰, jehož díla se, stejně jako díla Johna Dowlanda, hrají v přepisu dodnes. Sám byl významným propagátorem a inovátorem loutny, na jeho žádost byla zhotovena první třináctisborová loutna⁴¹. Díky němu to byly právě tyto země, ve kterých se loutně dostalo slávy nejdelšího trvání.

Weiss navštěvoval Prahu od roku 1717 a znal se s jedním z nejvýznamnějších českých barokních loutníků, Janem Antonínem Losym, kterého si velice cenil.⁴² Důkazem toho je i jeho skladba *Tombeau na smrt hraběte Losyho*, kterou píše několik let po jeho úmrtí.

Třináctisborovou loutnu Weiss ve snaze o kvalitnější tón několikrát upravoval, nakonec se přiklonil k prodloužení basů po vzoru arciloutny. Ve svém spise *Das Neuofnete Orchester* však poukazuje Johann Matheson⁴³ na slabé stránky této loutny, kterými byla především její váha a náročné ladění. S největší pravděpodobností se právě z těchto důvodů většina loutníků nadále přikláněla spíše k loutně jedenáctisborové.

⁴⁰ (1686-175?)

⁴¹ Vyrobená v Praze Thomasem Edlingerem

⁴² VOGL, Emil: Johann Anton Losy: Lutenist of Prague, *Journal of the Lute Society of America*, Vol. XIII, pp. 58-86

⁴³ Skladatel a hudební kritik (1681-1764)



Obrázek 8 - Třináctisborová barokní loutna⁴⁴

1.3.1.5 České země

České země byly pod silným vlivem Německa, což se odráželo jak ve skladebném slohu, tak i například v zápisu loutnových skladeb. Skladby se na našem území zapisovaly v německé loutnové tabulatuře.⁴⁵ Z doby kolem roku 1600 je nám známo pouze několik jmen českých umělců, kteří podpořili vývoj loutnové hry. Stejně tak se nám dochoval pouze zlomek díla z této doby. Historicky doloženými umělci byli loutnový virtuóz Jan Vencálek⁴⁶ a skladatel Štěpán Vavřinec Jakobides, jehož dílo *Preambulum* bylo otištěno v nejstarším českém sborníku loutnových skladeb⁴⁷. Je nám také známa kniha *Prima Pars Tabellaturae continens Choreas et*

⁴⁴ Zdroj stejný jako u obr. 1, str. 189

⁴⁵ VOGL, Emil: Johann Anton Losy: Lutenist of Prague, *Journal of the Lute Society of America*, Vol. XIII, pp. 58-86

⁴⁶ Jan Vencálek (?-1598) působil v Praze

⁴⁷ Skladba je napsána pro šestisborovou loutnu a zapsána je v německé tabulatuře. Dnes je sborník uložen v hudebně historickém oddělení Národního muzea.

Galliardas tantum (cca 1590), jejíž autorem byl loutnísta českého původu, Jan Arpin z Dorndorfu. Tato učebnice obsahuje spíše transkripce než originální skladby a sloužila nejspíše k pedagogickým účelům. Dnes je uložena v Ratsschulbibliothek Zwickau.⁴⁸ Druhou, podobně zaměřenou knihou, jsou *Tance* (1613) od Mikuláše Šmala z Lebendorfu.

Víme také o dvou loutnících německého původu, kteří po krátkou dobu působili v Čechách. Jsou jimi Valerius Otto, známý pro svoji knihu *Newe Paduanen, Intradan und Currenten* (1611) a Matthäus Reymann, který své loutnové dílo *Noctes Musicae* (1598) věnoval rodině Čejků z Olbramovic.⁴⁹

Ze 17. století se nám již dochovalo více informací. V Čechách působilo mnoho stavitelů nástrojů, které dnes nazýváme pražskou houslařskou školou⁵⁰. Ačkoliv byla jejich priorita ve stavbě smyčcových nástrojů, jsou od nich dochovány také loutny a kytary.

Počátkem 17. století se u nás také kromě německých tabulatur začínají používat tabulatury francouzské, ojediněle také italské. Německé tabulatury postupně mizí a jsou nahrazeny přehlednějšími francouzskými tabulaturami.⁵¹

Centry pěstování loutnové hry v Čechách se stávají kláštery a zámky, bohatá sbírka loutnového repertoáru byla shromážděna v knihovně lobkovického zámku

⁴⁸ EDWARDS, Scott: *Repertory Migration in the Czech Crown Lands, 1570–1630*, str. 169

⁴⁹ VOGL, Emil: *Johann Anton Losy: Lutenist of Prague, Journal of the Lute Society of America*, Vol. XIII, pp. 58-86

⁵⁰ Patřili sem například Andreas ott, Linhart Pradter, Stephan Pradter nebo Thomas Edlinger starší a další

⁵¹ ⁵¹ Tuto skutečnost dokazuje existence českého traktátu *Naučení, jak se má na loutnu učití hráti*, dnes uloženého v Národním Muzeu. Tento ojedinělý dokument obsahuje v první části návod ke hře podle německé loutnové tabulatury, ve druhé části však uvádí: „*Tuto po francouzsku tabulatura a jest po ní snadněji hráti nežli z předešlé německé*“.

Roudnice, loutnové tabulatury byly také doloženy na zámčích Mikulov a Veselí na Moravě, významné sborníky pochází také ze sbírky kláštera Rajhrad.⁵²

Čeští stavitelé louten patřili mezi špičku ve střední Evropě, své nástroje si u nich objednávali loutníci nejen z Čech, ale i například z Německa. Louten se v Čechách stavělo mnoho druhů, ať už typických nebo inovátorských. Například zde na objednávku vznikla již výše zmíněná třináctisborová loutna.

Roku 1701 bylo podle Tomáše Baltazara Janovky v Praze tolik louten, že by pokryly všechny střechy v Praze.⁵³ Loutna skutečně zažívala jeden ze svých největších rozmachů. Praha byla na počátku 18. století jedním z center loutnového dění a mnoho výrobců louten se stěhovalo z Německa právě do Prahy. To, že byla Praha jedním z nejvýznamnějších center loutnové hry dokládá i existence Hartigovy akademie, kterou založil loutník Georg Adalbert Kalivoda, nebo i fakt, že mnoho českých loutníků patřilo k nejlepším hráčům Evropy.

Loutna postupně ustupuje až ve 2. polovině 18. století.

1.4 Stavba klasické kytary

Moderní klasická kytara je strunný drnkací nástroj, který se skládá z korpusu, krku a hlavy. Korpus připomíná tvar číslice „8“, není tedy oválný jako u loutny. Je tvořen plochou přední a zadní deskou a luby. V přední desce je umístěn kulatý rezonanční otvor, po jehož obvodu je ozdobná rozeta. Krk je opatřen hmatníkem s pražci, jejichž počet se pohybuje kolem 18. Mezi hlavou a kobylkou, umístěnou ve spodní části přední desky, jsou nataženy struny, kterých je nejčastěji 6 a jsou laděny (od shora) do tónů e¹, h, g, d, A, E. Struny se ladí pomocí kolíků na hlavě kytary. Hlava kytary není zahnutá dozadu, ale pokračuje v prodloužení krku. Přední deska je vyráběna nejčastěji ze smrkového nebo cedrového dřeva, hmatník z palisandru, zadní deska, krk a luby mohou být z různých druhů dřev, používá se například mahagon, javor nebo palisandr.

⁵² POHANKA, Jaroslav: Loutnové tabulatury z rajhradského kláštera (ČMM 40, 1955, Vědy společenské, s. 194

⁵³ Študent, Miloslav: Zapomenutí mistři starší české hudby – Kníže loutníků Jan Antonín Losy, Harmonie 2009/10.

Rozdíly ve stavbě klasické kytary a barokní jedenáctisborové loutny jsou patrné z obrázků 9⁵⁴ a 10⁵⁵.



