AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Doktorský studijní program
Hudební teorie a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

ALŽBĚTINSKÁ VIRGINALOVÁ HUDBA SE ZAMĚŘENÍM NA VARIACE NA LIDOVÉ PÍSNĚ

Zora Ponicová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Roman Dykast, CSc
Konzultant: prof. Giedre Lukšaité-Mrázková
Oponenti práce: prof. Zuzana Růžičková
PhDr. Petr Daněk, Ph.D.
Datum obhajoby: 8. září 2010
Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2010

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Doctoral program
Theory of Music and Theory of Interpretation

DISSERTATION

VIRGINAL MUSIC OF ELIZABETHAN PERIOD FOCUSED ON VARIATION SETS ON POPULAR TUNES

Zora Ponicová

Head of dissertation: doc. PhDr. Roman Dykast, CSc
Consultant: prof. Giedre Lukšaité-Mrázková
Opponents: prof. Zuzana Růžičková
PhDr. Petr Daněk, Ph.D.
Day of defence: September 8th 2010
Assignement title: Ph.D.

Prague, 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Alžbětinská virginalová hudba se zaměřením na variace na lidové písně

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

Praha, dne……

……
Podpis diplomantky

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.

Abstrakt

Přelom 16. a 17. století, přechod od renesance k baroku, je důležitým vývojovým obdobím v dějinách hudby, protože je současně přechodem od starých systémů hudební teorie a notace k moderním. Virginalová hudba alžbětinské Anglie zahrnuje právě toto období. Přes určitý vliv ze strany kontinentu šli Angličané svou vlastní cestou, která se v mnohých aspektech lišila od zbytku Evropy. Jedním z hlavních cílů této práce bylo vyzdvihnout a charakterizovat tyto momenty a skutečnosti, které určovaly specifický charakter alžbětinské hudby a dopátrat se jejich kořenů jak z hlediska obecně historického, tak hudebního. První teoretická část se zabývá systémem hexachordů, počátky afektivní teorie aj., ale především problematickým vztahem modality a počínající harmonické tonality. Dobová neujasněnost tohoto vztahu i nedostatek fundovaných moderních studií, o něž by bylo možno se opřít, měly za následek nejednotné řešení této otázky u vydavatelů. Postupné odkrývání dané problematiky mi umožnilo kritický pohled na daný problém u jednotlivých edic. Obsahem kapitol o notaci a rukopisech je výklad nejednoznačných notačních znamének počátků vzniku moderní notace a srovnání notových ukázek identických skladeb v jednotlivých rukopisech. Na četných odchylkách mezi rukopisy i odlišných řešeních moderních edic, týkajících se především posuvek (problematika *musiky ficty*), dělení taktů, rozdílných not či celých figuračních pasáží, je na základě aplikace edičních metod na četných příkladech demonstrováno, jak si s některými problémy z interpretačního hlediska poradit.

Druhá část práce je prvním systematickým a komplexním zpracováním nejdůležitější, nejvirtuóznější a nejtypičtější formy anglických virginalistů – variací na lidové písně a populární melodie z hlediska historického, formového, harmonického, stylistického a obsahového.Výchozím zdrojem pro analýzy jednotlivých variací je nejslavnější virginalový rukopis té doby, *The Fitzwilliam Virginal Book*. Ve vztahu k variacím jsou také charakterizováni jednotliví autoři (Byrd, Bull, Farnaby, Gibbons, Morley, Tomkins aj.). Velký prostor je vyhrazen pro texty písní a balad, jejichž melodie se staly tématy virginalových variací. Četné odkazy na jiné hudební a literární zdroje (zejména Shakespeara), poprvé takto podrobněji zpracované ve vztahu k virginalovým variacím, slouží k lepšímu pochopení obsahové stránky díla z hlediska interpretace. Práce se opírá o některé dobové teoretické prameny (především Morley) a notové rukopisné zdroje, ale především o bohatou sekundární literaturu (Herissone, Caldwell, Neighbour aj.).

Abstract

The turn of 16th and 17th centuries, transition from renaissance to baroque, is a very important developing period in music history, because it is also a transition from the old frameworks of music theory and notation to the new ones. Virginal music of Elizabethan England covers just this period. In spite of certain influence from the Continent, the English went trough their own way, that was different in many aspects from the rest of Europe. One of the major purposes of this thesis was to point out and describe these moments and facts, which determined a unique character of Elizabethan music and to search for their roots both from the historic point and also musical one. The first theoretic part of this work is focused on a concept of hexachords, beginnings of affect theory etc., but first of all an ambiguous Ĺink between modality and beginning of harmonic tonality. Contemporary ambiguity of this link and a lack of specialized modern studies resulted in equable solution of this problem by editors. Successive uncovering of this question enabled a critical view of a given problem for me in single editions. Chapters about notation and manuscripts focus a definition of ambiguous music signs at the beginning of modern notation and comparison of music examples of identical pieces in individual manuscripts. On the groundwork of using editing methods there is demonstrated, how we can solve certain problems from the performance point of view on multiple changes between manuscripts and distinct solutions by modern editions referring to accidentals (*musica ficta*), division of bars, distinct notes or whole figura passages.

The second part of dissertation is the first systematic and global elaboration of the most important, most virtuoso and most typical form of English virginalists – variation sets on popular tunes from the historic, formal, harmonic, stylistic and content perspective. *The Fitzwilliam Virginal Book*, the most famous manuscript of the time, was initial source for analysis of single variations. Composers (Byrd, Bull, Farnaby, Gibbons, Morley, Tomkins etc.) are defined in regard to variations. A lot of place is devoted to the texts of songs and ballads. Numerous references to other music and literary sources (namely Shakespeare), treated this way in relation to virginal variation sets for the first time, help better grasp of the content from the performance point of view.

The thesis props upon several contemporary theoretic sources (namely Morley) and music manuscript sources, but above all a plentiful secondary literature (Herissone, Caldwell, Neighbour etc.).

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Obsah

I. ÚVOD……10

1 Seznam zkratek……....12

2 Kritické zhodnocení literatury k tématu……..…13

3 Problematika terminologie……...24

II. ANGLICKÁ HUDEBNÍ TEORIE 16. A 17. STOLETÍ……..….26

1 Anglie za vlády Alžběty I………27

1.1 Historie a společnost……27

1.2 Hudební život v alžbětinské Anglii. Klávesové nástroje. Hudební vzdělání....30

1.3 Nejvýznačnější angličtí teoretikové. Hlavní zdroje……34

2 Jednotlivé aspekty alžbětinské teorie……37

2.1 Hexachordy. *Gamut*. Počátky vývoje moderní stupnice……..37

2.2 Modalita versus tonalita…….…..43

2.3 Kontrapunkt. Vývoj harmonického myšlení……45

2.4 Modulace.Ladění……47

2.5 Rétorika. Afekty……..50

2.6 *Musica ficta*.....52

2.7 Posun k tonalitě ve virginalové hudbě……56

2.7.1 Problematika modality a tonality v moderních edicích……..59

3 Notace a interpretace……62

3.1 Notační znaménka……...62

3.1.1 Osnova. Klíče…… 63

3.1.2 Předznamenání. Posuvky……...….64

3.1.3 Taktová označení. Tempo……...…65

3.1.4 Taktové čáry. Repetice. Oddíly……...67

3.1.5 Další zvláštnosti notace: černá notace a centralizace……..68

3.2 Ornamentika……69

3.3 Prstoklady……...71

3.4 Ukázky notace……74

4 Rukopisy. Kritika edičních metod……79

4.1 Stručný chronologický přehled. Původ a typy rukopisů……79

4.2 Chyby ve zdrojích…….80
4.3 Ediční metody……...82
4.3.1 *The Fitzwilliam Virginal Book*……..83
4.3.2 *Musica Britannica*…… ……84
4.3.3 Srovnání edičních metod *FVB* a *MB*…….……85
4.4. Kritické srovnání notových ukázek *FVB* a *MB* a jejich zdrojů…… ...86
III. VIRGINALOVÉ VARIACE NA LIDOVÉ PÍSNĚ……...95
1 Charakter anglického národa a hudby. Englishness v alžbětinské hudbě ..95
2 Lidová a populární hudba alžbětinské Anglie……100
2.1 Terminologie……...100
2.2 Vztah označovací praxe *folk* a *popular* na pozadí historického vývoje....101
2.3 Lidové písně a balady alžbětinské doby……..104
2.4 Migrace melodií mezi Anglií a kontinentem…….....108
2.5 Lidové písně v alžbětinské hudbě a dramatu……...…..112
3 Historie a charakteristika virginalových variací……..…..116
3.1 Vymezení pojmu variace……..…...116
3.1.1 Variační techniky……..……117
3.1.2 Variační formy a jejich rozdělení……..……...118
3.2 Historický vývoj variací……...121
3.3 Anglie a kontinent. Vzájemné vlivy z hlediska variační techniky a form..123
3.4 Variace nad basovým modelem. *Passamezzo. Ground*……..125
3.5 Charakteristika variací……130
3.5.1 Úloha tématu. Členění variačních oddílů…….....130
3.5.2 Forma a faktura. Instrumentální a vokální vlivy……...….131
3.5.3 Stylové znaky viriginalistů. Figurace…….…134
3.5.4 Melodie a harmonie…… . ..142
3.6 Flexibilní intonace. Polarita dur-moll.....147
3.7 Vztah hudby a textu……..... .148
3.7.1 Forma, rytmus a metrum……...….....149
4 Angličtí virginalisté…….....153
4.1 William Byrd……....……..153
4.2 John Bull……...……..155
4.3 Giles Farnaby…….……..…...156

4.4 Orlando Gibbons…… 158
4.5 Ostatní skladatelé……..158
5 Analýza jednotlivých variací. Texty. Hudební a literární odkazy……160
IV. CELKOVÉ SHRNUTÍ A ZÁVĚR……..226
1 Shrnutí…….226
2 Závěr…… 228
V. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY.....231
1 Prameny…….. 231
2 Literatura…….....232
VI. PŘÍLOHY……..…...i.
1 Seznam příkladů a tabulek……..…....ii
2 Seznam zvukových nahrávek na CD……..….. iv
3 Notové ukázky úvodních dílů variací……..……..vi
4 Přehled variací na lidové písně v jednotlivých rukopisech……...…….xxvi
5 Ukázky rukopisů……..……xxxiv
6 Dobové obrázky……..xlvi
7 Thomas Morley: *Introduction* (Laskavému čtenáři)…….....l

I ÚVOD

Když jsem v úvodu svého studia přemýšlela o vhodném tématu doktorské práce, věděla jsem, že bude mít spojitost s oborem Hra na cembalo, který jsem vystudovala na HAMU. Protože konečná volba nevycházela z nějaké obecné potřeby diktované zvenčí, ale byla výsledkem mých vnitřních pohnutek, budiž mi na začátku povolen a tolerován osobní tón. Je fakt, že nebýt prvotního impulsu mojí profesorky Zuzany Růžičkové, nebyla by práce s tímto zaměřením vznikla. Ale to by nestačilo. Již od dětství mě provázel zpěvník starých anglických písní s názvem *News and Chronicle Song Book*, vydaný ve čtyřicátých letech minulého století T.P.Ratcliffem, který kdysi dostal můj tatínek, ze kterého mi hrával a později já sama. Byl vydán ve čtyřhlasé úpravě pro klavír a obsahoval mimo jiné námořnické písně, dětské popěvky, černošské spirituály, hymny a „carols“, mezi nimi i poangličtělý *Good King Wenceslas*, ale mně se nejvíc líbily staré anglické a skotské lidové písně pro svou melodičnost a harmonickou průzračnost, nádech starobylosti, lyričnosti i nostalgie. Jako by tato láska podvědomě pokračovala, protože když jsem začala hrát na cembalo, patřila virginalová hudba a spolu s ní variace na lidové písně k mým nejoblíbenějším skladbám. Otec mi přivezl z ciziny v té době nedávno vydané revidované vydání slavné sbírky *The Fitzwilliam Virginal Book*, a ta se stala častým zdrojem mého vytvářejícího se repertoáru. Tou dobou (1984–1988) jsem již studovala na HAMU.

The Fitzwilliam Virginal Book se stala výchozím impulsem pro zahájení disertační práce, a je proto logické, že studijní cesta do Velké Británie mě zavedla i na univerzitu v Cambridgi, kde mi bylo umožněno díky ochotě místních knihovníků nahlédnout a listovat v tomto vzácném rukopisu, který je dnes už veřejnosti nedostupný a je uchovaný v depozitáři. Jakožto zřejmě největší pokladnice lidových melodií v klávesové literatuře alžbětinské doby, ať již v podobě variací či tanců, se tato sbírka stala pro mě základním zdrojem pro analýzy jednotlivých skladeb, který byl kvůli úplnosti ještě doplněn o několik dalších variací z pera Bulla, Gibbonse aj. z dostupných edic (*Musica Britannica*, *Parthenia*).

Angličané mají terminus technicus pro vše, co je typické pro tuto zemi, její obyvatele i umění – „englishness“. To, co je na alžbětinské virginalové hudbě fascinující, je právě její nezaměnitelný charakter. Celou prací se táhne jako nit snaha o jeho postižení a pokus dobrat se jeho kořenů v rovině teoretické (první díl) i obsahové a formální (druhý díl).Takto je práce také koncipována. Předěl a vstup do druhé části tvoří kapitola s názvem

„Charakter anglické hudby“, zabývající se touto problematikou z obecné i hudební stránky. Skutečnost, že jsem zvolila pro hlubší analýzu virginalové variace na lidové písně, snad nejtypičtější formu, se kterou jsou Angličané nejvíce spojováni, je jen logickým vyústěním tohoto mého úsilí a hledání.

Analýza jednotlivých variací, která je poslední částí mé práce, se pro mě stala cílovou a stěžejní kapitolou, ke které svým způsobem směřovalo vše předchozí. Při studiu virginalových variací mě vždy upoutávaly jejich názvy, obestřené rouškou jistého tajemství a poetiky. Jejich postupným odkrýváním se začaly na povrch vynořovat jednotlivé příběhy, historky a osoby – prostí venkované, ale i skutečné historické osobnosti (viz *Lord Willoughby*), a spolu s tím se měnil a upřesňoval interpretační pohled na příslušné skladby.

V zájmu určitého cíleného zaměření práce jsou některé interpretační momenty upřednostněny, jiným byl dán menší prostor. Z výše řečeného logicky vyplývá důraz na obsahovou, byť zdánlivě nedůležitou, stránku variací. Možnost seznámit se na vlastní oči s mnohými rukopisy a přivézt si z nich některé zkopírované skladby mi umožnila zaměřit se na problematiku čtení notového zápisu a následně orientaci v edicích.