Obrázek 9 - Klasická kytara



Obrázek 10 - Barokní loutna

1.5 Vývoj kytary

Vývoj kytary byl paralelní s loutnou. Nástroje kytarového i loutnového typu existovaly ve většině zemí Evropy. Zájem o ně se v průběhu staletí v jednotlivých zemích dosti měnil, dokud nebyla loutna v 18. století definitivně vytlačena ze scény. Ve Francii měla kytara již od 13. století výsostné postavení na královském dvoře právě díky trubadúrům a truvérům, avšak v 16. století ji vytlačují čím dál více oblíbené nástroje loutnového typu. Podobně tomu bylo i v Anglii, je doložena účast kytaristy při korunovaci Edwarda II. v roce 1306.⁵⁶ Zájem o ni však opadá a přednost ve vyšších vrstvách dostává loutna. Naproti tomu ve Španělsku se mezi 9. a 17. století hraje spíše na loutnu. Nástroje kytarového typu jsou až do 15. století považovány za vhodné pouze do lidové společnosti. Poté se ale na vrchol

⁵⁴ Dostupný z [www: https://www.houdek.cz/kytary/klasicke-kytary/carlos-cg-20-klasicka-kytara.htm](https://www.houdek.cz/kytary/klasicke-kytary/carlos-cg-20-klasicka-kytara.htm)

⁵⁵ Dostupný z [www: https://folkfriends.com/en/Baroque+lute+D-minor+tuning+by+Neemann.htm](https://folkfriends.com/en/Baroque+lute+D-minor+tuning+by+Neemann.htm)

⁵⁶ BLÁHA, Vladislav. Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-807-4600-203., str.39

zájmu dostává vihuela s kytarou, která od 16. století „znamená pro Španělsko tolik, co loutna pro Evropu“.⁵⁷

Jak již bylo zmíněno, nástroj zvaný vihuela (Obr. 11)⁵⁸ přišel do Španělska v 1. století před naším letopočtem. Vihuela měla až do 13. století nízký korpus osmičkového tvaru a různý počet strun. Na rozdíl od starších typů strunných drnkacích nástrojů kytarového typu již neměla spodní desku a luby tvořeny jedním kusem vydlabaného dřeva, ale samostatně vyráběné luby byly k horní a spodní desce připevněny dodatečně. V horní desce se nacházel jeden veliký a řada menších ozvučných otvorů. Zadní deska byla rovná, případně lehce zaoblená. Hrál se na ni smyčcem nebo husím brkem (podobně jako u středověké loutny). Od poloviny 15. století se vihuela ve Španělsku začala vyrábět se 6, případně se 3 nebo 7 sbory. Měla, obdobně jako loutna, pražce tvořené převázanými střevovými strunami a nově se na ni začalo hrát prsty. Laděna byla (od nejvyššího sboru) e-h-fis-d-A-E, tedy s výjimkou třetího sboru stejně jako moderní klasická kytara. Tato vihuela ve Španělsku postupně nahrazuje pětisborovou loutnu.⁵⁹

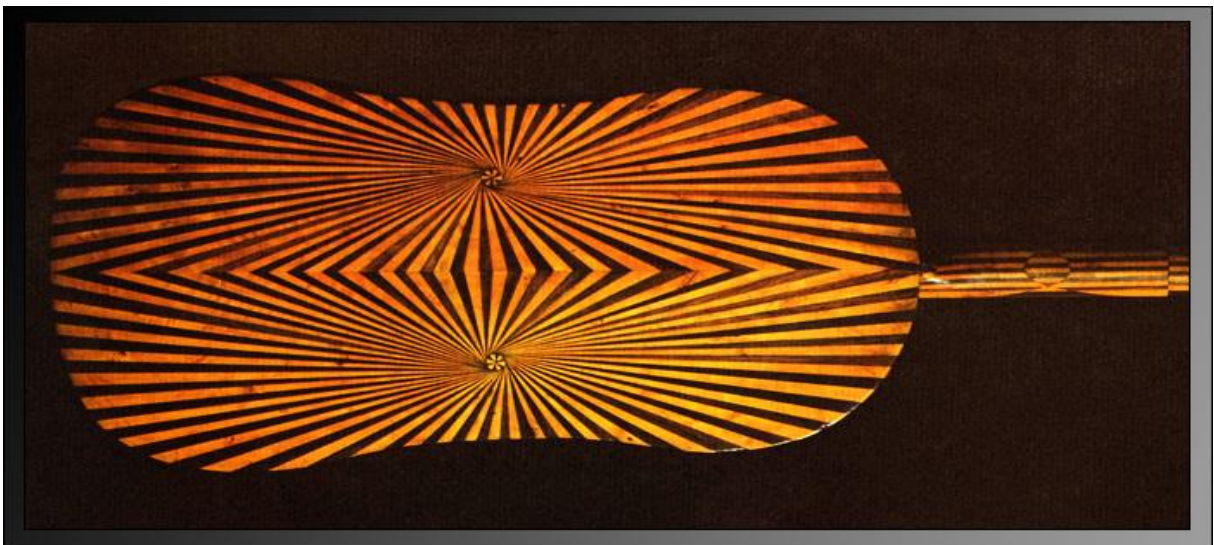
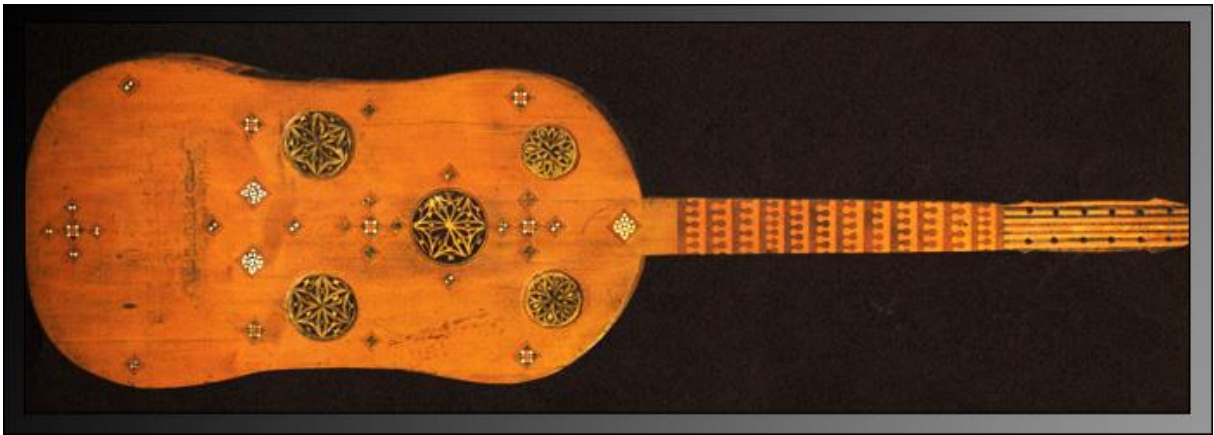
V 16. století měla vihuela přední desku ve tvaru číslice „8“, ve které se někdy nacházely otvory jako u houslí. Zadní deska mohla být rovná, zaoblená, případně vroubkovaná. Vihuela měla většinou 1 rozetu, avšak existovaly i druhy se dvěma nebo dokonce pěti rozetami. Existovalo několik velikostí a ladění vihuely, od diskantové po basovou.

⁵⁷ Podle muzikologa Renata Meucci mohlo být důvodem upřednostňování vihuely nad loutnou vliv valencijské rodiny Borgia ve Španělsku a Itálii. V budovách spjatých s touto rodinou bylo nalezeno mnoho exemplářů violy da mano, což je vlastně italská forma vihuely da mano. Druhým důvodem může být jednodušší stavba a větší robustnost vihuely, což umožňovalo jednodušší transport nástroje oproti loutně.

SCHLEGEL, Andreas a LÜDTKE, Joachim [ÜBERSETZ./TRANSL.: JOACHIM LÜDTKE]. Die Laute in Europa 2: Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern = The lute in Europe 2 : lutes, guitars, mandolins, and citterns. 2., stark erw. und überarb. Aufl. Menziken: The Lute Corner, 2011. ISBN 9783952323212., str. 118-120

⁵⁸ Dostupný z WWW: <http://www.lutesandguitars.co.uk/htm/cat12.htm>

⁵⁹ Jednalo se o loutnu bez pražců, na kterou se hrálo husím brkem.



Obrázek 11 - Vihuela

S nástupem křesťanství došlo k zákazu světské instrumentální hudby v kostelích. To zapříčinilo, že byl tento předchůdce kytary zasazen do pozice podřadného, lehce dostupného nástroje vhodného pouze pro lidovou tvorbu. Tato skutečnost se mění ve středověku se vzrůstajícím zájmem o rytířské písně trubadúrů, truvérů a minesengrů. Ti své písně doprovázeli hrou na strunné nástroje.⁶⁰ Vihuela se v 15. století začíná uplatňovat čím dál více, ale ačkoliv se stává oblíbeným nástrojem v Itálii, Portugalsku i Americe, nejvíce rozšířená je ve Španělsku.

Vihuela se postupně vyvíjí a v roce 1555 se poprvé objevuje termín *renesanční kytara* (obr. 13)⁶¹ pro nástroj s menším korpusem než u vihuely a se čtyřmi zdvojenými strunami místo původních šesti. Tento typ kytary měl lehce zaoblenou

⁶⁰ Mezi doprovodné nástroje patřily *vielle*, *videln* a *guitares*

⁶¹ Dostupné z [www](http://www.lutesandguitars.co.uk/html/cat11.htm): < <http://www.lutesandguitars.co.uk/html/cat11.htm> >

zadní desku a přední desku s ozvučným otvorem vyplněným bohatě zdobenou rozetou. Přední deska byla se zadní deskou spojena luby. Obdobně jako loutna i vihuela měla renesanční kytara asi 8 pražců. První struna byla vedena samostatně, spodní dva sbory laděny v oktávách a zbývající sbor v unisonu. Ladění bylo relativní, o něco vyšší než u vihuely, a intervaly mezi jednotlivými strunami byly kvarta, velká tercie a kvarta/kvinta. Sbory byly laděny buďto do tónů (od nejvyššího) a^1 , e^1 , c^1 , g nebo a^1 , e^1 , c^1 , f . Menší rozměry renesanční kytary oproti vihuele dovozovaly virtuóznější hru. Tento nástroj měl s loutnou blízké techniku hry a sólový repertoár. Podobně jako loutna se vyráběl v různých velikostech. Bohužel se žádný exemplář tohoto nástroje nedochoval.

Vihuela i renesanční kytara pronikají ve Španělsku do všech vrstev společnosti. Mezi repertoár hraný na tyto nástroje patřily jak skladby sólové, tak i písňové doprovody. V 16. století tvoří skladby pro vihuelu jednu třetinu všech notových publikací. Mnoho skladatelů komponovalo skladby pro renesanční kytaru, vihuelu i loutnu.



Obrázek 12 - Renesanční kytara

Dalším vývojem prochází kytara od druhé poloviny 16. století, kdy opět zaznamenáváme odlišnost ve stavbě. Mimo neustále se měnící menzuru⁶² dochází ke zvýšení počtu pražců na dvanáct. Na počátku 17. století se počet sborů zvyšuje na pět, nejvyšší struna je stále vedena samostatně. Ladění existuje několik typů, ustaluje se (od nejvyššího sboru) na e¹-h-g-d-A. Čtvrtý a pátý sbor se někdy opatřovaly vrchní oktávou. Tyto oktávové struny však byly umístěny (při pohledu na přední desku nástroje) po levé straně hlubší struny, nikoliv po pravé, jak tomu bylo u loutny. Palec tedy při hře nejdříve zavadí o vyšší oktávu, poté až o strunu v původní poloze. Výjimečně byly u čtvrtého a pátého sboru obě struny laděny o oktávu výše, čímž se stal nejhlubším sborem třetí sbor. Toto ladění lépe umožňovalo techniku hry zvanou „campanela“.⁶³ Tato technika se také používala při hře na loutnu v 17. století.⁶⁴ Opět existuje celá řada velikostí tohoto nástroje.

Tento typ nástroje nazývaný *barokní kytara* byl o něco větší než renesanční kytara a záhy se stal velmi oblíbeným sólovým nástrojem nejen ve Španělsku, ale i například v Itálii nebo Francii. Renesanční i barokní kytara dlouho existovaly současně, což dokumentuje i dílo Joana Carlose i Amat s názvem *Guitarra española y vandola* (1596).⁶⁵

Existovalo několik typů barokní kytary. Prvním byl takzvaný *francouzský model*, který měl hlubší tón a téměř neměl žebrování. *Italský model* (obr. 13)⁶⁶ měl oproti francouzskému modelu vyšší tón a žebrování. Nejznámějším stavitelem tohoto nástroje byl Antonio Stradivari.⁶⁷ Ze Španělska pocházela takzvaná *guitarra spagnuola* a posledním typem byla *chitarra battente* (obr. 14)⁶⁸, nástroj, který

⁶² Délka struny

⁶³ Při této technice hry se noty jdoucí za sebou hrají ne na jedné struně (sboru), ale na různých, čímž přes sebe přeznívají (česky také zvonkohra).

⁶⁴ „Campanela“ se dobře hrála na loutnách s novým laděním (d moll) díky intervalům tercií mezi sbory.

⁶⁵ SCHLEGEL, Andreas a LÜDTKE, Joachim [ÜBERSETZ./TRANSL.: JOACHIM LÜDTKE]. Die Laute in Europa 2: Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern = The lute in Europe 2 : lutes, guitars, mandolins, and citterns. 2., stark erw. und überarb. Aufl. Menziken: The Lute Corner, 2011. ISBN 9783952323212., str. 130

⁶⁶ Dostupné z WWW: <http://www.lutesandguitars.co.uk/htm/cat11.htm>

⁶⁷ Výrobce strunných nástrojů (1644-1737), nejznámější představitel cremonské školy

⁶⁸ Dostupné z WWW: <http://www.lutesandguitars.co.uk/htm/cat11.htm>

vznikl v Itálii. Chitarra battente se od prvních třech typů barokní kytary dosti lišila, zadní desku měla vyklenutou a tvořenou dřevěnými pásky obdobně jako loutna. Krk tohoto nástroje byl zkrácený a menzura 570 mm. Místo „převazů“ měla mosazné pražce a kovové struny. Díky kovovým strunám měla chitarra battente pronikavější zvuk a byla proto často využívána v souborech.



Obrázek 13 - Barokní kytara, kopie nástroje Antonia Stradivariho



Obrázek 14 - Chitarra battente

Stavba kytary v 17. a 18. století se moc neměnila. Jedinou změnou byla přední deska, která, podobně jako u loutny, překrývala spodní část krku. Naproti tomu se

výrazně měnil vzhled nástroje, který se přizpůsoboval estetickým požadavkům doby. V 17. století se kytara stala nástrojem oblíbeným v mnoha zemích u všech společenských vrstev. Velikou oblibu si získala například na francouzském dvoře za krále Ludvíka XIII., ještě více později za krále Ludvíka XIV. Pro kytaru skládal například i francouzský hudební skladatel italského původu, Jean Baptista Lully.⁶⁹

Kytara mizí ze scény s příchodem romantismu a jeho zájmu o orchestrální a klávesové nástroje, a s tím souvisejícím rozmachem zdokonaleného klavíru. K obnovení koncertní činnosti na tento nástroj dochází až ve 20. století ve Španělsku.

⁶⁹ BLÁHA, Vladislav. Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-807-4600-203., str. 94

2 Jan Antonín Losy z Losinthalu

Otec známého loutnisty, houslisty a skladatele stejného jména, Jan Antonín Losy, se narodil roku 1600 ve Švýcarsku. Jako mladý muž přišel s vidinou lepšího života do Čech. Je doloženo, že v roce 1627 koupil dům U zlaté rolničky v Praze na Malé Straně a v roce 1643 se oženil s Annou Konstancií Kollerovou, se kterou měl poté šest dětí, čtyři dcery a dva syny.⁷⁰ Starší ze synů, Jan Antonín Losy z Losinthalu, se s nejvyšší pravděpodobností narodil na zámku Štětkni, avšak rok narození se u jednotlivých zdrojů liší. Ovšem v záznamech Kostela svatého Jindřicha a Kunhuty na Novém Městě je uvedeno, že Losy zemřel v roce 1721 ve věku sedmdesáti jedna let, předpokládá se tedy, že se narodil kolem roku 1650.⁷¹

Další doloženou událostí v Losyho životě je jeho účast na imatrikulaci na Filozofické fakultě Karlovy univerzity v Praze v roce 1661. Tato informace je zaznamenána v knize Adolfa Koczirze, která se však během druhé světové války ztratila.⁷² Tato kniha také uvádí, že Losy dokončil bakalářský program v roce 1667 a získal titul doktora filozofie v roce 1668, tedy ve věku osmnácti let. Absolvování vysoké školy v takto mladém věku nebylo tehdy u potomka šlechtice neobvyklé, katolická šlechta nechávala své syny nejprve vyučovat doma, ti poté, co byli schopni číst a psát, nastoupili na *collegium parvum* nebo *studia inferiora*, což odpovídá dnešní střední škole. Ve věku patnácti let již tedy byli připraveni nastoupit na vysokou školu. Při studiu filozofie se vyučovala logika, fyzika, metafyzika, etika a matematika a celé studium trvalo tři roky.