Práce mě postavila před nutnost vypořádat se s různými problémy. Největším byla asi jazyková bariéra. I při solidní znalosti angličtiny nebylo lehké pochopit všechny nuance dobové teorie, tím spíš, že samotní Angličané v ní neměli často jasno, navíc často mnohoznačnost tohoto jazyka může člověka zavést k chybným vyjádřením (viz kapitola I.2 Problematika terminologie). U nás neexistuje literatura, zabývající se touto problematikou, naprostou většinu textů, snad kromě citací ze Shakespeara, jsem proto překládala sama. Při překladech jednotlivých písní a citací z alžbětinské angličtiny, v mnohém odlišné od současného jazyka, bylo nutno někde domýšlet slova podle kontextu.

V tomto ohledu mi byla ve velké míře nápomocna prof. Zuzana Růžičková. Jí, prof. Giedré Mrázkové a Jitce Chaloupkové, která mě jako první přivedla k cembalu, bych chtěla poděkovat za cenné rady a připomínky. Největší dík patří mému školiteli, doc. Ph.Dr. Romanu Dykastovi, CSc, bez jehož velké pomoci by práce nedošla do této konečné podoby. Poslední poděkování putuje do Anglie. Díky ochotě pracovníků British Library a Cambridge University Library jsem měla vzácnou možnost seznámit se osobně s několika virginalovými rukopisy a přivézt si odtud četné kopie skladeb, pořízené okopírováním rukopisných folií.

I.1 Seznam zkratek

c.f.	*cantus firmus*
m.f.	*musica ficta*
ma	major
mi	minor

Rukopisné zdroje

Be	London, British Library, Lbl Add MS 31403
Bu	Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds du Conservatoire, Pc Rés. 1185
Co	London, British Library, Lbl RM 23.1.4
Cr	Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds du Conservatoire, Pc Rés. 1186
D1	New York Public Library, Nyp Drexel 5609
D2	New York Public Library, Nyp Drexel 5612
El	Oxford, Chris Church, Och 1113
Fo	London, British Library, Lbl RM 24.d.3
L1	London, British Library, Lbl Add MS 29996
Ly	Lübbenau, Count zu Lynar´s MS, B MS Ly Al
Me	London, British Library, Lbl Add MS 23623
Ne	MS Mus 1591, *My Ladye Nevells Booke*
Ti	Cambridge, Fitzwilliam Museum, Cfm Mu. MS 782
To	Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds du Conservatoire, Pc Rés 1122
Tr	Cambridge, Fitzwilliam Museum Cfm. Mu.Ms 168, *Fitzwilliam Virginal Book*
Tu	London, British Library, Lbl Add MS 36661
W	London, British Library, Lbl Add MS 30846
Wr	London, British Library, Lbl Add MS 30845

Tištěné zdroje

Pa	*Parthenia*; *or, the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginals*

Moderní edice

FVB	*The Fitzwilliam Virginal Book*
MB	*Musica Britannica*
SEKM	*Early Music Keyboard Series*

Časopisy

AMW	*American Musicology Wissenschaft Journal*
EM	*Early Music*
JAMS	*Journal of the American Musicological Society*
JRMA	*Journal of the Royal Musical Association*
ML	*Music and Letters*
PRMA	*Proceedings of the Royal Musical Association*

I.2 Kritické zhodnocení dosavadní literatury

Alžbětinská doba je jedním z vrcholů anglické hudby, jejíž význam a vliv na hudební vývoj kontinentální Evropy je nepochybný. Přesto si s tímto pojmem především spojujeme literaturu, zejména Shakespeara, o němž byly napsány celé svazky knih. Hudební bádání v této oblasti bylo dlouhou dobu ve stínu bádání literárního. Tomu napomáhají dvě skutečnosti. Angličané byli odedávna empirikové a teorie byla v této zemi vždy jen pomocným prostředkem praxe. Tento názor byl proklamován již na začátku 17. století a stejný trend je patrný dodnes. Anglie, na rozdíl od jiných zemí, vždy měla málo srovnatelných teoretiků např. v porovnání s Němci či Američany. Druhým často zdůrazňovaným jevem je sklon Angličanů ke zdrženlivému vyjadřování a v nedoceňování kvalit svého kulturního dědictví. Sir Richard R. Terry v předmluvě k prvnímu novodobému vydání *My Ladye Nevells Booke*[1] mluví o této jejich vlastnosti právě v souvislosti s alžbětinskou hudbou. Její podhodnocení vycházelo v té době z tradovaného názoru teoretiků i módních trendů, preferujících francouzskou kulturu.

Také soudobé hudebně teoretické práce všechna tato fakta reflektují. Barry Cooper (1986) mluví o absenci souhrnného pojednání o anglické hudební teorii, zmiňuje jen disertační práce na široce pojatá témata či studie o jednotlivých traktátech, často ve spojitosti s faksimilovými či nově vytištěnými a okomentovanými vydáními (Morley, Campion, Playford), a kritizuje často špatně pochopené interpretace teorie 16. a 17. století. Častým důvodem je mnohovýznamová dobová terminologie.[2]

Podíváme-li se zpět na uplynulé století, můžeme na půdě teoretického bádání o anglické „early music“ sledovat vlny zvýšeného zájmu a jeho poklesu během jednotlivých period.

Velkým počinem na sklonku 19. a 20. století bylo vydání slavné sbírky *The Fitzwilliam Virginal Book.* Osobnostmi, které na to reagovaly a udělaly první hlubší analýzy alžbětinské virginalové hudby, byli Edward W. Naylor[3] a Margaret H.Glyn,[4] v Belgii Charles van den Borren.[5] Zvýšený zájem o tuto hudbu, především v oblasti interpretace,

---

[1] *My Ladye Nevells Book.* Andrews, Hilda (ed.). London 1926; reedice: New York: Dover Publications, 1969. R.R.Terry (1865-1938), anglický varhanník a sbormistr.

[2] COOPER, Barry. Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts. In Zaminer, Frieder (ed.). *Geschichte der Musiktheorie*. Vol. 9. Darmstadt 1986, s.149. Podrobněji viz kapitola **I.2 Problematika terminologie**.

[3] NAYLOR, Edward W. *An Elizabethan Virginal Book.* London: J.M.Dent, 1905.

[4] GLYN, Margaret, H. *About Elizabethan Virginal Music and its Composers*. London, W. Reeves, 1934; The National School of Virginal Music in Elizabethan Times. *JRMA*,1916, 43, (1), s. 29-49.

[5] BORREN, Charles van den. *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*. Bruxelles, 1912.

podnítily také průkopnické práce Arnolda Dolmetsche.[6] Po vydání *FVB* následovala o jedno čtvrtstoletí později *My Ladye Newells Booke* (1926). V době mezi válkami tato první vlna zájmu opadává. V padesátých letech vznikají dvě důležité kritické notové edice *Musica Britannica* (1951) a *Early Keyboard Music Series* (1955). Zásadní osobností v této době byl Thurston Dart,[7] horlivý propagátor opětného oživení anglické renesanční hudby, sekretář edice *MB* v jejích počátcích a hlavní editor většiny svazků *SEKM*. Přesto zvýšený zájem nastává až v druhé polovině šedesátých let. Vznikají nové revidované edice rukopisů či tištěných pramenů – *FVB* (1963, 1979), *Ne* (1969), *Pa* (1969) a v edici *MB* vycházejí v tomto desetiletí souborná díla předních virginalistů: John Bull (1960, 1963), Orlando Gibbons (1962), Giles Farnaby (1965) a William Byrd (1969, 1971). Spolu s tím se na půdě odborných časopisů – *Early Music, Proceedings of the Royal Musical Association*,[8] *Music and Letters, Journal of 17th century Music* aj. rozvíjí diskuse nad dílčími problémy hudebně teoretickými, interpretačními a edičními, a vznikají jejich analýzy. Od sedmdesátých a zejména však od osmdesátých let zájem o starou hudbu prudce stoupá a narůstá i množství odborných článků a zásadních publikací, týkajících se hudební teorie jako takové, virginalové literatury i zkoumání zdrojů. Jedním z významných počinů na poli teorie bylo vydání sborníku *Byrd Studies*[9] v roce 1992, který vyšel ke 450. výročí narození Williama Byrda. Sborník zahrnuje výsledky dosavadních bádání o Byrdovi ve formě příspěvků předních anglických muzikologů.

Následující zhodnocení jednotlivých publikací sleduje v hrubých obrysech chronologii obsahu, a kromě první skupiny, která zmiňuje výchozí všeobecné zdroje, se omezuje na práce zaměřené na anglickou alžbětinskou hudbu a její přesahy. Jmenované publikace netvoří vyčerpávající přehled, jejich výběr je určen mírou jejich využití a objemem citací v práci. Jsou rozděleny do pěti okruhů:

1) *Souhrnné publikace, slovníky, katalogy*:

Výchozím materiálem pro studium alžbětinské hudby jsou **slovíky**, **tématické katalogy** a **souhrnné publikace encyklopedického rázu**. Primárními zdroji informací

[6] DOLMETSCH, Arnold. *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries Revealed by Contemporary Evidence*. London, 1915.
[7] Th. Dart (1921-1971), cembalista, komorní hráč, prof. na Cambridgské universitě. Zabýval se virginalovými rukopisy.
[8] V roce 1985 byl tento časopis přejmenován na *Journal of the Royal Musical Association*.
[9] BROWN, Alan, TURBET, Richard (eds.). *Byrd Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

jsou nejrozsáhlejší všeobecné hudební slovníky ***MGG***[10] a ***Grove.***[11] Neocenitelným pomocníkem v základní orientaci v hudební historii, formách, pojmech, organologii aj., díky své názornosti, přehlednosti, četným příkladům, tabulkám a srovnáním je **Michelsův *Encyklopedický atlas hudby.***[12] ***Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (H. H. Eggebrecht)**[13] je přes svoje označení „příruční slovník“ velmi podrobným průvodcem historií hudebních pojmů s vyčerpávajícími odkazy. Zmíněné výše uvedené publikace zahrnují celoevropský hudební vývoj.

Další skupinu tvoří podrobné slovníky a encyklopedie vydané ve Velké Británii, převážně v univerzitních městech Oxfordu a Cambridgi. Zachycují hudební vývoj v Anglii. Jejich jednotlivé svazky jsou věnovány alžbětinské hudbě.

Abraham, Gerald. The Age of Humanism 1540-1630. Vol. 4. In ***The New Oxford History of Music.*** London: Oxford University Press, 1968.

Tato již více než čtyřicet let stará kniha, která tvoří čtvrtý díl dvacetisvazkové encyklopedie, obsahuje několik esejí, zabývajících se tudorovskou hudbou. Vedle kapitoly o vokální a chrámové hudbě je zde obsažen oddíl zabývající se konsortní a klávesovou hudbou od Meyera a Apela, který na rozdíl od jejich monografií není tak zásadní..

Caldwell, John. *The Oxford History of English Music. From the Beginnings to c. 1715*. Vol. 1. Oxford: Clarendon, 1991

John Caldwell, nar. 1931, je univerzitním profesorem na Oxfordské univerzitě a jednou z vůdčích osobností v oblasti bádání o anglické středověké a renesanční hudbě. Věnuje se hudební teorii a klávesové literatuře a je též vydavatelem mnoha kritických edic staré hudby. Tato Caldwellova objemná publikace je odrazem současného stavu bádání a reflektuje pokrok v hudební vědě v posledních dvaceti až třiceti letech. Nahrazuje všechny předchozí dějiny anglické hudby. Rozdělení materiálu je chronologické. Každá z deseti kapitol prvního svazku je věnována určité periodě. Kapitoly čtvrtá až osmá podávají srozumitelný přehled o všech aspektech tudorovského období a zároveň zachycují celkovou kontinuitu vývoje v širším kontextu. Šestá kapitola je věnována chrámové hudbě,

[10] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Blume, Fr. (ed.), Kassel-Basel: Bärenreiter, 1949-1986, 17 vols.
[11] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.nd. ed. Sadie, Stanley (ed.), London: Macmillan Publishers, 2001, 29 vols.
[12] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.
[13] EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1994.

sedmá světské vokální hudbě a osmá hudbě instrumentální. Toto rozdělení má nevýhodu v tom, že většina skladatelů musí být vyhledávána v různých kapitolách. Caldwell se snaží o co nejúplnější přehled hudebníků, i těch méně důležitých, aniž by se omezil na jejich pouhý výčet. Kniha je bohatá na notové materiály. Obsahuje přes 200 příkladů, z nichž některé jsou dlouhé 20-30 taktů, takže nejsou pouhou ilustrací, ale čtenář v nich může hudbu i studovat.

Bray, Roger (ed). Music in Britain: the Sixteenth Century. In ***The Blackwell History of Music in Britain***. Oxford: Blackwell Publishers, 1995.

Roger Bray, editor druhého svazku šestidílných hudebních dějin je profesorem hudby na Lancasterské univerzitě. Je také autorem úvodní kapitoly Hudba a hudebníci tudorovské Anglie: zdroje, skladba a interpretace, a kapitoly druhé Chrámová hudba na latinské texty. Další kapitoly jsou zpracovány jinými autory. Jedná se zatím o poslední vydání anglických hudebních dějin, a oproti globálnější a více tématicky zaměřené *Oxford History of Music* Johna Caldwella je tato publikace podrobnější. Klávesová hudba (autorem je Keith Elcombe) tvoří zcela samostatnou kapitolu (u Caldwella byla zahrnuta do oddílu Instrumentální hudba) a jednotliví skladatelé jsou pojednáni každý zvlášť. Všechny hudební příklady byly nově porovnávány s původními zdroji.

Strahle, Graham. *An Early Music Dictionary. Musical Terms from British Sources, 1500 -1740.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Publikace, která navazuje na *Slovník středověkých hudebních pojmů* (*A Dictionary of Medieval Musical Terms*), je téměř vyčerpávajícím výčtem definic hudebních termínů. Autor čerpal z 250 zdrojů – slovníků, dobových traktátů, příruček a záznamů mezi lety 1500-1740. Chronologický sled definic, tak jak byly chápány v daném období, nám umožňuje snadnější orientaci v problematice, která byla díky mnohoznačnosti jazyka zdrojem nesčetných chyb a nepochopení ze strany teoretiků. Ne všechno se dá však najít. Např. termín „variatio" či „variation" , který je centrem mého zájmu, je uveden až od roku 1724, třebaže se objevuje již ve *FVB*, tj. více než o sto let dříve.[14]

2) *Hudební teorie*:

Do této skupiny patří práce, mapující dobovou **hudební teorii,** obsaženou v traktátech

[14] Podrobně je vysvětlen v Eggebrechtovi, 4.sv, s. 25.

16. a první poloviny 17. století.[15] Velkou mezeru v počtu a kvalitě prací, týkajících se tohoto období, se podařilo vyplnit dvěma zásadními studiemi autorů B. Coopera (1986) a zejména pak R. Herissone (2003). Jedním z mnoha důvodů absence souhrnných teoretických prací je kromě výše uvedených důvodů též neznalost či špatné chápání teorie samotnými alžbětinskými autory traktátů, což činilo jejich studium pro současné badatele velmi obtížným. Velkou službu této oblasti odvedla řada článků v odborných časopisech, týkajících se žhavých problémů (modalita, tonalita, *musica ficta* aj.) i některé disertační práce s širokým tématickým polem.

Cooper, Barry. Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts. In **Zaminer, Frieder (ed.).** ***Geschichte der Musiktheorie***. Bd.9. Darmstadt, 1986.

Devátý svazek desetisvazkové encyklopedie. Je jednou z mála souhrnných knih o anglické teorii 17. a18. století. Jejím velkým kladem je také přehled současného bádání o této době. Kniha je rozdělena do tří základních kapitol: První obsahuje podkapitoly Teorie a teoretikové, Teorie kontra praxe a Současný stav bádání. Do této kapitoly je také zařazeno pojednání o hlavních teoretických zdrojích a jejich autorech (Th. Morley, Th. Campion, G. Coperario, J. Playford, Th. Mace, Ch. Butler a další). Druhá je charakteristikou hlavních témat 17. stol. Těmi jsou stupnice, solmizace, klíče, posuvky, notové hodnoty, ligatury, tonalita, intervaly a akordy, konsonance a disonance, kadence, kontrapunkt aj. Třetí část, která je obdobně sestavena jako druhá, je věnována století osmnáctému. Obě století jsou pojednány odděleně, protože se v mnohém základním od sebe odlišovaly.

Herissone, Rebecca. ***Music Theory in Seventeenth-Century England.*** Oxford: Oxford University Press, 2000.

Existuje jen málo knih se srovnatelnou šíří na tomto poli. Autorka se opírá o dobové prameny W. Bathe *A Brief Introduction of the Skill of Song* (1592), Th. Morleyho *A Plain and ease Introduction to Practical Musicke* (1597) a J. Playforda *Introduction to the Skill of Musicke*(1655). Kniha je velmi přehledná a obsahuje kapitoly:metrum, rytmus, ladění, harmonie, skladba, tonalita a formy. První kapitola. vychází ze středověké menzurální notace, která byla nahražena na kontextu nezávislou notací metrickou. V druhé kapitole

[15] K nejdůležitějším autorům hudebně teoretických pojednání této doby patří bezesporu nejčastěji citovaný Morley (1597), Campion (1613), Butler (1636); druhou polovinu 17. stol. reprezentují svými spisy zejména Playford (1654) a Simpson (1665). Viz podkapitola **II.1.3 Nejvýznačnější teoretikové. Hlavní zdroje**.

v souvislosti s lineárním tónovým materiálem se autorka zabývá solmizací, hexachordy a vytvořením dur-mollového systému. V kapitole o harmonii se objevují již termíny jako konsonantní a disonantní intervaly, trojzvuky. Herissone sleduje postupný vývoj směrem k tonálnímu myšlení. Vědomí všech těchto prvků a zákonitostí vedlo k časnému upevnění harmonických pravidel. Kniha velmi jasně ukazuje, jak vypadala anglická hudební teorie 17. století.

3) *Notace, edice, interpretace*:

Třetí skupina obsahuje teoretické práce, týkající se problematiky **notace**, **analýzy rukopisů a edic.** V této oblasti docházelo v minulosti vzhledem k málo pokročilém stavu bádání k mnoha omylům a špatným interpretacím. V současnosti se na základě soudobých muzikologických výzkumů korigují starší edice,[16] pokračuje řada kritických edic a vyšlo několik disertačních prací, analyzujících jednotlivé rukopisy, či soustřeďujících se na dílčí teoreticko-interpretační problémy. Neocenitelné jsou v tomto ohledu také úvody a textové komentáře k jednotlivým edicím. Z výsledků bádání v oblasti teorie a notace vychází **interpretační praxe**.

Brookes, Virginia. ***British Keyboard Music to c. 1660. Sources and Thematic Index.*** Oxford: Clarendon Press, 1996.

Tento přehledný katalog je nesmírně užitečným pomocníkem pro orientaci a vyhledávání příslušných děl v rukopisech. Skládá se ze dvou částí. V první autorka popisuje více než 200 rukopisů a 3 tištěné zdroje. Rukopisy jsou označeny podle *RISM*u[17] a je k nim připojena krátká charakteristika. Jednotlivé tituly jsou označeny indexovým číslem a číslem stránek. Druhou rozsáhlejší částí je tématický katalog. Ten je řazen abecedně podle autorů. Každý titul je obdařen jednohlasým incipitem, indexovým odkazem na první část, na moderní edice, literární zdroje (Chappell, Simpson) i na analogické či podobné skladby s jiným názvem.

Caldwell, John. ***Editing early music.*** Oxford: Clarendon Press, 1995.

Kniha je základním zdrojem informací zejména pro vydavatele, ale i pro badatele, kteří se chtějí věnovat analýzám rukopisů a hudebních děl až do období klasicismu Ačkoli

[16] Počátky tohoto vývoje spadají již do padesátých let, viz vznik edic *MB*, *SEKM* a dalších.
[17] *Répertoire International des Sources Musicales*

se problematika týká celého kontinentu, větší prostor je dán Anglii. První kapitola je pojednána všeobecně, další si všímají všech dílčích problémů v jednotlivých stylových obdobích, jako jsou takty, notové hodnoty, časová označení aj. Poslední kapitola je praktickou ukázkou vybrané skladby. Dodatky se zabývají speciálními znaky, obecnými zásadami a vydavatelskými řešeními posuvek.

Brown, Alan Martin. ***A critical edition of the keyboard music of Willam Byrd.*** Cambridge, 1970. Dissertation. University of Cambridge.

Alan Brown je v současnosti dominantní osobností zejména v oblasti editorství klávesové literatury.[18] První část jeho disertační práce, která byla přípravou na kompletní vydání Byrdova klávesového díla v edici *MB* (druhý díl práce), je příkladnou ukázkou moderního kritického editorského přístupu. Výběr jednotlivých verzí je výsledkem komparace a důkladné analýzy všech dostupných pramenů, podepřených hlubokou znalostí Byrdova díla. V poznámkách výsledné edice jsou uvedeny všechny odchylky v jednotlivých rukopisech.

Publikací, zaměřujících se na **interpretaci** této doby, je velice málo. Z těch starších nelze opominout průkopnickou knihu **Arnolda Dolmetsche** ***The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries,*** (1915), [19] ve které tvoří asi jednu čtvrtinu knihy problematika ornamentiky. Té věnuje také velkou pozornost **Robert Donnington** ve své práci ***The interpretation of early music.*** [20]

Většina knih, zaměřujících se na interpretaci, je většinou velmi široce zaměřena. Buď pojednává o více nástrojích, nebo se zabývá delším časovým obdobím, či různými zeměmi; přitom nastává ten problém, že každá země měla své vlastní tradice, které se měnily během krátkých časových úseků. Dokladem toho jsou následující knihy. **Howard Ferguson.** ***Keyboard interpretation*** [21] zpracovává vývoj klávesové hudby v celé Evropě v období od 14. do 19. století. Další užitečnou, ale široce zaměřenou knihou, je ***Performance practice. Music after 1600*** **H. Mayera Browna a Stanleye Sadieho.** [22]

---

[18] V současné době A. Brown pracuje na doslova monumentálním díle – tolik potřebné revizi *FVB* v rámci edice *MB.*

[19] DOLMETSCH, Arnold. *Interpretace hudby 17.a 18. století*. Praha: SNKLHU, 1958.

[20] DONNINGTON, Robert. *The interpretation of early music.* London: Faber, 1963.

[21] FERGUSON, Howard. *Keyboard interpretation from the 14th to the 19th Century*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

[22] BROWN, H. Mayer, SADIE, St. (eds.) *Performance practice. Music after 1600.* New York: Norton, 1990.

4) *Lidové písně a populární melodie alžbětinské Anglie*:

Druhá část práce se zabývá virginalovými variacemi na světské písně. Proto je na místě zhodnocení literatury, která jednak zachycuje vývoj lidové hudby, a jednak té, která pojednává o lidových písních a populárních melodiích i po stránce literární a stala se základním materiálem pro závěrečnou kapitolu práce, věnovanou jednotlivým variacím. S ní jsou spojena tři jména: William Chappell, Claude M. Simpson a v menší míře John Ward.

Caldwell, John. ***The Oxford History of English Music. C .1715 to the Present Day***. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Osmá kapitola Caldwellovy dvousvazkové encyklopedie má název Folk music and popular music. Po úvodním přehledu literatury a výkladu a problematické terminologie následuje historický nástin vývoje této hudby do roku 1700. Důležité je zdůraznění vzájemných vazeb mezi lidovou, populární a tzv. uměleckou hudbou, a jejich vzájemné ovlivňování. Kapitola umožňuje základní vhled do dané problematiky. K lepší orientaci v tomto terénu přispívají vybrané a komentované notové ukázky i bohatý poznámkový aparát.

Chappell, William. ***Popular Music of the Olden Time.*** London 1840; Reedice: New York: Dover edition, 1965.

Dnes je sice tato kniha v jistém smyslu zastaralá a odpovídá dobovému stavu bádání, nicméně vzhledem k tomu, že je v podstatě jediným odkazovaným zdrojem u většiny edic zahrnujících virginalové variace na světské písně, je namístě ji i jejího autora pojednat podrobněji.

William Chappell (1809-1888) byl nakladatelem, nadšeným hudebníkem a učencem, V letech 1855-1859 rozšířil svoji původní sbírku sebraných lidových textů a melodií s názvem *A Collection of National English Airs* a vydal *Popular Music of the Olden Time* ve dvou svazcích. Svá bádání doplňoval o údaje Sira Johna Hawkinse a Charlese Burneyho. Chappell touto knihou demonstroval přítomnost národní hudby v Anglii. Rozsah knihy jde od nejstaršího anglosaského období před rokem 1000 až k vládě Jiřího II. 1760. Nicméně hlavní jádro, ze kterého mnozí pozdější učenci čerpali, se týká vlády královny Alžběty s mnohými odkazy na Shakespeara.V době, ještě než byly tradiční

balady[23] jasně definovány či systematicky sbírány, byl Chappell nucen opírat se především o písemná svědectví. Z tohoto faktu vyplývá, že *Popular Music* se z velké části zabývá „broadsides“ (pouličními baladami). Nicméně zabýval se i prostou orální tradicí a všímal si narážek a zmínek o písních a baladách v literárních zdrojích, především v díle Shakespeara.[24] Co se týče poznámek k hudbě, Chappell vždy pečlivě rozlišoval mezi tištěnými pracemi a rukopisy, a vždy označil, když ho malé množství materiálu donutilo spoléhat jen na ústní či divadelní tradice. Chappellova bádání byla na svou dobu udivující a jeho vědomosti byly vyjímečné. To, co dělá *Popular Music* obzvláště užitečnou, je to, že poskytuje čtenáři nejen hudbu, ale i literární text bez ohledu na to, kolik slok obsahuje. Je pravdou, že tyto texty byly někdy lehce revidovány ve spojitosti s názory a představami druhé poloviny 19. století. Totéž se stalo s hudební složkou. Harmonické úpravy písní, kterých se tehdy ujali profesoři Oxfordské a Cambridgské university W. Crotch a G.A.Macfarren, odrážejí více vkus 19. století než alžbětinský styl. Tak došlo k tomu, že lidovým melodiím byly implantovány tradiční harmonické vzorce a staré modality byly potlačeny. Některé Chappellovy odkazy na opisy melodií jsou nepřesné a těžko se z nich dá vyčíst, v jakém se nacházejí rukopisu. Chappell byl limitován vkusem své doby, přesto jeho kniha zaslouží respekt.

V roce 1893 udělal určitou revizi Chappellovy knihy H. E. Woolridge (1845-1917), který nahradil Macfarrenovy harmonie svými, čímž dospěl k určitému, byť zase omezenému zlepšení, a doplnil Chappella o další nově objevené zdroje.

Simpson, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd., 1966.

Claude M.Simpson (1910-1976) použil ve své knize část *Popular Music*, která se zabývá pouličními písněmi a baladami, jako východisko pro svůj vlastní výzkum, navíc využil nově objevené hudební zdroje a výsledky nových bádání v oboru.Toto jeho rozsáhlé dílo obsahuje 540 melodií s komentáři v rozmezí let 1550-1700. Při přepisu se Simpson omezuje jen na melodickou linku. Označil opravy v závorkách, tam kde opravil chyby týkající se notových hodnot či taktovému členění, reprodukoval neopravené notové verze hned za opravenými. Při opravách či doplňování nepravidelných

[23] Tzv. „traditional ballads“ byly staršího data a jejich obsahem byla obecná témata jako dobro a zlo, život a smrt, láska apod. „Broadside ballads“ se zabývaly většinou konkrétními příběhy, událostmi, viz. dále.
[24] F. W. Sternfeld, který napsal úvodní stať k novodobému vydání *Popular Music* (Dover edition, 1965), čerpal základní informace z Chappella ke své knize *Music in Shakespearean Tragedy*. London: Routledge & Kegan Paul, 1963.

či vynechaných taktů použil závorek pro tyto připsané takty. Pokud si mohl vybrat z několika verzí melodie, použil nejstarší, která byla vhodná pro zpěv s vědomím, že tato kritéria nemusejí být vždy objektivní. V případě, že melodie prošla značnými změnami, vytiskl více verzí.

Ward, John. M. *Apropos* "The British Broadside Ballad and Its Music". *Journal of the American Musicological Society.* 1967, vol. 20, p. 28-86.

John Ward reagoval na Simpsonovo dílo a uveřejnil článek s názvem *Apropos The British Broadside ballad and its Music*, který chápe jako dodatek k budoucímu možnému vydání této zásadní knihy a doplňuje či koriguje údaje k baladám u některých melodií.