Po zdárném ukončení studia je velice pravděpodobné, že Losy odešel na kavalírskou cestu po Evropě, jak bylo u mladých šlechticů z bohatých rodin tehdy běžné, není to však doloženo.⁷³ Víme o jeho pobytu v Lipsku kolem roku 1697, během kterého došlo k hudebnímu „klání“ mezi Janem Antonínem Losym,

⁷⁰ VOGL Emil: Johann Anton Losy: Lutenist of Prague, str. 6

⁷¹ VOGL Emil: Johann Anton Losy: Lutenist of Prague, str. 9

⁷² VOGL Emil: Johann Anton Losy: Lutenist of Prague, str. 9

⁷³ Je doloženo, že mezi lety 1697 a 1699 podobnou cestu absolvoval i další známý loutnista, Johann Adam z Questenbergu, pocházející také ze šlechtické rodiny

Johannem Kuhnau⁷⁴ a Pantaleonem Hebenstreitem⁷⁵. Prameny uvádí, že poté, co Losy slyšel hrát loutnistu Pantaleona Hebenstreita, vzal si ho stranou a prý mu řekl: „*Byl jsem v Itálii, kde jsem poslouchal krásnou hudbu, ale nic takového se k mým uším nikdy nedostalo!*“⁷⁶ Je tedy možné, že Itálii, a možná i jiná místa Evropy, skutečně navštívil.

Po smrti otce v roce 1682 a bratra kolem téhož roku se Losy stal jediným dědicem veškerého rodinného majetku. Jako kancléř byl nucen často pobývat ve Vídni, kde zůstával v domě ve čtvrti Leopoldstadt. Zde se také dvakrát oženil a přišly zde na svět všechny tři jeho děti. Dvě z nich však zemřely krátce po narození, jediný syn z druhého manželství, Adam Filip, přežil. Stal se hudebníkem jako jeho otec, nehrál však na loutnu, nýbrž na kontrabas v amatérském orchestru, a žil ve Vídni až do konce svého života v roce 1781. Jelikož neměl žádné mužské potomky, byl také posledním z pokrevní linie Losů. Veškerý majetek poté připadl po dlouhých soudních procesech Josefu Mikuláši, hraběti z Windischgrätzu.

Konec života prožil Losy ve svém paláci v Praze v Hybernské ulici. Podle Gottfrieda Heinricha Stölzela⁷⁷, který se s Losym znal a pobýval v Praze mezi lety 1715 a 1718, byl již Losy v této době nemocný a většinu dne trávil v posteli. Dopoledne prý hrával na loutnu a odpoledne na housle, na které byl rovněž skvělým hráčem. Zpráva o jeho smrti v roce 1721 byla vydána až tři týdny po tom, co zemřel a psalo se v ní: „*Je to právě tři týdny, co náš milovaný otec loutny, Hrabě Losy, opustil vše a vydal se z našeho světa na věčnost. Když mu bylo před třemi týdny oznámeno, že se již nevyléčí, řekl: Sbohem loutno, sbohem housle!*“⁷⁸ Stejně jako jeho otec byl Losy pohřben v rodinném hrobě v kapli svatého Antonína v Kostele

⁷⁴ Předchůdce Johanna Sebastiana Bacha, varhaník v kapli sv. Tomáše v Lipsku, německý skladatel, varhaník a cembalista (1660–1722)

⁷⁵ Německý skladatel, hráč na *pantaleon*, nástroj, který sám vynalezl (1688–1750)

⁷⁶ JOACHIMIAK, Grzegorz: A Week in the Blacksmith's Life: Lutenists from Silesia and Bohemia around Count Losy von Losinthal (1650–1721)*, str. 225

⁷⁷ Německý skladatel (1690–1749)

⁷⁸ JOACHIMIAK, Grzegorz: A Week in the Blacksmith's Life: Lutenists from Silesia and Bohemia around Count Losy von Losinthal (1650–1721)*, str. 225, str. 232

Neposkvrněného početí v Praze na Novém Městě. Při rekonstrukci⁷⁹ kostela byla krypta zničena.

Z Losyho děl je na první pohled patrná inspirace francouzskou loutnovou hudbou a lomeným stylem, stejně tak jako italskou hudbou. Obdivoval se Jeanu Baptistu Lullymu a Johannu Josephu Fuxovi.

O Losym se jako první skladatel zmiňuje loutnísta Philipp Franz Le Sage de Richée, který vydává Losyho skladbu *Courante extraordinaire* ve své tištěné sbírce not *Cabinet der Lauten* (1695). To, jak si Le Sage Losyho cenil, je vidět z předmluvy, ve které píše o Losym jako o princi všech loutníků. Také na přední straně je vyobrazeno pět knih vyskládaných na sobě, přičemž na knize úplně nahoře je vepsáno Losyho jméno.⁸⁰

Dalším důkazem Losyho věhlasu a interpretační i skladatelské výjimečnosti je fakt, že mu mnoho významných skladatelů věnovalo svá díla. V roce 1696 věnuje Johann Kuhnau Losymu své dílo *Frische Clavier Früchte*. Silvius Leopold Weiss⁸¹ na jeho památku píše skladbu *Tombeau na smrt hraběte Losyho* v roce 1721. Losym se také důkladně zabývá Ernst Gottlieb Baron ve svém spise *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* z roku 1727.

Losy napsal asi 378 skladeb, mezi nimi mnoho skladeb tanečního charakteru, několik suit zahájených ouverturou, a také úpravy skladeb jiných autorů. Většina jeho skladeb je zapsána pro jedenáctisborovou loutnu, dochovaly se však i skladby zapsané pro kytaru, což vede k názoru, že Losy byl i kytaristou. Podle pramenů však na kytaru nehrál.

Losy byl nejvýznamnějším českým barokním skladatelem pro loutnu a loutnovým virtuózem, který ve své tvorbě velice elegantním způsobem míchá několik různých stylů. Přispěl nejenom české barokní loutnové hudbě, která se díky němu proslavila

⁷⁹ Tento kostel se při rekonstrukci přestavěl pro světské účely

⁸⁰ VOGL Emil: *Journal of the Lute Society of America*, Vol. XIII, pp. 58-86

Dalšími jmény na hřbetu knih jsou Dufaut, Mouton a Gaultier, kniha úplně dole je natočena a není vidět jméno.

⁸¹ Věhlasný loutnísta německého původu

i v jiných zemích Evropy, ale jeho skladby hrají v přepisu i současní, nejenom čeští kytaristé. Vzhledem k tomu, že většina jeho rukopisů nebyla nikdy přepsána do moderní notace a upadla tak více či méně v zapomnění, Losy je stále plně nedoceneným skladatelem.

Z českých muzikologů a loutníků se studiem Losyho života a díla nejvíce zabýval Emil Vogl⁸². Jeho články byly pravidelně publikovány v časopisech *Hudební věda*, *Journal of the Lute Society of America* nebo *Die Musikforschung*. Mimo to se Vogl také věnoval shromažďování a editování loutnových děl Losyho a dalších barokních skladatelů, za svůj život vytvořil sbírku téměř 4500 skladeb. Díky Bohumilu Malotínovi⁸³ těmito vzácnými hudebninami disponuje od roku 2001 Hudební oddělení Národní knihovny ČR.⁸⁴

⁸² Emil Vogl (1901-1977), lékař, muzikolog, loutnísta, působil v Praze

⁸³ Bohumil Malotín (1927-200), violoncellista, přítel Emila Vogla, zasloužil se o zkompletování a zveřejnění sbírky loutnové hudby J. A. Losyho, editované E. Voglem.

⁸⁴ Vogl, Emil. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, 2012 [cit. 2019-04-19]. Dostupné z WWW: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7466

3 Loutnové tabulatury

V tomto smyslu značí název *tabulatura* specifický druh notového písma používaný pro strunné nástroje, převážně pro loutnu, kytaru a vihuelu⁸⁵. Používal se od konce 15. století do poloviny 18. století, kdy byl nahrazen moderním pětiřádkovým způsobem notace. V tabulaturách je číslicí nebo písmenem označena poloha prstu na hmatníku a délky tónů jsou značeny pomocí samostatných symbolů nad samotným zápisem. Složitost tabulatur byla jedním z důvodů, proč právě v 18. století opadl zájem o loutnu.

Existuje několik druhů tabulatur podle místa vzniku. Tabulatury, které se v loutnové hře v Evropě používaly nejvíce jsou tabulatury románské, konkrétně italská, neapolská, španělská a francouzská, druhým typem je německá tabulatura. V této kapitole se věnuji podrobnějšímu popisu jednotlivých tabulatur.

3.1 Italská loutnová tabulatura

Tato tabulatura (ukázka viz obr. 15)⁸⁶ sestávala z číslic, které uváděly příslušnou polohu na hmatníku, zapsaných do pětiřádkové nebo šestiřádkové osnovy, kde každá řádka znázorňovala danou strunu. Číslice 0 značila prázdnou strunu, číslice 1 první polohu a tak dále až do polohy deváté. Od desáté polohy výš se používaly místo číslic symboly X, X', X'', a tak dále.