5) *virginalová hudba*:

Poslední skupinu tvoří publikace, zachycující vývoj anglické klávesové hudby, nebo se soustřeďující jen na dané období či jednotlivé autory (monografie o Byrdovi a Bullovi). Dalším zdrojem informací a kritických analýz jsou odborné časopisy (např. rozbory virginalového díla dalších dvou známých virginalistů – Farnabyho a Gibbonse, je možno najít na stránkách *PRMA.* Užitečný vhled do minulosti tvoří tři publikace badatelů, Margaret H. Glyn, Erwarda Naylora a Charlese van Borrena, zmiňovaných již v úvodu. Všechny vznikly v prvních dvaceti letech 20. století a reflektovaly oživenou vlnu zájmu o anglickou renesanční hudbu i hudbu lidovou. Odtud pramení dobově a nacionálně podbarvené názory (Glyn mluví o „národní virginalové škole"), poněkud romantizující pohledy a způsob vyjadřování. Nicméně tyto starší publikace jsou zajímavé z hlediska konfrontace s moderními; v jakém stavu pokročilosti se tehdy nacházelo hudební bádání v této oblasti a kam do dneška dospělo.

Jakožto základní souhrnnou klasickou studii, umožňující zařadit anglické autory do evropského kontextu, je nutno uvést ***The History of Keyboard Music*** **Williho Apela**.[25] Následně jmenované práce se již týkají samotné Anglie.

Caldwell, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. New York: Dover publications,1973.

Jeho publikace zahrnují průkopnické studie o anglické klávesocé hudbě před rokem

[25] APEL, Willy. *The History of Keyboard Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

1800. Kapitoly III-VII jsou věnovány tudorovské církevní a světské klávesové hudbě, formám a jejich vývoji na přelomu 16. a 17. století. Autor popisuje nástroje, na které se tehdy hrálo a ozřejmuje okolnosti, za kterých byla hudba provozována. Analýzy určitých specifických, pečlivě vybraných skladeb, slouží jako ilustrace vývoje toho kterého žánru. Tyto kapitoly jsou cenné nejen jako studie tudorovské klávesové hudby, ale také proto, že autor tuto periodu zařazuje do kontinuity celkového hudebního vývoje od středověku po baroko a ukazuje, co tudorovská hudba zdědila z předchozího období a čím zase ovlivnila období následující. Navíc dokládá, co se jednotliví autoři alžbětinské doby naučili jeden od druhého. Skladatelům, kteří jsou obvykle přehlíženi, jako např. Peter Philips, je věnován prostor úměrný jejich významu. Caldwell závěrem potvrzuje vyjímečné místo tudorovské hudby jako celku v kontextu evropských hudebních dějin.

Harley, John. ***British Harpsichord Music.*** Vols.1,2. **Sources. History.** Aldershot: Scolar Press,1992, 1994.

První svazek je rozsáhlým přehledem rukopisů, tištěných pramenů a pozdějších edic. Zahrnuje období od nejstarších známých dochovaných příkladů až do pozdního 18. století. Kromě cembala je zde uvedena hudba hraná i na jiné klávesové nástroje i klávesové transkripce. Katalog čítá přes 300 rukopisů a 1 500 tištěných zdrojů.

Druhý díl, který se časově shoduje s prvním, má široký záběr. Je určen jak amatérům, tak profesionálům. V historickém přehledu tvoří časový milník osobnost Williama Byrda, tzn. hudba před ním a po něm. Další kapitoly jsou věnovány nástroji, sociálnímu pozadí, teorii, notaci a částečně i interpretaci. Bohaté přílohy a tabulky s analýzami jednotlivých forem na základě harmonie, rytmu a metra či nástrojové stylizace ozřejmují teoretická východiska. Harleyova kniha je podložena hlubokou znalostí a novými pohledy na danou problematiku.

Neighbour, Oliver. ***The Consort and Keyboard Music of William Byrd*****.** London: Faber and Faber, 1978.

Třetí díl třísvazkové edice, zabývající se Byrdovým kompletním dílem, reaguje na zcela nedostatečné množství literatury, která byla do té doby o tomto největším skladateli alžbětinské doby napsána. Neighbour si všímá především toho, co je v současnosti známo o Byrdově životě, přibližuje nám chápání jeho hudby, která tvoří zcela samostatnou a uzavřenou kapitolu, i jeho vlivu na anglickou a kontinentální hudbu. Konsortní hudbě je

věnováno asi 75 stran a hudbě klávesové 160. Oba díly jsou děleny do kapitol podle žánrů. Každá kapitola obsahuje úvodní poznámky k analyzovaným skladbám, odkazy na moderní vydání, osvětluje zdroje mylných informací,, a přináší širokou škálu poznatků k diskusi. Tato monografie je detailní a pronikavou analýzu všech Byrdových skladeb pro virginal.

Cunningham,Walker. ***The Keyboard Music of John Bull.*** Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.

Rozsáhlá monografie, čítající téměř 300 stran. Obsahuje životopis, ale hlavní prostor je věnován Bullovu dílu. Zdroje a každá kategorie Bullovy klávesové hudby jsou detailně analyzovány. Dodatky poskytují komentovaný přehled zdrojů – např. faksimile seznamu Bullových skladeb z Pepuschovy sbírky rukopisů z roku 1740. Publikaci doplňuje rozsáhlý poznámkový aparát a bibliografie.

I.3 Problematika terminologie

Anglická dobová terminologie byla často příčinou mnoha špatně pochopených interpretací badatelů. Důvodem je mnohovýznamovost anglického jazyka, který navíc prošel od 17. století mnohými změnami. Také hudební teorie procházela vývojem; jedním termínem se označovaly různé pojmy – např. „key" v překladu znamená klávesa, klíč, předznamenání, tónina, stupnice, základní tón, ladit aj. Naopak, zase odlišnými termíny se mínila jedna věc – key, mood, či tone. V překladu to může znamenat jak modus, tak tóninu či stupnici. Výběr správného termínu potom závisí na muzikologových znalostech dobové hudební teorie, dohledávání souvislostí a analogií, i určitého jazykového citu.

Tato problematika byla již diskutována začátkem 17. století. Campion ve svém pojednání *A New Way of Making Fowre parts in Counter-point* (1610) v úvodní části mluví o potřebě užívat termíny přesně. Kritizuje mj. tehdy běžné zaměňování *note* a *tone* a dále píše: „Nic nesužuje a nedělá hanbu naší tradiční hudbě víc, než nejasnost hudebních výrazů, když je člověk nedokáže správně rozlišovat, nemůže být potom schopen racionální rozmluvy o umění, které provozuje….v mé rozpravě o hudbě jsem se snažil o jasnost termínů jako *tonus maior* a *tonus minor* aj., bez pěkných a zbytečných odlišení, které

nejsou potřebné.“[26] V rozporu s tím, co říká v úvodu, a ve snaze zjednodušit tuto problematiku, spojuje Campion dohromady termíny *key*, *moode* a *tone* jakožto synonyma.

Stejné termíny používá o padesát let později Simpson v *Division Violist* (1659): „Každá skladba patří do určité tóniny, kde končí také vždy bas. Tato tónina se nazývá buď flat nebo sharp vzhledem k malé či velké tercii nad basovým tónem.“[27] Označení flat nebo sharp se vztahovalo jen na tercii nad finálou, na ostatní stupně ne. Tzn., že např. skladba „in *G* flat“ byla napsána v tónině na způsob dnešní *g* moll.

V práci používám současnou terminologii pro určité pojmy, jako dur-moll, akordy, harmonie, tónina, z několika důvodů. Dobová terminologie těmito termíny nedisponuje, v mnoha případech ani analogické termíny nemá. Cooper píše, že v 17. století označoval termín kontrapunkt kromě svého původního slova smyslu také to, co dnes nazýváme harmonií či homofonií.[28] Pravidla pro vícehlasý kontrapunkt zohledňovala akordické vztahy a harmonické spoje z nich vyplývaly (Campionova pravidla o spojování akordů na základě basu, D-T autentické závěry apod.). Anglické označení tóniny jako „flat“ či „sharp“ se dá s vědomím jisté nepřesnosti (viz výše) a anachroničnosti přeložit jako dur a moll. Současné teoretické publikace i slovníky (Harley, Cooper, Michels aj.), ze kterých jsem čerpala, tuto moderní terminologii běžně používají vzhledem k velmi ranému harmonickému směřování anglické hudby a také pro větší srozumitelnost.

---

[26] „…There is nothing doth trouble, and disgrace our Traditionall Musition more, then the ambiguity of the termes of Musicke, if he cannot rightly distinguish them, for they make him vncapable of any rationall discourse in the art hee professeth….In my discourse of Musicke, I haue therefore striued to be plaine in my tearmes, without nice and unprofitable distinctions, as that is of *tonus maior*, and *tonus minor*, and such like, whereof there can be made no vse.“ In STRAHLE, Graham. *An Early Music Dictionary. Musical Terms from British Sources, 1500-1740.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995, s. XXVI.

[27] „Every Composition in Musick is designed to some one Key, Mood, or Tone, in which the Basse doth alwayes conclude. This Key, or Tone, is said to be either Flat or Sharp, in respect of the leaser or greater Third taking its place immediately above it.“ Tamtéž, s. 195.

[28] COOPER, Barry. *Englische Musiktheorie im 17 und 18 Jahrhunderts.* In Zaminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 9. Darmstadt, 1986, s. 221.

II. ANGLICKÁ HUDEBNÍ TEORIE 16. A 17. STOLETÍ

Hudba přelomu 16. a 17. století byla v Evropě na velmi vysoké úrovni. Změny v hudebním stylu od renesance k baroku vyžadovaly flexibilnější uspořádání, než byl systém založený na hexachordech a modech, a bylo třeba vypořádat se s procesem chromatizace a novým uspořádáním modulací a tonality. S nástupem humanismu se začal vyvíjet výraz. Jedním z prostředků, jak toho dosáhnout, byly vztahy mezi akordy, tedy to, co dnes nazýváme harmonií. Základní změny, které vyplývaly z výrazu daného textem, vedly ke změnám dalším. Bylo přirozené, že s vertikální koncepcí hudby vznikl silnější cit pro harmonii a následně posun k pravidelnému metru. To obecně vedlo ke zdůrazňování těžké doby. Pro mnoho autorů přestal být kontrapunkt významnou složkou skládání, nicméně navzdory velkému rozvoji monodie ho někteří skladatelé stále používali. V mnohých skladbách je patrné lineární vedení hlasů, které se projevovalo občasným pohybem přes těžké doby a dávalo skladbě polyfonický ráz, přestože skladatelé koncipovali svou hudbu v základu již ve vertikální podobě s pravidelnými takty (viz W. Byrd *Maydens Song*). Celkový vývoj v raném 17. století byl spíš harmonický než melodický, jenž byl ještě svázaný s mody. Mnoho raných prací v novém stylu respektovalo jasné tonální dur-mollové schéma a pravidelné rozdělení do taktů a opíralo se o kadenční formule nebo harmonická basová ostinata ve starém stylu typu *Romanesca* a *Passamezzo*, v nové hudbě byla však tonální povaha modelů a jejich tendence k pohybu v krátkých frázích ke kadenčnímu vyústění zcela novým efektem.Tato hotová formální schémata, jakými byla ostinata, byla zřejmou pomocí těm skladatelům, kteří chtěli opustit staré kontrapunktické postupy a psát v novém stylu.[29] Výsledkem toho všeho byl systém doprovodných akordů (*basso continuo).* Mezi nejvýznamnější změny je považováno vytvoření teorie trojzvuku, nauky o tóninách a principu harmonické tonality.

V Anglii byla její koncepce vzhledem k nedostatku vazeb na renesanční modální teorii rozvíjena mnohem dříve, než byla přijata na kontinentě. Je paradoxem, či přinejmenším zajímavou skutečností, že právě nezatíženost jak domácí tak kontinentální teoretickou tradicí a především důraz na praktičnost vedl Angličany k modernizaci. Anglie se takto stala předvojem procesů, které vyústily do konečného dur-mollového tonálního systému.

[29] PIKE, Lionel. *Hexachords in late-renaissance music.* Aldersthot: Ashgate publishing, 1998, s. 5, 6.

II.1 Anglie za vlády Alžběty I.

Vláda královny Alžběty I. zahrnuje období 1558-1603. Hudebně historické členění nemusí splývat s periodizací historickou, stejně jako je tomu u přesahů týkajících se ostatních druhů umění (alžbětinská literatura či divadlo), které se také navzájem nemusejí krýt.[30] Alžbětinská hudba zahrnuje období posledních pětadvacet let královny Alžběty a dvacet let panování Jakuba I. (cca1575-1625), protože mnoho dobových znaků, projevujících se za vlády Alžběty, se přeneslo do období vládnutí jejího následovníka. Těmito daty ohraničuje John Caldwell sedmou a osmou kapitolu prvního dílu své dvousvazkové monografie *The Oxford History of English Music,*[31] kde se věnuje alžbětinské hudbě. S touto periodizací se lze ztotožnit také v souvislosti s virginalovou hudbou. Nejranější světské virginalové skladby se dochovaly ve dvou rukopisech: *Mulliner Book* a *Dublin Virginal Book*, které byly dokončeny okolo roku 1570. Také skladby ve *Fitzwilliam Virginal Book* zahrnují toto období. V něm došlo k největšímu rozkvětu virginalové hudby. V roce 1625 končí vláda Jakuba I. a současně v těchto letech umírá i většina virginalistů (Byrd, Bull, Gibbons).

Alžbětinskou dobu si spojujeme vedle hudby především s poezií a divadlem. Chceme-li pochopit pozadí a důvody této exploze umění, je třeba si zrekapitulovat důležitá historická fakta.

II.1.1 Historie a společnost

Tudorovské období je chápáno jako předěl v britských dějinách, skoncování se středověkem a počátek moderního státu. Je to doba dožívání feudalismu a zrodu kapitalismu. Za vlády Alžběty I., poslední z dynastie Tudorovců, dochází ke všeobecnému rozkvětu na poli politickém, ekonomickém i kulturním. O alžbětinské době se často mluví jako o „Zlatém věku“[32] anglické historie. Příčin bylo několik. V první polovině 16. století

[30] Milan Lukeš v úvodu k třídílné monografii *Alžbětinské divadlo* chápe jako mezník jeho zániku počátek občanské války v Anglii v roce 1642, která byla důvodem zastavení divadelní činnosti. „Divadelně historické členění nebude splývat s periodizací literárně historickou, ale ani s politickou: a jestliže se nám alžbětinské divadlo časově nekryje s Alžbětinou vládou, přesněji řečeno s alžbětinským politickoekonomickým systémem, pokládejme to za projev známého posunu a opožďování nadstavbových jevů.“ In BEJBLÍK, A. HORNÁT, J. LUKEŠ, M. *Alžbětinské divadlo. Shakespearovi předchůdci*.1. sv. Praha: Odeon, 1978, s. 9-10.