Nejvyšší linka značila nejhlubší strunu, nejspodnější linka strunu nejvyšší. Aby se dala určit rytmická hodnota dané noty, byly nad notovou osnovou nad číslicemi přikresleny značky – mensurální noty a symboly označující přidané sbory, které udávaly délku dané noty. Původně se vypisovaly nad každým hmatem, od 17. století se však zavedlo, že v případě několika not stejné délky byla značka přikreslena pouze v místech, kde se rytmická hodnota měnila.

⁸⁵ Předchůdce kytary, vznik ve Španělsku v 8. století

⁸⁶ Dostupné z [www: https://earlymusicmuse.com/lutethumbnailhistory/](https://earlymusicmuse.com/lutethumbnailhistory/)

Jedná se o knihu loutnových skladeb od Vincenza Capiroly sepsanou mezi lety 1515-1520 Capirolovým žákem

Tento zápis skladeb byl poměrně jednoduchý a používali ho, jak již plyne z názvu, převážně itaľští hudebníci.



Obrázek 15 - Ukázka italské loutnové tabulatury

3.2 Neapolská loutnová tabulatura

Princip této tabulatury byl stejný jako u italské, pouze s následujícími odlišnostmi. Vrchní linka odpovídá struně nejvyšší a spodní linka struně nejhlubší, tedy přesně naopak, než jak je tomu u předchozí tabulatury. Druhým rozdílem bylo značení prázdné struny číslicí 1 namísto 0. Tím pádem byla pak první poloha značena číslicí 2, druhá poloha značena číslicí 3, atd. Důvodem byl fakt, že se do 15. století v Evropě nula nepovažovala za číslo.

3.3 Španělská loutnová tabulatura

Tato tabulatura byla kombinací italské a neapolské tabulatury. Linky označovaly struny podobně jako v tabulatuře neapolské, tedy vrchní linka odpovídala nejvýše znějící struně, a naopak spodní linka struně nejnižší znějící, avšak prázdná struna se značila číslicí 0, jako tomu bylo v tabulatuře italské.

O této tabulatuře víme pouze díky sbírce tabulatur pro vihuelu da mano *Luise Milana Libro de Musica de Vihuela de Mano Intitulato „El Maestro“*, je jinak známo, že se na území Španělska běžně používala italská tabulatura.

3.4 Francouzská loutnová tabulatura

Francouzská tabulatura (Příloha A, Příloha C) byla nejdéle používaná ze všech zmíněných tabulatur, právě tímto způsobem zapisoval své skladby i Jan Antonín Losy. I tato tabulatura, stejně jako všechny ostatní románské tabulatury, užívala pětiřádkovou nebo šestiřádkovou osnovu, kde v renesanci zpravidla mezery, v baroku později řádky značily jednotlivé struny. Mezera nad nejvyšší řádkou, popřípadě nejvyšší řádka značila nejvyšší strunu, mezera nad nejnižší řádkou, popřípadě nejnižší řádka značila strunu nejhlubší. Rozdílné je značení not písmeny namísto číslicemi, a to následujícím způsobem: písmeno *a* značilo prázdnou strunu, písmeno *b* první polohu, písmeno *r* nebo *c* druhou polohu, a tak dále. Používání písmena *r* namísto *c* bylo z důvodu lepší čitelnosti, stejně tak se nepoužívalo písmeno *j*, které bylo zaměnitelné s písmenem *i*. Pro označení hlubších sborů byly používány symboly *a*, */a*, *//a*, *///a*, *4*, *5*, *6* a *7* pod osnovou. Podobně jako u italské tabulatury, pro určení rytmické hodnoty dané noty byla přikreslena značka nad osnovou, v tomto případě značky tvořily praporky. Zajímavé je, že praporky byly často v rytmických hodnotách o polovinu kratších, než by byl záznam.

Existovaly zde dva způsoby značení ozdob, které určovaly směr, ze kterého se daná ozdoba má hrát, nikoliv konkrétní ozdobu. Výběr konkrétní ozdoby záležel na volbě interpreta.

Stejně jako u italské loutnové tabulatury, i francouzská loutnová tabulatura byla poměrně srozumitelná a jasná. Byla užívána opět, jak již název indikuje, převážně u skladatelů působících ve Francii. Avšak kvůli značné složitosti německé loutnové tabulatury byla francouzská loutnová tabulatura používána i v Německu. Po úplném nahrazení německé loutnové tabulatury se tabulatura francouzská zásluhou pařížské školy rozšiřuje do celé Evropy.⁸⁷

3.5 Německá loutnová tabulatura

Tato ze všech uvedených nejkomplicovanější tabulatura byla jako jediná používána výhradně u loutnových skladeb. Je nejstarší, byla vyvinuta pro

⁸⁷ POHANKA, Jaroslav: Loutnové tabulatury z rajhradského kláštera (ČMM 40, 1955, Vědy společenské, s. 194

pětisborovou loutnu kolem roku 1470 Conradem Paumannem⁸⁸. Principem této tabulatury je, že se zde nepoužívala osnova, tón byl vyjádřen pomocí písmen a číslic. Z následujícího diagramu (obr. 16)⁸⁹ je patrný způsob značení strun a pražců. Na rozdíl od francouzské tabulatury, kde jedno písmeno značí danou polohu, a je stejné pro všechny struny, v případě německé tabulatury písmena odlišují jak polohy, tak i struny.

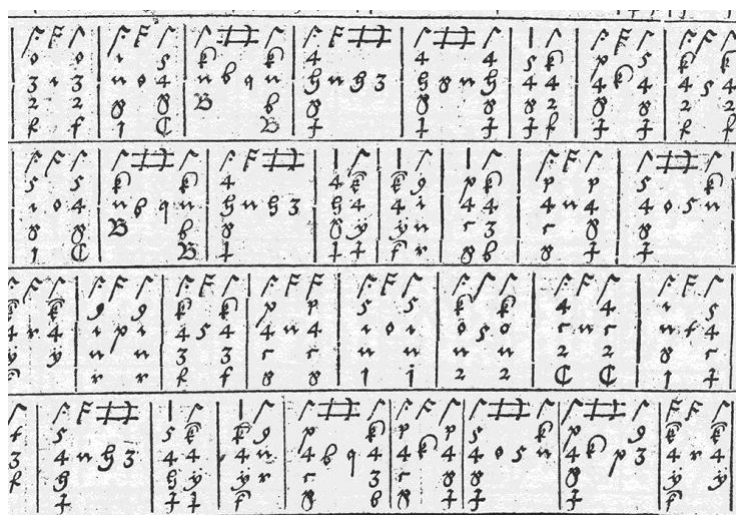
fret no:	0	1	2	3	4	5	6
<i>course 1</i>	5	e	f	p	v	9	ē
<i>course 2</i>	4	d	i	o	t	z	δ
<i>course 3</i>	3	c	h	n	s	z	ē
<i>course 4</i>	2	b	g	m	r	y	ē
<i>course 5</i>	1	a	f	l	q	r	ā
<i>(course 6)</i>	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞

Obrázek 16 - Princip německé loutnové tabulatury

První poloha se značí jinak na každé struně a abeceda tím pádem pokračuje nejen po délce hmatníku, ale i po jeho šířce. Tedy například pro první polohu se používaly písmena *a, b, c, d, e*, pro druhou polohu pak písmena *f, g, h, i, k* a tak dále. Tím se vyčerpává více písmen než u francouzské tabulatury. Jelikož německá abeceda dříve obsahovala pouze 23 písmen (písmena *j, u* a *w* se nepoužívaly), dvě nejvyšší struny na pátém pražci dostaly zvláštní symboly, *£* a *9*, nazývané *et* a *con*. Po vyčerpání celé abecedy včetně těchto dvou znaků se od šestého pražce pokračovalo buďto zdvojenými písmeny, nebo písmeny s vodorovnou čárkou.

⁸⁸ Varhaník a loutnista, zajímavostí je, že byl slepý

⁸⁹ Dostupné z [www](https://www.semanticscholar.org/paper/German-Lute-Tablature-Recognition-Dalitz-Pranzas/0fd24e06942f9c36491d5b9a7a143f145b67e10b/figure/0): < <https://www.semanticscholar.org/paper/German-Lute-Tablature-Recognition-Dalitz-Pranzas/0fd24e06942f9c36491d5b9a7a143f145b67e10b/figure/0>> Sloupce značí čísla pražců, řádky jednotlivé sbory.



Obrázek 17 - Ukázka německé loutnové tabulatury⁹⁰

Pro určení rytmických hodnot se vycházelo z mensurální notace (obr. 18)⁹¹. Nad každým záznamem pozice hmatu se kreslilo znaménko v podobě not bez hlaviček odpovídající jednotlivým délkám not.