[31] CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music.* Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1991, s. 389-502.

[32] „Zlatým věkem“ nazývali Angličané antiku a jako jeho návrat byl míněn nástup královny Alžběty I. na trůn.

došlo k populační explozi, která se v jeho druhé polovině zmírnila, celkově však nárůst pracovní síly podněcoval hospodářský rozvoj a podnikání v nových oblastech (vlnařství, těžba, zpracování kovů aj.), které vedlo k akumulaci kapitálu, rozmachu obchodu a oživení měst. Důsledkem toho všeho bylo zlepšení životní úrovně. Hlavní zdroj Alžbětiných úspěchů spočíval ve vyvažování zájmů protestantů a katolíků a srovnání náboženských sporů.

Politické změny, které umožnily pozdější kulturní rozkvět za Alžběty I. a Jakuba I., inicioval v Anglii Jindřich VIII., když se roku 1534 prohlásil za hlavu anglikánské církve. Vyvlastnil majetek církve, který rozdělil mezi šlechtu, zrušil kláštery a opatství (z mapy Anglie zmizelo 800 klášterů)[33] a dosáhl naprostého podřízení církve státu. Anglická reformace, která se rozšířila zejména za panování Alžběty, neprobíhala fanaticky, a sám Jindřich (ač se obětí jeho politických záměrů stal Thomas More) byl mecenášem všech umělců. Existence anglikánské církve představovala jednotící stimul pro anglický národ, protože návrat katolictví by znamenal hrozbu vrácení půdy církvi. Podstata tudorovské Anglie spočívala v národním sebeuvědomění a loajalitě, dokonce i mnozí umělci odcházeli do bitev hájit její zájmy. Alžběta dokázala udržet stabilitu a prosperitu země, jednotně upravila otázky náboženství, v zahraniční politice spojila zájmy obchodní se zájmy anglickými a sjednotila zájmy všech tříd. Výsledkem mnoha transformací se stalo centralizované království se svou vlastní národní kulturou, s vědomím národní identity, které umožňovalo celou škálu svobod.

Na přelomu 16. a 17. století došlo k politickým a náboženským otřesům, které měly vliv na další kulturní vývoj, a atmosféra v zemi se změnila. Prvotní euforie, bezstarostná rozpustilost, opojení novými světy kosmickými, geografickými i duchovními pominuly a nové jistoty ztratily univerzální platnost. To se projevilo obecným pocitem skepse a smutku. Fenomén melancholie, této „anglické nemoci“, jak ji nazývali v 17. století, byl jedním z charakteristických jevů alžbětinské doby a stal se dokonce i módní záležitostí. Za panování Jakuba I. došlo k ekonomické krizi a vyostřily se spory mezi katolíky a protestanty. Na rozdíl od Alžběty, která byla mnohem tolerantnější ve věcech náboženských (chránila např. Williama Byrda, ač byl katolík), byl Jakub I. despotickým vládcem a období jeho vlády (1603-1625) tím bylo poznamenáno. Přesto však na druhé straně byla Anglie až do revoluce v roce 1649 ušetřena extrémních hrůz tehdejších

[33] Ke jménům známých opatství, ještě než byly zrušeny, se váží také názvy virginalových variací na lidové písně, např. *Bonny Peg of Ramsey* nebo *Walsingham*.

náboženských válek, k nimž docházelo ve Francii, Nizozemí a později i v Německu a v Českých zemích. Vývoj zde byl mnohem plynulejší, kontinuita trvalejší a různé umělecké směry existovaly paralelně hluboko do 17. století.

Angličané působili již od středověku jako samostatný národ, který si byl vědomý své identity. Tím se lišili se od občanů na kontinentu. Nesvoboda v podstatě neexistovala, angličtí poddaní měli takřka svobodné postavení. Byli přesvědčeni, že mají lepší životní úroveň než lidé kdekoli jinde, a v tom měli do značné míry pravdu, protože na rozdíl od ostatní Evropy se Angličanům různých sociálních skupin vedlo relativně dobře.[34] Za Alžběty většina populace žila na venkově a rozmáhala se domácí výroba. Díky hospodářským změnám docházelo k fluktuaci obyvatelstva a mnoho lidí z venkova se začalo stěhovat do Londýna. Londýn se stal velkoměstem (v polovině 17. století měl 200 000 obyvatel), kde se kumuloval značný kapitál, byl obchodním a kulturním centrem, ve kterém se tiskly a vydávaly knihy a kde se v podstatě soustřeďovala veškerá umělecká hudba. Na rozdíl od Francie, kde šlechta působila u královského dvora a měla své správce, kteří se jim starali o panství, v Anglii král objížděl jednotlivé šlechtice, kteří museli chránit své hrady a pozemky, pobývali na nich a spravovali je. V tom se Anglie podobala Itálii, rozdrobené do mnoha státečků. Šlechta se účastnila i lidových slavností, které byly součástí křesťanského liturgického roku. „Většina národa zůstávala nevyhraněně křesťanská a nedoktrinářská, držela se svých starých způsobů, i když přijala nové obřady stanovené církevními zákony (v lidových zábavách a slavnostech přetrvávaly ještě zbytky pohanství)…byli to umírnění mužové a ženy, kteří chtěli věřit, že je Bůh odmění, pokud se budou dobře chovat, chodit do kostela (předtím, než zajdou do pivnice) a budou řádně vykonávat své povinnosti pro obec a rodinu.“[35] V každodenním životě přežívaly rysy a zvyklosti předchozích dob. „Byla to na jedné straně veselá Anglie[36] tančící v máji na louce, holdující lukostřelbě, kuželkám, kostkám i míčovým hrám a pití, ale na druhé straně i surovým zábavám v medvědích arénách nebo na kohoutích zápasech. Dohasínala sláva cechovních procesí, zrůd a šašků. Běžnými každodenními výjevy bylo veřejné mrskání, věšení, stínání a upalování zločinců, katolíků i protestantských sektářů. Až na řídké

[34] ELTON, Geoffrey. *Angličané*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 109.
[35] Tamtéž, s. 115.
[36] Termín „Merry England“, původně utopická koncepce anglické společnosti a kultury založené na idylickém pastorálním způsobu života, šířeji pojato je to nostalgická představa života spojeného s liturgickým rokem a se vším, co souvisí s „englishness“, typickými symboly Anglie.

výjimky všichni tehdejší lidé věřili na čarodějnice (král Jakub I. napsal dílo s názvem *Démonologie*), mnohý přišel o majetek, protože naletěl astrologovi nebo alchymistovi.“[37]

II.1.2 Hudební život v alžbětinské Anglii. Klávesové nástroje. Hudební vzdělání

Na přelomu 16. a 17. století došlo k sekularizaci hudby a jejímu rozšíření do celé společnosti. Vzestup ekonomický a sociální umožnil velký rozvoj instrumentální hudby. Tento nebývalý nárůst amatérského provozování hudby, především ansámblové, je jedním z nejpozoruhodnějších jevů té doby. Angličané byli v cizině oceňováni jako vynikající interpreti na smyčcové nástroje. Na rozdíl od Německa a Itálie se zde nepěstovala orchestrální hudba, ale komorní. Velmi oblíbené byly různé druhy konsortů – smyčcové i smíšené.[38] Vokální skladby byly často provozovány v instrumentální verzi. Důsledkem sekularizace hudby a náboženských reforem Jindřicha VIII. a Alžběty I. ustoupily varhany, které byly spojovány s katolickou církví, virginalu. Jako symbolický předěl bývá považován tzv. *Act of Uniformity* (Zákon o jednotnosti), vydaný v roce 1559 královnou Alžbětou. Tato smlouva je často brána jako konečný článek anglické reformace a základ koncepce anglikánské církve. Z církevní hudby přešel do světských skladeb *cantus firmus,* který již však nebyl vázán na liturgický kontext. Postupně ale narůstal stále větší počet skladeb, které nebyly na *cantu firmu* závislé. Rychle se rozšířily jiné formy, např. instrumentální tance. Ty přišly pravděpodobně z Itálie prostřednictvím muzikantů, kteří působili u anglického dvora

Ještě v první polovině 16. století převládala varhanní liturgická hudba, ve druhé již dominuje virginal.[39] Ten se stal vedle loutny nejrozšířenějším a nejmnohostrannějším světským nástrojem[40] a soutěžil s ní v popularitě. Klávesové nástroje sice nemohly

---

[37] HRON, Zdeněk. *Škola noci- anglická renesanční a barokní poezie*. Praha: Československý spisovatel, 1978, s. 18.

[38] tzv. *broken consorts*

[39] BRAY, Roger (ed.). *Music in Britain, the Sixteenth Century*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995, s. 210.

[40] Virginal, menší typ cembala, byl jednomanuálovým pravoúhlým nástrojem se strunami kolmo na klávesy (u cembala jdou struny rovnoběžně, u spinetu v určitém úhlu). U virginalu jsou dlouhé basové struny vpředu, což umožňuje různý tvar nástrojů – od pravoúhlého přes polygonální s klávesnicí vsazenou dovnitř či vyčnívající.Výraz „virginal“ vznikl zřejmě buď z latinského „virga“ – brko, prut (trsací sloupek), nebo z anglického „the virgin queen“, podle královny Alžběty, která na něj hrála. Virginal bývá nejčastěji spojován s anglickou hudbou přelomu 16. a 17. století. Jakožto nejuniverzálnější, jednoduchý a přitom zvučný nástroj byl velice oblíben. Měl temnou a sytou barvu. Nejstarší typ virginalu měl pravoúhlou formu. Mnohoúhelníkové nástroje nejčastěji s vysunutými klávesnicemi se začínají objevovat na začátku 16. století v Itálii. Vlámské nástroje mají klávesnici častěji zasunutou, jsou robustnější a existují zde oba tva typy tvarů.

konkurovat jejím expresivním kvalitám, její flexibilnosti a intimitě, ale byly sto vytvářet pevné hudební struktury a formy a mohly lépe využívat kontrapunkt, avšak převzaly její styl doprovázené monodie. Termín „světské klávesové nástroje“ zahrnuje virginaly, spinety, cembala, regály a komorní varhany. Ačkoliv většina světských skladeb této doby se týká virginalu, dobová terminologie je nepřesná a žádná indikace pro určitý specifický nástroj v té době samozřejmě nebyla.[41] Styl varhanní a virginalový se navzájem mísily, později se vytvořil specifický virginalový styl, který vycházel z technických a zvukových možností tohoto nástroje. Anglický klávesový repertoár reflektuje celou šíři hudební kultury své doby: vedle „učených“ žánrů byly v oblibě programní skladby, populární písně a melodie ve všech tvarech a formách. Takto zde došlo k prolnutí populárního, lidového a „vysokého“ umění, charakteristického znaku alžbětinské doby.

Hudba se hrála na dvoře, u šlechty a u dobře postavených občanů. U dvora měla zvyšovat věhlas královské či šlechtické osoby. Je známo, že královna Alžběta hrála virtuózním způsobem na virginal. Předpokládá se, že obecně byla světská hudba hojně provozována již od začátku století, třebaže doklady z této doby jsou velice skrovné. Teprve od sedmdesátých let máme písemné záznamy. Londýn byl vždy hudebním centrem Anglie. Nejdůležitějším hudebním tělesem v pozdním středověku a v renesanci byla *Chapel Royal* (Královská kapela), která působila u dvora a jejíž mnozí členové, např. Willliam Byrd, byli slavnými hudebníky té doby. Mimo Londýn byly důležitými hudebními centry univerzity v Cambridgi a Oxfordu, ale i katedrální města, opatství a farnosti. Královská sídla, kostely a divadla spolu se soukromými domy a hospodami, lazebníkovým krámem, všude zde se provozovala hudba nejrůznějšího ražení.

Hudba se v době panování královny Alžběty těšila obecné vážnosti a její znalost byla oceňována dokonce tak, že lidem, kteří uměli zpívat, improvizovat či hrát na nějaký hudební nástroj, byly přisuzovány kladné charakterové rysy. Město Londýn propagovalo hudební schopnosti chlapců, kteří se vzdělávali v Bridewell a Christ lazaretu tak, že je doporučovalo jakožto zaměstnance, učně či hospodáře. Několik citací z per slavných současníků tento fakt dokládá. V Deloneyho *History of the gentle Craft* (1598) jeden člověk, který se prohlašoval za ševce, byl odhalen jako podvodník, protože neuměl ani

---

Anglický virginal byl zkonstruovaný po vzoru vlámských nástrojů a měl většinou obdélníkový tvar. Jeho rozsah byl *C-a´´*. V 17. století se rozsah rozšířil dolů na A_1. Existoval také jiný typ, tzv. „a pair of virginals“. Jednalo se o jeden nástroj původně s transpozicí, který měl později čtyřstopý rejstřík.

[41] BRAY, Roger (ed.): *Music in Britain, the Sixteenth Century*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995, s. 257. Také dnes muzikologové používají většinou širší termín „keyboard music“, třebaže se jedná vysloveně o virginalovou hudbu.

„zpívat, rozeznít trubku, hrát na flétnu, ani si spočítat své náčiní pomocí rýmu.“[42] Thomas Tusser ve svém *Points of Huswifery united to the comfort of Husbandry* (1570), doporučuje venkovské hospodyni vybrat si ty sloužící, kteří si zpívají při práci: „Takoví sloužící, kteří si zpívají při práci jako ptáci, jsou nejčastěji pracovití a dobří.“[43] A jedno staré veselé pořekadlo praví: „Nikdy nevěř takovému krejčímu, který si nezpívá při práci, protože jeho úmysly nejsou jiné než zlodějské.“[44] Hudební nástroje, které se používaly především v obchodech lazebníků, byly cittern, gittern,[45] loutny a virginaly. Z nich byly nejběžnější citterny, zřejmě proto, že se na ně hrálo nejsnadněji. Když neměl lazebník zrovna co na práci, nebo když zákazník musel dlouho čekat, krátili si čas hrou na některý z těchto nástrojů. V satiře *The Staple of News* (1625) od Bena Jonsona se říká: „Protože víš, že cittern patří k holiči stejně jako mléko k telátku a tančící medvědi k dudákovi.“[46] Dráteníci si pozpěvovali to, co zaslechli, mlékařky zpívaly balady a formani si pohvizdovali. Každé řemeslo, dokonce žebrácké, mělo své specifické písně. Hudba byla provozována u oběda, večeře, o svatbách, pohřbech, v noci, při svítání, při práci i při hře.