Obrázek 18 - Ukázka mensurální notace

Od 17. století se v Německu místo této původní tabulatury častěji používá tabulatura francouzská. Kvůli zvyšování počtu sborů u loutny bylo vyžadováno zavedení nových specifických znaků, což tvořilo německou tabulaturu určenou pro pětisborovou loutnu nepřehlednou. Ta kolem roku 1620 definitivně zaniká⁹².

⁹⁰ Dostupné z www: < <https://earlymusicmuse.com/lutethumbnailhistory/>>

⁹¹ Dostupné z www: < <https://www.britannica.com/art/mensural-notation/media/375326/65370>>

⁹² POHANKA, Jaroslav: Loutnové tabulatury z rajhradského kláštera (ČMM 40, 1955, Vědy společenské, s. 194

4 Transkripce tanců Jana Antonína Losyho

V této kapitole se věnuji podrobnému návodu, jakým může člověk bez jakékoliv předchozí zkušenosti s přepisováním barokních loutnových tabulatur postupovat v případě, že se rozhodne sám transkribovat některé z děl barokních loutnistů. Nejedná se pouze o přepis ještě netranskribovaných kusů, ale často je vhodné pro lepší pochopení hudby skladbu přepsat z originálu a případně porovnávat s již přepsanými verzemi.

V první řadě je důležité najít zdroj, tedy rukopisy. Rukopisy barokních loutnistů jsou k nahlédnutí v knihovnách ať už v Čechách, nebo v dalších evropských zemích, záleží převážně na národnosti daného skladatele, či zemi, ve které působil. Pro zjednodušení má mnoho knihoven digitalizované databáze, které jsou volně přístupné a velmi šetří čas, neboť se do nich lze dostat odkudkoliv.⁹³

Vzhledem k tomu, že i rukopisů existuje mnoho verzí a v žádné z knihoven se pravděpodobně nevyskytují všechny verze dané skladby, vznikla v roce 2009 webová stránka mss.slweiss.de, kterou založili Peter Steur a Markus Lutz. Tato stránka funguje jako databáze loutnové hudby. Lze na ní dohledat originální rukopisy i tiskem vydané verze skladeb v různých verzích včetně zdrojů, kde se dané dílo nachází. Velikou výhodou je, že pokud dané dílo existuje v digitální podobě, lze se pomocí odkazu z této stránky nechat přesměrovat přímo na publikaci, ve které je daná skladba zapsána. Na webové stránce je i uvedena strana, na které lze v publikaci danou skladbu dohledat. U skladeb existujících již v moderní verzi je vždy poznámka, která o této skutečnosti informuje a říká, kde je přepsaná skladba k dohledání. Takto jsem našla rukopisy dvou konkrétních tanců Losyho, *Menuet a moll* a *Sarabandu A dur*.

Před samotným přepisem je naprosto zásadní zjistit ladění nástroje, pro který daný skladatel komponoval. Nejčastějším barokním laděním bylo ladění d moll, tedy například u jedenáctisborové loutny se šesti sbory a pěti prodlouženými basy, pro kterou komponoval Jan Antonín Losy, bylo ladění od nejsvrchnějšího sboru F, D,

⁹³ Digitalizované databáze má dnes již většina velkých knihoven. Já jsem sehnala rukopisy ve Státní knihovně Berlín a ve Varšavské univerzitní knihovně

A, F, D, A. Ladění těchto sborů obvykle zůstávalo neměnné i v případě skladeb v tóninách s předznamenáním.

Naopak ladění prodloužených basů se lišilo podle tóniny dané skladby. Pokud se jednalo o tóninu bez předznamenání, byly basy laděny od nejvyššího po nejnižší do tónů G, F, E, D, C. Podle předznamenání dané tóniny byly příslušné basy o půltón zvýšeny či sníženy tak, aby je bylo možno ve skladbě využít.

Ovšem s neustále se měnícími laděními loutny a intervaly mezi jednotlivými sbory v době od 16. do 18. století je pravděpodobné, že skladatel komponoval pro jinak laděný nástroj. Ke zjištění intervalů mezi jednotlivými sbory dobře poslouží takzvané *akordatury*, které bývají připojovány k tabulturnímu zápisu. Pokud akordatura u dané skladby chybí, je dobré zjistit stáří tabulatury a zkusit dešifrovat skladbu podle jednoho z typů dobových ladění.

Při samotné transkripci rukopisů bývá obtížné dešifrovat jednotlivé znaky. Jako dobrá pomůcka poslouží hudební sluch, nástroj, případně přehrání úseku v notovém programu. Pokud se ve skladbě vyskytne výrazná disonance či tón nepatřící do dané tóniny, je třeba zápis znovu ověřit. Často se také stává, že jsou v rukopisech chyby, v tomto případě je třeba nalézt jinou verzi, případně najít tu nejvhodnější.

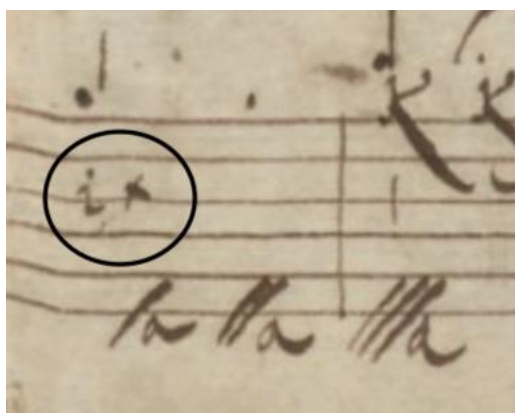
Jakmile je skladba přepsána, nalézáme v ní hned dvě klíčová úskalí. Prvním z nich je tónina skladby. Z rozdílného ladění loutny a kytary plyne, že každý nástroj zní přirozeně v odlišných tóninách, a ne všechny tóniny se na daný nástroj hrají pohodlně. S tím souvisí i konečné vyznění skladby, která, ačkoliv na loutnu v dané tónině může znít výtečně, na kytaru leckdy zní lépe v tónině odlišné. Proto je v mnoha případech třeba uvažovat o transpozici skladby do pro kytaru vhodnější tóniny. V mém případě jsou oba tance dobře hratelny v jejich původních tóninách (a moll, A dur), což jsem sama ověřila.⁹⁴ Není tedy potřeba je nikterak transponovat.

⁹⁴ Je třeba si skladbu zahrát a ověřit, zda se v ní nenachází pasáže, které jsou výrazně technicky náročné či přímo nehratelné.

Druhým zádrhelem jsou odlišné tónové rozsahy loutny a kytary, a to především v dolním rejstříku. Prodloužené basy jedenáctisborové loutně umožňovaly rozsah až do C, na kytare je v základním ladění nejspodnějším tónem E. Zde existují tři možná řešení. Prvním z nich je možnost, že se tohoto problému zbavíme při transpozici skladby do tóniny vyšší. Druhým možným řešením je přeladění struny E, čímž získáme potřebný rozsah, je však třeba ověřit, zda tím ve skladbě nedojde ke vzniku pasáží, které nelze z technických či jiných důvodů zahrát. Třetím východiskem je přeložení basových tónů do takové polohy, která již leží v kytarovém tónovém rozsahu, avšak v tomto případě je třeba dbát na to, aby nedošlo k narušení basové linky. Například v sekundovém postupu není vhodné přeložit pouze nejspodnější tón z důvodu vzniku septimy, která vytváří mnohem větší napětí než sekunda. V tomto případě není zachován tvar basové linky ani původní záměr skladatele a toto řešení je nevhodné.

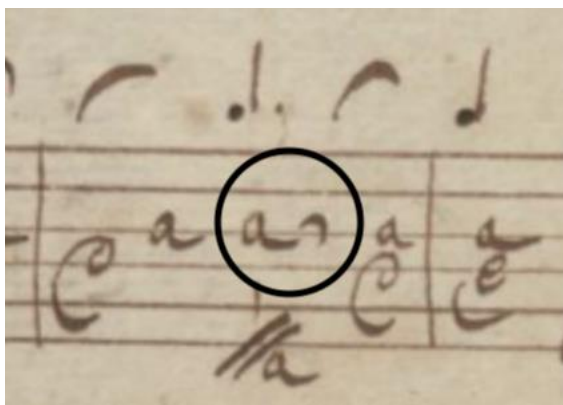
V obou tancích J. A. Losyho jsem jako nejvhodnější variantu vyhodnotila přeložení některých basových tónů o oktávu výše, a to hlavně z důvodu horší hrátelnosti skladby s přeladěnou strunou E.