Bylo zvykem uvádět tehdejší populární písně v činoherních hrách, na začátku a na konci jednotlivých dějství. Odkazy na ně či přímo jejich citace najdeme především v Shakespearových dramatech. Ústy svých postav vyslovuje Shakespeare myšlenky, dokládající vážnost a důležité postavení, které se v alžbětinské Anglii přisuzovalo hudbě. Ten, kdo necítil aspoň do určité míry její uklidňující a líbezné účinky, byl považován za mrzouta a za nespolečenské stvoření, s nímž bylo neradno se bavit, a hledělo se na něj s podezřením a nedůvěrou:

The man that hath no music in himself, Nor is not mov´d with concord of sweet sounds Is fit for treasons, stratagems, and spoils; The motions of his spirit are dull as night, And his affections dark as Erebus: Let no such man be trusted.	Člověk, jenž v sobě nemá hudby kus, Jímž harmonie sladkých tónů nehne, Je schopen zrady, úkladů i lupu. Jak noc má neforemná hnutí mysli, Jak Erebus má černé choutky. Nevěř nikomu takovému!

Kupec Benátský (V, 1)[47]

---

[42] „He could neither sing, sound the trumpet, play upon the flute, nor reckon up his tools in rhyme. In CHAPPELL, W.*Popular Music of the Olden Time***.** London, 1840. Reprint. Dover edition, 1965, s. 98.
[43] „Such servants are oftenest painfull and good, that sing in their labour, as birds in the wood.“ Tamtéž, s. 99.
[44] „Never trust a tailor that does not sing at his work, for his mind is of nothing but filching.“ Tamtéž, s. 99.
[45] Předchůdci kytary. Gittern se lišily od cittern v tom, že byly menší.
[46] „For you know, that a cittern is as natural to a barber, as milk to a calf, or dancing bears to a bagpiper.“ In CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time***.** London 1840. Reprint. Dover edition, 1965, s. 104.
[47] SHAKESPEARE, William. *Komedie II.* Přel. E. A. Saudek. Praha: SNKLHU, 1955, s. 309.

Preposterous ass! That never read so far	Ty popleto! Ty jeden nedouku,
To knot the cause why music was ordain´d !	Jenž ani nevíš, k čemu hudba je!
Was it not to refresh the mind of man	Má duši osvěžit, když studiem
After his studies, or his usual pain?	či jinou námahou je unavena.

Zkrocení zlé ženy (III,1)[48]

Thomas Dekker v *The Gull´s Horn-book* (1609) říká, že normální součástí vzdělání gentlemana bylo čtení a psaní, hra na virginal, loutnu a citeru, a čtení hudby z listu. Když kdokoli chválil dámu, jistě do toho zahrnoval i její hudební dovednosti.[49] Totéž se dočteme v Peachamově *The Compleat Gentleman* (1622). Ten požaduje od svého gentlemana, aby byl schopen „zpívat bezpečně svůj part z listu a totéž zvládat na violu či loutnu.“[50] Na jiném místě praví: „Italové mají vhodné pořekadlo, které se váže k té samé věci, koho Bůh nemiluje, ten nemiluje hudbu.“ Neodvažuji se být tak kvapný v odsudku, ale jsem opravdu přesvědčen, že jsou to lidé velmi špatné povahy a vynikají tak ukrutnou tupostí, že se v nich sotva najde něco dobrého či blízkého ctnosti.“[51]

Morley ve svém slavném *Introduction to Practical Music* (1597), psaném formou dialogu mezi učitelem a žákem, říká na začátku ústy Polymatha: „Sotva skončila večeře a hudební knihy, jak je zvykem, byly přineseny ke stolu, paní domu mi podala part a vážně mě požádala, abych zazpíval. Když jsem ale po mnohých omluvách opravdově protestoval, že to neumím, každý se začal divit; ba dokonce někdo šeptal ostatním a ptal se, jak jsem to byl vychován. Nyní jsem tak zahanben svou nevědomostí, že půjdu vyhledat svého přítele, mistra Gnorima, aby mě učinil svým žákem.“[52] Polymathes spolu se čtenářem se pak prostřednictvím mistra učí základním hudebním pojmům, pravidlům hudby a notace.

Hudba, zejména hra na virginal, loutnu či violu, byla předpokladem vzdělání pro muže a ženy, a vedla k širokému znalectví. Vynikající hudební vzdělání pro děti do 16 let

---

[48] SHAKESPEARE, William. *Komedie II.* Přel. E. A. Saudek. Praha: SNKLHU, 1955, s. 57.

[49] DEKKER, Thomas. *The Gull´s Horn-book.* London 1609. Kerrow, R.B. (ed). London, 1904.

[50] „to sing his part sure,and at first sight, and withall to play the same on a viol, or lute.“ In CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time***.** London 1840. Reprint. Dover edition, 1965, s. 99.

[51] „The Italian, having fitted a proverb to the same effect, whom God loves not, that man loves not music. I dare not pass so rash a censure of these, but I am verily persuaded that they are by nature very ill disposed, and of such a brutish stupidity that scarce any thing else that is good and savoureth of virtue is to be found in them.“ Tamtéž, s. 99.

[52] „But supper being ended, and music books, according to custom, being brought to the table, the mistress of the house presented me with a part, earnestly requesting me to sing; but when, after many excuses, I protested unfeignedly that I could not, every one began to wonder; yea some whispered to others, demanding how I was brought up, so that upon shame of mine ignorance, I go now to seek out mine old friend, Master

poskytovaly tzv. „song-schools“ (pěvecké školy). Kromě nich nebyla na ostatních školách hudba součástí výuky. Další hudební vzdělání získávali občané jednak prostřednictvím církve a jednak prostřednictvím cechů.[53] Až do reformace církev poskytovala základní hudební vzdělání jakožto součást svého výchovného poslání. Ve větších zařízeních byla od 15. století součástí hudebního vzdělání improvizace na daný *plainsong* (viz pozn.215), hra na varhany či klavichord a čtení mensurální notace. V 16. století byla úroveň hudebního vzdělání velmi vysoká. Další institucí vedle církve, kde se v hudebním řemeslu školili minstrelové a potulní zpěváci, byly cechy. Výuka a studium byla rutinní záležitostí. Hudebníci měli být také schopni improvizovat v ansámblech. Profesionální hudebníci byli buď na volné noze, nebo byli vydržováni u královského či šlechtického dvora. Svobodní hudebníci v Londýně byli kontrolováni a dokonce i zkoušeni z teorie před komisí (*Company of Musiciens*). Kromě Londýna tato komise fungovala ještě v Yorku.[54]

Na anglických univerzitách bylo studium hudby, jakožto součást umění, ukončeno titulem „Bachelor“ a „Master of Arts.“ Toto studium bylo založeno hlavně na znalostech starší hudební teorie, převedené do latiny Boethiem v 6. století pod názvem *De Musica.* Vzdělaní lidé měli tento spis k dispozici jako základ pro filozofické argumenty o povaze hudby a jejím místě ve společnosti. Ještě významnější bylo zavedení titulu „Bachelor of Music“ a „Doctor of Music“ v Cambridgi a Oxfordu. Na těchto univerzitách panoval čilý hudební život. V Londýně v roce 1596 byla založena profesorská stolice hudby na Greshamské koleji. Jejím prvním jmenovaným profesorem byl „Doctor John Bull.“ Jeho přednášky o hudbě byly rovnoměrně rozděleny na teoretickou a praktickou část.

II.1.3 Nejvýznačnější teoretikové. Hlavní zdroje

V roce 1622 se na Oxfordské univerzitě rozvinula debata o tom, co je v hudbě užitečnější, zda praxe či teorie. Došlo se jednoznačně k názoru, že teorie je jen pomocný prostředek či „služka“ praxe.[55] Od konce 16. století až do století 18. byla v Anglii většina

---

Gnorimus, to make myself his scholar. In MORLEY, Thomas. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. London 1597; Harman, Alec (ed). London: Dent and Sons Ltd., 1952, s. 9.

[53] Hudba v té době byla brána jako řemeslo. Ještě v roce 1848 píše F. Chopin z Anglie: „Jako umění je zde považováno jen malířství, řezbářství nebo architektura, …hudba je profese, nikoli umění, a nikdo nebude hudebníka považovat za umělce…“ Přes utilitaristické pojetí hudby nechybí v ní síla prožitku. GUTTRY, A. von (ed.). *Gesammelte Briefe*, München, 1928, s. 424. In DANCKERT, Werner. *Das Europäische Volkslied*. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1939, s. 110.

[54] CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music.* Vol.1. Oxford: Clarendon Press, 1991, s. 496.

[55] COOPER, Barry. *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts.* In Zaminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 9. Darmstadt 1986, s. 144.

hudebních pojednání určena pro amatéry, některé pro úplné začátečníky, jiné pro studenty instrumentalisty. O tom vypovídají i tituly traktátů anglických autorů – Morley *A Plain and Easy Introduction to Practical Music,* Campion *New Way of Making Fowre Parts in Counter-Point,* či Coperario *Rules How to Compose*. Tato pojednání jsou zcela odlišná oproti titulům autorů na kontinentě, kde vedle podobných návodů vznikaly čistě teoretické spisy, jako např. Mersennova *Harmonie Universelle.* Je třeba si uvědomit, že význam pojmu „teorie" se od 17. století změnil. Jedna z nejdůležitějších definic z roku 1613 nazývá teorii kontemplací, nebo niternou znalostí umění.[56] V Anglii sice existovaly vazby na staré teorie, ale byl tu požadavek tyto teorie s ohledem na začátečníky zjednodušit a uvést je do shody s praxí. Různé traktáty napsané na pevnině, které byly založeny na teoretických a spekulativních základech, přišly do Anglie mnohem později, a navíc Angličané přijímali cizí vlivy velmi pomalu.[57] „Celkově se kontinentální teorie od konce 16. století až do raného 18. století zásadně liší od teoretických pojednání psaných v Anglii v tom samém období, a zřejmě měla malý vliv na samotné anglické teoretiky."[58] Během 17. století byly do angličtiny přeloženy dva traktáty: Ornitoparchův *Micrologus* (1517; překlad John Dowland 1609) a Descartovo *Compendium Musicae* (1618; v Anglii 1653). Mnozí autoři traktátů byli skladatelé, někteří velmi dobří (Morley, Purcell), většinou ale průměrní (Ravenscroft, Simpson, Pepusch), a někteří dokonce nebyli ani hudebníky (Butler a Jones byli kazatelé, North byl majitelem pozemků a Playford vydavatelem). V tom je rozdíl oproti kontinentu, kde autory teoretických knih i praktických návodů byli jen profesionální hudebníci. V Anglii ale právě tito neprofesionálové byli většinou autory knih učenějších. Jejich přístupy byly trochu odlišné od praktických hudebníků, ale nedá se říci, že by se praktické hudbě (*musica practica*) [59] vyhýbali. Naopak, pro většinu to bylo též jádro jejich práce. Byli ale schopni psát do větší hloubky o tématech, jako např. středověký původ *gamut*, solmizace, intervalové a metrické proporce aj. Tito teoretikové měli velké znalosti řeckých, latinských a italských autorů – Butler vycházel z Calvisia a Zarlina, Morley měl prostudovaného Boethia, Glareana, Gaffuria, Zarlina a Ornitoparcha. Prakticky všichni se narodili v Anglii.

[56] „The contemplation, or inward knowledge of any art."In COOPER, Barry. *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts.* In Zaminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 9. Darmstadt 1986, s. 146.
[57] HERISSONE, Rebecca. *Music Theory in Seventeenth Century England.* Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 224.
[58] Tamtéž, s. ix.
[59] *Musica practica* - tj. praktické provádění hudby, hudební interpretace. Naproti tomu teoretická *musica speculativa* vycházela z Pythagora, na základě jehož experimentů začala být hudba spojována s abstraktní matematikou.

K nejvzdělanějším patřili Morley, Butler a Malcolm. Někteří autoři byli konzervativní (Ravenscroft), někteří stáli uprostřed (Morley), nové myšlenky přijímali Butler a Pepusch, k pokrokovým patřili též Campion, Coperario, Simpson a North. K nejdůležitějším traktátům patřily:

Anonym: *The Pathway to Musicke* (1596)
Tento anonymní traktát vydal W. Barley. Je to první odvážný pokus pojednávající o hudební teorii, psaný formou otázek a odpovědí. Obsahuje pravidla pro mutace v hexachordovém systému a praktické rady zpěvákům.

Thomas Morley: *A Plain and Easie Introduction to Practical Musicke* (1597)
Nejčastěji citovaný traktát anglické hudební renesance. Morleyho *Introduction* byl po dlouhou dobu standardní knihou anglické hudební teorie a žádné jiné teoretické dílo 17. století s ním není srovnatelné. Morley byl v Anglii jediným teoretikem, který v této době vysvětloval v úplnosti starý středověký systém. *Introduction* je ještě pevně zakotven v renesanci, ale je v podstatě odrazovým můstkem či výchozím zdrojem, na jehož základě je možno srovnávat velmi rozdílné přístupy autorů 17. století reflektující mnoho změn, jež se začaly objevovat v hudbě raného baroka. Tento traktát byl velmi oceňován a doporučován pozdějšími teoretiky Playfordem a Simpsonem.

Thomas Campion: *A New Way of Making Fowre Parts in Counter-Point* (1613)
Ač vycházel z modů, udělal velký posun v teorii směrem k tonálnímu myšlení vytýčením tóniny založené na durovém a mollovém kvintakordu. Částečně pochopil princip obratů akordů sto let předtím, než tuto teorii popsal Rameau.

Charles Butler: *The Principles of Musick in Singing and Setting"* (1636)
Nebyl skladatelem, ale kazatelem. Traktát je dílem vzdělance, obsahuje mnoho citací z Bible, řeckých a latinských autorů a také současných teoretiků. Je rozdělen na dvě části: 1/ principy, na kterých je postavena hudba (mody, principy zpívání, kompozice), 2/ uplatnění hudby v praxi (nástroje a zpěv, praktické využití církevní a světské hudby). Butlerova kniha je učená, stojí někde uprostřed mezi tradicionalismem a radikalismem.

Další traktáty:

Giovanni Coperario: *Rules How to Compose* (cca 1614)

Thomas Ravenscroft: *Briefe Discourse* (1614)

John Playford: *An Introduction to the Skill of Musick* (1654)

Christopher Simpson: *A Compendium of Practical Musick* (1665)

II.2 Jednotlivé aspekty alžbětinské teorie

Anglická hudební teorie se vyvíjela jinak než na kontinentě vlivem historických, politických i náboženských událostí, i díky samotnému faktu, že Anglie jako ostrov byla přece jen v určité izolaci od zbytku Evropy. Jessie Ann Owens ve své studii *Concept of Pitch in English Music Theory, c. 1560-1640*[60] předkládá hypotézu, že změny v hudebním vzdělání byly v Anglii v průběhu 16. století výsledkem dvou vln reformace mezi obdobím restaurace, což způsobilo přerušení s kontinentální teorií.

II.2.1 Hexachordy. *Gamut.* Počátky vývoje moderní stupnice

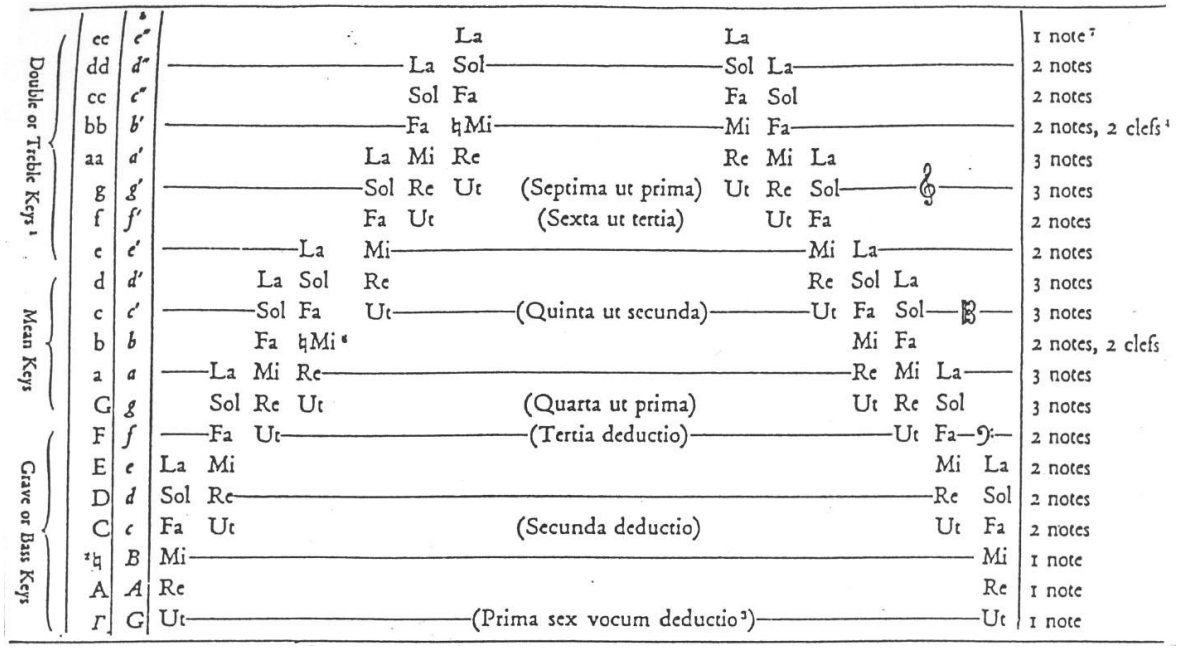
Souvislosti mezi hexachordy, mody, moderním dur-mollovým systémem a počátkem harmonického myšlení v Anglii nejsou zcela jasné, dobových teoretických prací je málo, a i v současnosti je málo muzikologů, kteří se je snažili dešifrovat; navíc jejich názory nejsou vždy totožné.

Hexachord, poprvé popsaný Quidem z Arezza v raném 11. století, se skládal ze šesti not s intervaly celého tónu a půltónu, který byl uprostřed mezi nimi:1-1-1/2-1-1. Nejhlubší hexachord začínal na *G* (*Gamma*)[61] a končil na *e*; nad ním byl další, který ho překrýval s rozsahem *c-a*, třetí byl *f-d´*. Další hexachordy začínaly na *g, c´, f´, g´* , a takto pokrývaly normální hlasový rozsah. Noty hexachordu byly označeny solmizačními slabikami *ut re mi fa sol la*. Poloha každé noty byla určena svým umístěním ve všech hexachordech; např. *c´* bylo *c sol fa ut* (tj. *sol* v *F*, *fa* v *G* a *ut* v *C* hexachordu). Noty vně systému mohly být také použity, např. *F* pod *G* bylo popsáno jako „under Gam ut“ (pod Gam *ut*).

[60] In JUDD, Cristle Collins (ed). *Tonal structures in early music*. New York: Garland Publishing Inc., 2000, s. 183.

[61] Název „Gamut“ je odvozen z řeckého písmena *Gamma*, kterým stupnice začínala. Její rozsah byl *G - e´´*.

Aby se udržel pořádek celých tónů a půltónů a aby se vyhnuli tritónu, bylo *h* sníženo v *F* hexachordu na *b* (*cantus mollis*), ale zůstalo přirozené v *G* hexachordu (*cantus durus*). V *C* hexachordu (*cantus naturalis*) nebylo žádné *b*.



Tab. č. 1 – Hexachordový systém *Gamut* (Th. Morley: *Introduction*)

1. Dvojité či sopránové noty (*double or treble keys*); noty ve střední poloze (*mean keys*); hluboké či basové noty (*grave or bass keys*). Keys (*notes*). V některých dřívějších teoretických prácích to značí klíče (*clefs*).
2. Nota *b* musí mít odrážku, protože *mi* byla vždy durovou tercií nad *ut*; mohla by být *fa* (*b*), pokud by bylo *F ut* pod *G ut*.
3. „*Prima sex vocum deductio*“ – první nota, od které se odvozuje šest ostatních (první hexachord), „*Quarta ut prima*“ – čtvrtý hexachord, který je shodný s prvním, tj. od noty *G*.
4. „*2 clefs*“ znamená *b* i *h*.
5. Helmoltzova notace; pokud je v textu, používají se závorky, např.*C sol fa* (*c´´*), atd.
6. Morley používá *mi* s odrážkou, ale druhé vydání má správné označení *mi* (*square*).
7. Nota – označení solmizační slabiky (např. *sol/fa*).

Srozumitelně popisuje tento systém Cooper.[62] Angličané ke konci 16. století nebyli dostatečně znalí středověké hexachordové teorie a rozuměli špatně různým pravidlům systému. Důvodem bylo, že neměli k dispozici dostatek teoretických prací, ze kterých by se mohli učit. Také často používali nesprávnou terminologii. Slovo hexachord se nikdy neužívalo, mluvilo se o „scale“, autor *Pathway* mluví o „songs“, Morley o „property“ a Dowland o „deductions“. Hexachordu *durum, naturale* a *moll* přisuzovali mnohotvárnost

[62] COOPER, Barry. *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts.* In Zaminer, Frieder (ed.). *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 9. Darmstadt, 1986, s. 184 -186.

různých pojmenování: „sharp, natural, flat“ (Pathway,1596), „square, properchant, moll“ (Morley, Ravenscroft), „*B* sharp, *B* flat, *B* molaris“ (Playford). Někteří se pokusili dát do spojení tři hexachordy s třemi klíči, s čímž neměly nic společného. Další významný omyl se týkal hexachordových mutací a vedl k solmizačímu systému, který vyjma Anglie a jejích kolonií byl neznámý. V tomto anglickém systému se střídají *mi-fa-sol-la* či *fa-sol-la*, pro nejhlubší dvě noty slouží *ut-re*. (viz tab. č.1). Problém byl v tom, že hudebníci tenkrát v oktávách mysleli (nazývali je „septenaries“), ale ještě pracovali s hexachordy. Bylo tedy šest názvů pro sedm tónů a teoretikové se snažili najít vhodné pojmenování pro tento poslední tón. Butler pro něj vymyslel slabiku *pha*, jeho systém se však neujal. Ještě zásadnější problém byl v tom, jestli má být vzdálenost od prvního tónu velká či malá septima. Na kontinentě ji brali jako velkou a označovali ji slabikou *si*, ale v Anglii fungovala jako malá, protože anglická sedmitónová stupnice byla odvozena z hexachordové mutace, kde nota nad *la* byla vždy *fa*.[63] Šestý mutační stupeň *la* v *G* hexachordu byl shodný s *mi* v *C* hexachordu, ve kterém stupnice pokračovala. Logicky potom po *la* následovalo *fa* (viz tab. č.1-3). Koncept malé septimy byl mimořádně důležitý, neboť vedl k tomu, že celý hexachordový systém byl nyní orientovaný dominantně místo tónicky, a to vedlo k neobvyklým zvláštnostem anglické hudební teorie. Protože díky mutacím zůstalo *ut* a *re* jen pro nejhlubší tóny stupnice, zdálo se tedy, že *ut* a *re* jsou přebytečné a již Morley neměl nic proti tomu, aby zpěváci podle své chuti tyto slabiky nahradili těmi užívanými v horní oktávě. Campion píše též, že stupnice se lépe vyjádří čtyřmi slabikami než šesti.

Tento čtyřslabičný systém měl zřetelné výhody, proto došlo k jeho dalšímu rozšíření. Byl jednodušší než dosavadní mutační systém, protože každý stupeň (tónový krok?) měl své označení, dále tón po každém půltónu v každé stoupající stupnici byl vždy *fa* (*mi-fa* nebo *la-fa*). Navíc *ut* nebylo žádnou vhodnou solmizační slabikou pro svoji nezpěvnou výslovnost. Bylo také snadné jméno každého citlivého tónu pomocí jednoduchého *mi* pravidla najít. *Mi* stálo na notě *h*, když nebylo v předznamenání žádné *bé*, když se *h* snížilo na *bé*, *mi* nahradilo notu *e*, a když se snížilo *e*, posouvalo se *mi* na *a*. Na oktávu bylo jen jedno *mi*, to znamenalo, že jakmile člověk *mi* našel, vyplýval z toho dvakrát postup *fa-sol-la* v pořadí. Tak mělo *mi* přednostní význam a bylo proto označováno za „Master note“.

[63] „Una nota supra *la* semper est canendum *fa*“.

ee					**la**
dd					**sol**
cc					**fa**
bb					**mi**
aa				**la**	re
g				**sol**	ut
f				**fa**	
e			**la**	mi	
d			**sol**	re	
c			**fa**	ut	
b			**mi**		
a		**la**	re		
G		**sol**	ut		
F		**fa**			
E	**la**	mi			
D	**sol**	re			
C	**fa**	ut			
B	**mi**				
A	**re**				
Γ	**ut**				

Tab. č. 2 – Odvození čtyřslabičné solmizace z mutace

Campion byl první, který si všiml těchto skutečností. První pravidlo, které se student ve většině knih učil, nebyl intervalový sled, ale identifikace *mi*. Přitom se vůbec nehledělo na druhý půltón na 6. stupni. Výchozí bod stupnice také nebyl důležitý. Někdy bylo povoleno *mi* na *d* (*mi-fa* = *d-es*), a tím byl *B* povýšen na *recta* hexachord. Tuto skutečnost demonstrují Playfordovy verše: [64]

No man can sing true at first sight
Unless he names his Notes aright,
Which soon is learnt if that your Mi
You know where ere it be.
1. If that no flat be set in B
Than in that place standeth your Mi.
2. But if your B alone be flat,
Then E is Mi be sure of that.
3. If both be Flat, your B and E,
Then A is Mi here you may see.
4. If all be Flat, E, A, and B,
Then Mi alone doth stand in D.

Nikdo nemůže dobře zpívat z listu,
dokud nebude umět správně pojmenovat noty.
To se snadno naučíš, když pochopíš,
kde má být tvé *mi*.
1. Jestliže nota *h* není snížená
leží na ní tvoje *mi*.
2. Ale pokud *h* je snížené na *b*
buď si jist, že *mi* bude na *e*.
3. Jestliže bude snížené *h* i *e*,
pak bude *mi* na *a*, jak můžeš vidět.
4. Pakli všechny budou snížené, *e*, *a* a *h*,
samotné *mi* bude stát na *d*.

Ale čtyřslabičný systém měl také nevýhody. Protože většinou solmizační slabiky reprezentovaly dva rozdílné tóny, byly víceznačné, a žádná melodie nemohla být interpretována jen jejich pomocí. Ještě důležitější bylo, že dvojice slabik mohla označovat

[64] PLAYFORD, John. *An Introduction to the Skill of Musick*, 1654, s. 10 -11.

různé melodické intervaly. Nahoru jdoucí *la-sol* v *C* dur mohlo znamenat *a-d*, tedy kvartu nebo *e-g*: malou tercii (viz tab. č. 2). Tento sytém používal ještě Simpson (1665).