V konečné fázi transkripce je třeba věnovat se otázce zdobení. Ačkoliv byla barokní hudba značně zdobena, většina ozdob nebyla zapsána a byla pouze na uvážení a fantazii interpreta. Jelikož se ve skladbách hojně vyskytují repetice, bylo nejčastějším jevem bohaté zdobené úseky až při jeho opakování. V rukopisech Jana Antonína Losyho jsem se setkala pouze s několika způsoby zdobení. V první řadě to byl trylek, který Losy označuje písmenem x (obr. 19) za příslušnou notou.

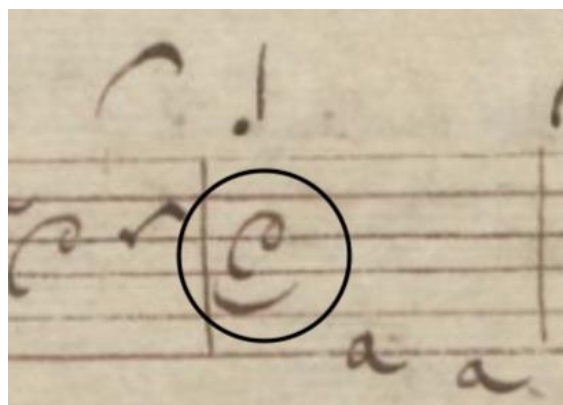


Obrázek 19 - Trylek v Menuetu a moll J. A. Losyho

Dále byla velice častá appogiatura shora značená znakem „[^]“ za příslušnou notou (obr. 20) či zdola (značená obloučkem pod notou, viz obr. 21).



Obrázek 20 - Appogiatura shora v Menuetu a moll J. A. Losyho



Obrázek 21 - Appogiatura zdola v Menuetu a moll J. A. Losyho

Předpokládám, že si interpret sám dotvoří zdobení dle vlastního uvážení, přesto jsem se rozhodla vložit do přepsaných skladeb několik svých nápadů.⁹⁵

⁹⁵ Tyto nápady jsou v přepsané skladbě zapsány jako ossia.

5 Závěr

Při tvorbě této práce mě až překvapilo, jak je v dnešní době jednoduché získat přístup ke starým záznamům hudby. V mé mysli tedy oprávněně vyvstala otázka, proč se tomuto tématu nevěnuje více hudebníků. Sama jsem k tomuto tématu přišla náhodou, a to při jedné z přednášek na kytarovém festivalu Open Guitar Festival v roce 2018. Ačkoliv se přepisu loutnové hudby věnovalo a dosud věnuje mnoho lidí, zůstává stále většina tohoto repertoáru nedotčena. Přitom se často jedná o krásné kusy, které s trochou práce nemusí hrát pouze loutnísté, ale podobně hřejivě mohou zaznít i v podání moderních klasických kytaristů. Přijde mi škoda ochudit se o tuto hudbu jen kvůli nástrojové a textové bariéře.

Budu ráda, když tato práce poslouží jako inspirace nejen kytaristům. Je určena všem, kteří jsou tímto tématem nadšeni stejně jako já. Věřím, že se prostřednictvím mé práce dozví další hudebníci o existenci zapomenutých skladeb a inspirují se k přepisu jedné, dvou nebo i více z nich.

Pevně doufám, že jako kytaristé nenecháme ležet v archivech významnou část naší národní, popřípadě evropské hudby, když ji jako jediní z hudebníků můžeme oživit na takové úrovni, na jaké si zaslouží.

Použitá literatura

BLÁHA, Vladislav. Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 978-807-4600-203.

BOIKA, Pavel. *Problematika transkripce loutnových tabulatur pro kytaru*. Brno, 2016. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta.

BROWN, Howard Mayer. *Instrumental music printed before 1600: a bibliography*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965. ISBN 9780674731677.

ČEPELÁK, Jiří. *Loutna a její proměny ve třech staletích (1500-1800)*. [online]. [cit. 2016-06-02]. Dostupné z WWW: <http://lute.cepelak.cz/Historie.pdf>

COELHO, Victor. *The manuscript sources of seventeenth-century Italian lute music*. New York: Garland, 1995. ISBN 0815313829.

EDWARDS, Scott Lee. *Repertory Migration in the Czech Crown Lands, 1570-1630*. Berkeley, 2012. Diplomová práce. University of California, Berkeley.

JOACHIMIĄK, Grzegorz. (2013). *A Week in the Blacksmith's Life: Lutenists from Silesia and Bohemia around Count Losy von Losinthal (1650–1721)*. 10.13140/2.1.3976.8969.

Na plovárně: Paul Odette. Režie Jan HOJTAŠ. Talk show. TV, ČT2, 21. 10. 2012. Dostupné z WWW: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/212522160100022-na-plovarne-s-paulem-odetem/>

POHANKA, Jaroslav: *Loutnové tabulatury z rajhradského kláštera (ČMM 40, 1955, Vědy společenské, s. 193–213)*.

SCHLEGEL, Andreas a LÜDTKE, Joachim [ÜBERSETZ./TRANSL.: JOACHIM LÜDTKE]. Die Laute in Europa 2: Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern = The lute in Europe 2 : lutes, guitars, mandolins, and citterns. 2., stark erw. und überarb.

Aufl. Menziken: The Lute Corner, 2011. ISBN 9783952323212.

STUDENT, Miloslav. Obrázky z historie loutny II [online]. In: [cit. 2016-06-02]. Dostupné z WWW: http://hudebnirozhledy.scena.cz/www/index.php?page=clanek&id_clanku=2699

ŠTUDENT, Miloslav: Zapomenutí mistři starší české hudby – Kníže loutníků Jan Antonín Losy, Harmonie 2009/10.

TICHOTA, Jiří: Tabulatury pro loutnu a příbuzné nástroje na území ČSSR (in: Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica, 2, 1965, s. 141).

VÁŇA, Ferdinand: Notační principy loutnových památek v českých zemích (in: Sborník prací pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Hudební výchova 2, Praha 1978, s. 70 ad).

Vogl, Emil. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Centrum hudební lexikografie, 2012 [cit. 2019-04-19]. Dostupné z WWW: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary &task=record.record_detail&id=7466](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7466)

VOGL, Emil: Johann Anton Losy: Lutenist of Prague. Dostupné z WWW: VOGL, Emil: Johann Anton Losy: Lutenist of Prague

VOGL, Emil: *Journal of the Lute Society of America*, Vol. XIII, pp. 58-86

ŽUPANIČ, Jan: Losyové z Losinthalu. *Heraldická ročenka*, 1999-2000, vol. XXV., s. 127-131.

Seznam obrázků

Obrázek 1 - Středověká loutna.....	13
Obrázek 2 - Renesanční loutna.....	14
Obrázek 3 - Ukázka Petrucciho metody nototisku (1509, Benátky).....	16
Obrázek 4 - Theorba	18
Obrázek 5 - Arciloutna Obrázek 6 - Liuto attiorbato	19
Obrázek 7 - Anglická theorba	22
Obrázek 8 - Třináctisborová barokní loutna	24
Obrázek 9 - Klasická kytara	27
Obrázek 10 - Barokní loutna	27
Obrázek 11 - Vihuela	29
Obrázek 12 - Renesanční kytara	30
Obrázek 13 - Barokní kytara, kopie nástroje Antonia Stradivariho	32
Obrázek 14 - Chitarra battente	32
Obrázek 15 - Ukázka italské loutnové tabulatury	39
Obrázek 16 - Princip německé loutnové tabulatury.....	41
Obrázek 17 - Ukázka německé loutnové tabulatury.....	42
Obrázek 18 - Ukázka mensurální notace	42
Obrázek 19 - Trylek v Menuetu a moll J. A. Losyho	45
Obrázek 20 - Appogiatura shora v Menuetu a moll J. A. Losyho	46
Obrázek 21 - Appogiatura zdola v Menuetu a moll J. A. Losyho.....	46

Seznam příloh

Příloha A Rukopis skladby – Jan Antonín Losy: Menuet a moll

Zdroj: Digitální databáze Státní knihovny Berlín, Lautenbuch Nr. 6, RM 4139 olim
Mf 2006

<https://digital.staatsbibliothek-berlin.de>

Příloha B Notový záznam skladby – Jan Antonín Losy: Menuet a moll

Zdroj: Vlastní práce, vytvořeno v programu Sibelius 7

Příloha C Rukopis skladby – Jan Antonín Losy: Sarabanda A dur

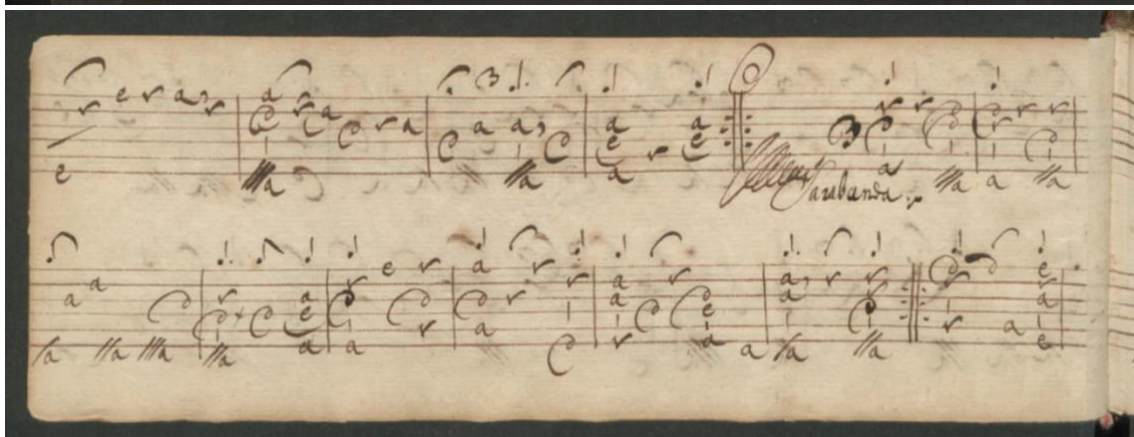
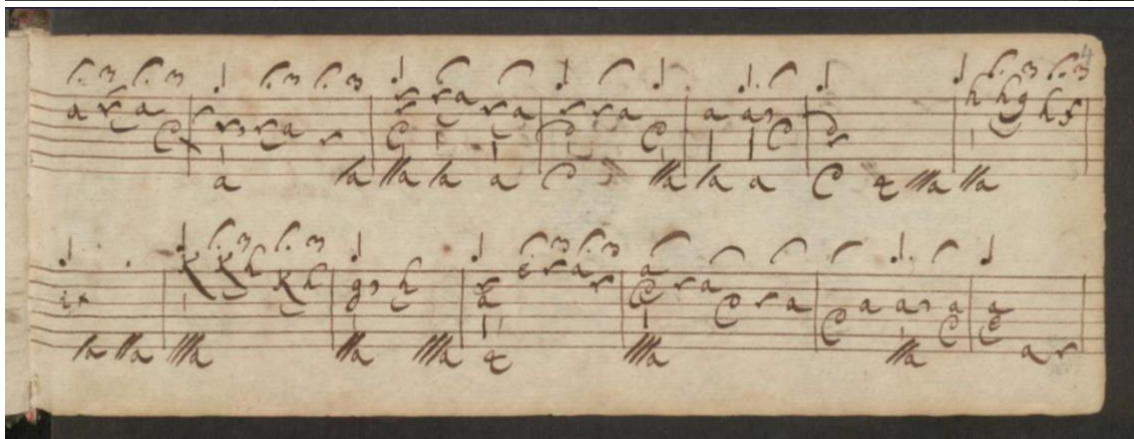
Zdroj: Digitální databáze Knihovny Varšavské univerzity, [Sammelhandschrift]
Lautentabulatur mit Tanzsätzen des 17. Jahrhunderts : Mus.ms. 40627

<http://ebuw.uw.edu.pl>

Příloha D Notový záznam skladby – Jan Antonín Losy: Sarabanda A dur

Zdroj: Vlastní práce, vytvořeno v programu Sibelius 7

Příloha A Rukopis skladby – Jan Antonín Losy: Menuet a moll



Příloha B Notový záznam skladby – Jan Antonín Losy: Menuet a moll

Menuet a moll

Jan Antonín Losy

Musical notation for measures 1-6 of the Minuet in G minor. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The melody in the upper staff features eighth-note patterns and rests, while the bass line in the lower staff provides harmonic support with chords and single notes. A trill is marked above the final note of measure 6.

Musical notation for measures 7-12 of the Minuet in G minor. This system includes repeat signs. The upper staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The lower staff features a trill in measure 7 and various chordal accompaniment. The piece concludes with a final cadence in measure 12.

Musical notation for measures 13-18 of the Minuet in G minor. The upper staff begins with a trill in measure 13 and continues with eighth-note patterns. The lower staff provides accompaniment with chords and eighth-note figures. The piece ends with a trill in measure 18.

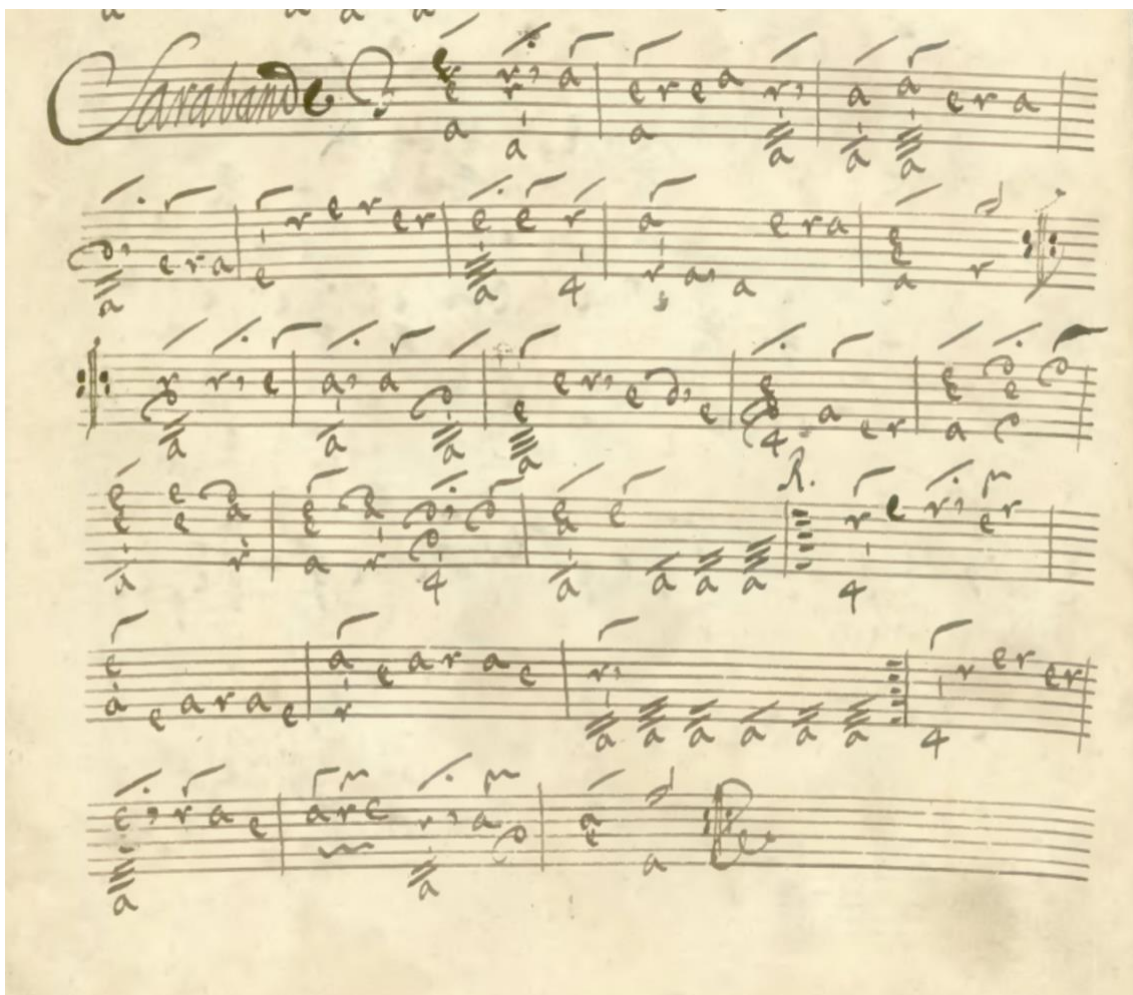
2
19

Musical score for measures 19-23. The score is written for two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 23. The lower staff contains a bass line with chords and some sixteenth-note patterns. The key signature has one sharp (F#).

24

Musical score for measures 24-28. The score is written for two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. The lower staff contains a bass line with chords and some sixteenth-note patterns, including a trill in measure 28. The key signature has one sharp (F#).

Příloha C Rukopis skladby – Jan Antonín Losy: Sarabanda A dur



Příloha D Notový záznam skladby – Jan Antonín Losy: Sarabanda A dur

Sarabanda A dur

Jan Antonín Losy

The musical score is presented in five systems, each consisting of two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks such as trills (tr) and triplets (3). The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.