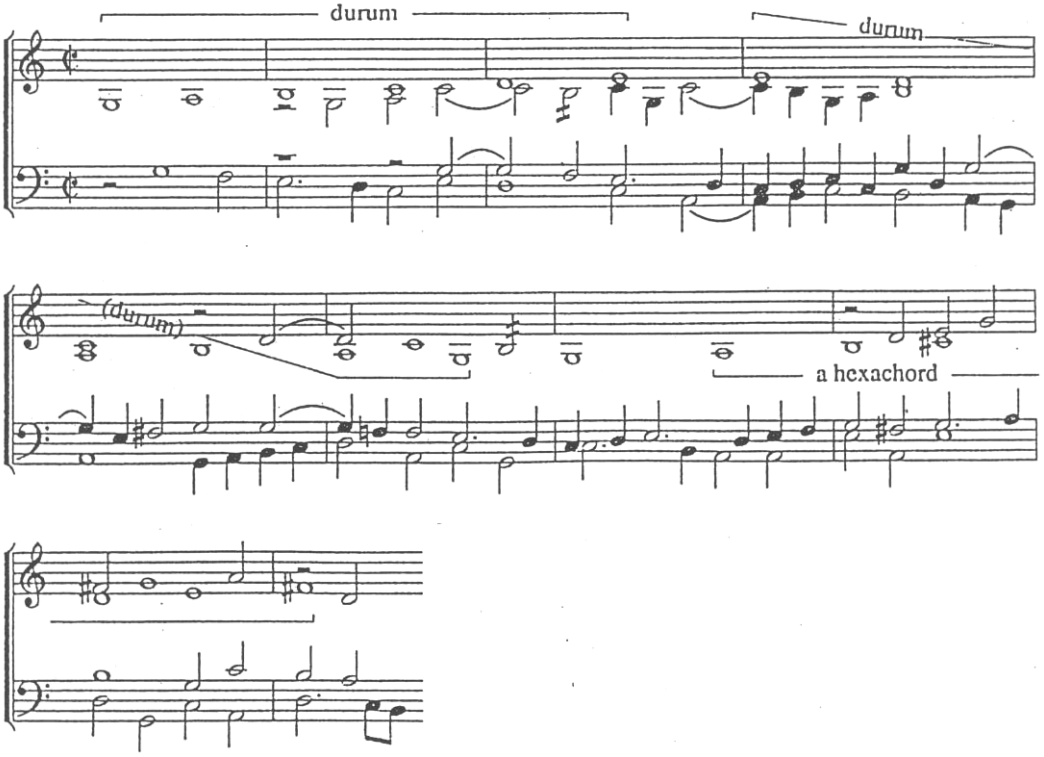
Stupně stupnice:	1	2	3	4	5	6	7	8/1	2	3	4	5
Italové:	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Ut	atd.			
Morley (a)	Ut/Fa	Re/Sol	Mi/La	Fa	Sol	La	Mi	Fa	Sol	La	Fa	Sol
nebo (b)					Ut/Sol	Re/La	Mi	Fa	Sol	La	Fa	Sol
Campion	Fa	Sol	La	Fa	Sol	La	Mi	Fa	Sol	La	Fa	Sol
Butler					Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La	Pha	Ut

Tab. č. 3 – Různé solmizační systémy

Zmatek v hexachordovém systému kontrastuje s důrazem, který teoretikové kladli na znalost stupnice (*Gamut*). Většina anglických teoretiků 17. století začíná ve svých traktátech právě s jejím výkladem. Mnozí doporučovali učit se stupnice zpaměti. Začátečník musel znát všechna jména jednotlivých tónů od *Gamut* do Ela (*G* - *e´´*) se všemi solmizačními slabikami, např. *C sol fa ut*, *A la mi re* (viz Morleyho tabulka). Vědělo se přesto dobře, že znalost *Gamut*, která byla spojena s hexachordy, není ideálním vstupem do hudební teorie, protože tento systém byl zbytečně tak komplikovaný, že teoretikové proti tomu protestovali a ohlásil se požadavek po zjednodušení. Postupně skladatelé, zejména ti, kteří psali instrumentální hudbu, začali překračovat rozsah *G* - *e´´*. Systém přesahování hexachordů udělal tuto řadu pohyblivou, a když už se jednou *Gamut* s hexachordy rozešla, rozsah již nebyl fixován, což znamená, že *Gamut* schéma již nereprezentovalo jen *recta* hexachordy.[65] Nejednalo se jen o rozsah, autoři začali také překračovat hranice tří základních hexachordů. Jedna z nejpozoruhodnějších klávesových fantazií, Bullova chromatická *Ut, re, mi, fa, sol, la* je toho důkazem (viz Př. č.1). V této skladbě Bull začíná, jak je obvyklé, s *durum* (stoupajícím a klesajícím), potom pokračuje se stejným modelem, s tóny začínajícími na *a, h, des´, es´, f´*. V momentě, kdy se hexachord mohl objevit na jakémkoli stupni, se vyvinul nový systém.

Již v roce 1596 psal William Bathe, že se jen nerad řídí teoretickými označeními všech tónů stupnice, a považoval solmizační slabiky za „nepotřebnou a nepříjemnou záležitost“ hudební teorie. Pokrokovější teoretikové si začali uvědomovat, že vzhledem ke struktuře melodie potřebují sedmitónovou stupnici. Prvním, kdo si tuto skutečnost uvědomil, byl právě Bathe. Všiml si také, že stačí tóny označovat písmeny. Odklon od hexachordů

[65] COOPER, Barry. *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts.* In Zaminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 9. Darmstadt, 1986, s. 183.



Př. č. 1 – John Bull: *Ut, re, mi, fa, sol, la* (t. 1-10)

na konci 16. století byl relativně rychlý, ale trvalo to většinu 17. století, než se vytvořila nová teorie, postavená na jiném základě. Až v roce 1677 Thomas Salmon vysvětlil, že je možno starou škálu odložit ad acta a nahradit ji novou stupnicí *g a h c d e f g*. Starou stupnici nazývá „hatmatilkou“ a srovnává ji stejně jako Simpson s čarodějnictvím.[66]

Odvození čtyř a šestislabičné solmizace z hexachordových mutací směřovalo ke vzniku stupnice založené na oktávě se sníženou septimou. Od ní začali potom angličtí teoretikové v posledních dvou desetiletích 17. století přecházet k moderní durové stupnici, velmi pravděpodobně pod vlivem Francie a Itálie. V Evropě se již tato stupnice určitou dobu používala. Ve stejné době začali teoretikové popisovat solmizaci pro stupnici mollovou. Výchozí bod se nacházel o malou tercii níže. To potom vyústilo k dur-mollovému párování. Herissone k této otázce říká: „Je lákavé srovnávat stupnice s malou a velkou Prakticky se zdá, že moderní stupnicový systém byl odvozen z modů, ale v anglické teorii je nepatřičné uvažovat tímto směrem.“[67]

[66] COOPER, Barry. *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts.* In Zaminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 9. Darmstadt, 1986, s.184.
[67] HERISSONE, Rebecca. *Music Theory in Seventeenth-Century England.* Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 96.

II.2.2 Modalita versus tonalita

Zatímco se tedy mnoho evropských teoretiků snažilo vysvětlovat durové a mollové tóniny na základě modů, v Anglii byly tyto dva koncepty pojednávány téměř odděleně. K tomu přispěla skutečnost, že na základě sekularizace hudby přestali Angličané, na rozdíl od většiny evropských zemí, používat gregoriánský chorál. Nebyla zde tedy praktická potřeba církevní mody popisovat a jen málo dobových traktátů 17. století se o nich zmiňuje, a pokud ano, tak nejasně. Tato disparita pravděpodobně pramenila ze dvou charakteristických jevů anglické teorie, které jsou navzájem propojeny. Jednak to byl sklon spíš k praktické než ke spekulativní teorii, a jednak nedostatek teoretických prací v 16. století. Neexistovala zde tedy žádná tradice modální teorie, na které by autoři mohli později stavět své ideje. Sami teoretikové špatně rozuměli různým modálním systémům, které existovaly.[68] Jedinou knihou publikovanou v Anglii v 17. století, která obsahovala přesná pojednání o modální teorii, byl Dowlandův překlad Ornitoparcha *Micrologus*. Tato kniha vyšla prvně v roce 1517 v Lipsku. .

Morley se ve svém *Introduction* o mody nezajímá. Vychází z Glareana, jeho poznámky týkající se modů jsou buď nepřesné nebo zavádějící. Ani si nemůže vzpomenout, kolik modů je. Nejdřív jich uvádí osm, pak mluví o třinácti, nakonec o dvanácti.

Butler na mody klade větší důraz. Jsou popsány v první kapitole jeho *Principles of Musick*, ale téměř výhradně se koncentruje na mody řecké a spoléhá se na klasifikační systém Boethia a Cassiodora s pěti hlavními mody: dorským, frygickým, lydickým, aiolským a jonským. Zřejmě si neuvědomoval, že tento řecký systém nebyl spojený s církevními mody 16. století. Důležité je, že Butlerův systém dovoloval, aby se každý modus mohl vyskytovat ve třech různých výškových rovinách, korespondujících s *duralis*, *naturalis* a *mollaris* stupnicemi na *C, F, G*. Možná, že tato možnost transpozice ho vedla k rozhodnutí identifikovat mody pomocí solmizace, a že kvůli tomuto nesprávnému zaměňování řeckých a církevních stupnic přetrvával názor, že se modalita stále používá. Rozlišoval mody ne podle jejich finálního tónu, ale podle jejich charakteru.[69]

Playford ve svém prvním vydání *Introduction to the Skill of Musick* přebírá Butlerovy kapitoly o řeckých modech. V pozdějších vydáních se už tématu vyhýbá, ale ještě nemá

[68] HERISSONE, Rebecca. *Music Theory in Seventeenth-Century England.* Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 174.
[69] Charakter se rozlišoval i u církevních modů, podstatná zde ale byla finála.

odvahu odmítnout mody obecně. Teprve Purcell, když revidoval Playfordův *Introduction*, tuto pasáž úplně vynechal.

Simpson, ačkoliv se soustředil na církevní stupnice, byl pravděpodobně také úplně zmaten v otázkách modality. Začal popisováním hexachordů, ke kterým přidal další charakteristiku, dělil je dokonce na autentické a plagální.

Tuto skutečnost výstižně charakterizuje Herissone: „Zamotaný stav modální teorie v Anglii ještě v pozdním 16. století, přestože ji většina kontinentálních pojednání prezentovala jako důležitý systém, dává předpokládat, že modalita nebyla užívána, aby v té době organizovala anglickou hudbu, protože i ti nejvzdělanější skladatelé jako např. Morley měli matnou představu, jak s ní zacházet. V jistém smyslu tato diskontinuita mezi mody a tóninami činí studium počátku harmonické tonality v anglické teorii frustrující záležitostí. Můžeme pouze odhadovat, že existovaly nějaké vztahy mezi oběma systémy na základě různých vedlejších poznámek a špatného užití terminologie.“[70] *Mode, mood, tone, tune, key* a *air* – všechny tyto termíny se vztahovaly k tónině a měly přibližně stejný význam. Campion píše, že *key, moode* nebo *tone* znamená totéž. Playford tvrdil, že to, co Řekové označovali jako *mode* či *moode*, označovali latiníci za *tone* nebo *tune*. To znamená, že tyto termíny byly chápány jako synonyma.“[71] Atcherson odmítá názor, že moderní dur-mollový systém je přímým potomkem modů, a zakládá svoje přesvědčení na faktu, že teoretické knihy 17. století pojednávají o „tóninách“ a modech odděleně. Uvádí osm základních rozdílů jejich charakterových znaků a říká: „Srovnání dur s jonským modem a moll s aiolským souhlasí jenom v tom, že sdílejí stejné intervalové kroky, ale jinak je toto srovnání zavádějící. Přechod od modality k tonalitě může být popsán jako postupná změna v seskupení ideí a názorů, které utvářejí teorii.“[72]

Nicméně mody v Anglii stále ještě přetrvávaly po boku hexachordového systému, a přes zmatečnost teoretických úvah o nich, se vyvíjely v praxi směrem k moderní tonalitě. Tento názor zastává také Cooper a kritizuje čistě teoretický přístup Atchersona.[73] Důležitým

---

[70] HERISSONE, Rebecca. *Music Theory in Seventeenth-Century England*. Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 174.

[71] COOPER, Barry. *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts.* In Zaminer, Frieder (ed.). *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 9. Darmstadt, 1986, s. 199.

[72] ATCHERSON, Walter. Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books. *Journal of Music Theory*, 1973, 17, s. 208.

Caldwell chápe modalitu jako „pre-condition“ tonální organizace, nikoli jako koncepci, která je v opozici k tonalitě. In CALDWELL, John.. Aspects of tonal language in fifteenth and sixteenth centuries. *PRMA*, 1983/84, 110, s. 2.

[73] COOPER, Barry. *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts.* In Zaminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 9. Darmstadt, 1986, s. 208.

faktorem pro vznik tonality bylo vymizení frygické stupnice, nejcharakterističtější ze starých modů, která se nedala snadno zařadit do dur-mollového systému. Na kontinentě přetrvával tento modus ještě v duchovních písních, ale v Anglii se na začátku 17. století objevoval jen zřídka. Po frygickém vymizel i lydický a zůstaly jen čtyři základní: dorský (*D* finála), mixolydický (*G*), aiolský (*A*) a jonský (*C*). Nakonec vymizel i mixolydický a dorský modus. Modus mohl být transponován o kvintu výš či kvartu níž jednou nebo dvakrát. Tím byl učiněn další posun, protože mody díky transpozicím nebyly již spojovány s jedním základním tónem. Modalita stále ještě přežívala, v některých formách a u některých autorů více a jinde méně. Mody jsou obvykle spojovány s monofonií, polyfonická hudba je chápána jako souhrn více monofonií. Modální kořeny lze nalézt např. u mnoha lidových písní té doby, které se prostřednictvím variací dostaly do loutnové či virginalové hudby.

Faktem zůstává, že již v pozdním 16. století vykazovala anglická hudba často výraznější smysl pro tonalitu než na kontinentě. Naproti tomu v Německu existoval silný ideologický odpor vůči tonalitě kvůli silné vazbě mezi mody a církevní hudbou. V obou zemích byl vývoj odlišný. V Anglii došlo již v druhé polovině 17. století k teoretické kodifikaci dur a moll, ale zatímco zde byly tyto ideje přijaty, v Německu byly dlouho přehlíženy, takže zde modální principy byly vysvětlovány ještě v raném 18. století.

Právě tento střet modality s počínající tonalitou byl v Anglii původcem nezaměnitelnosti alžbětinské hudby, její svěžesti a jejího neopakovatelného kouzla.

II.2.3 Kontrapunkt. Vývoj harmonického myšlení

Není překvapující, že Anglie má jedny z nejstarších zmínek o nové metodě organizace hudby, založené na harmonii. Angličané, počínaje Campionem, byli prvními zvěstovateli nového harmonického myšlení a směřování a předběhli o mnoho let ostatní Evropu. Tento vývoj však probíhal postupně a nesl s sebou podstatné změny, týkající se harmonie a kontrapunktu. „Kromě svého původního slova smyslu, bod proti bodu, nota proti notě, se v 17. století používal termín kontrapunkt také ve spojitosti s tím, co my dnes označujeme slovy harmonie nebo homofonie.[74] Základem kompozičních pravidel 17. století bylo uspokojivé spojení dvou nebo více hlasů jakožto kombinace melodických

[74] COOPER, Barry. *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts.* In Zaminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 9. Darmstadt, 1986, s. 221.

kroků i souzvuků. Jádro tvořil dvojzvuk, současně znějící interval.[75] Pravidla pro skládání dvojhlasu zůstala od Zarlina do značné míry nezměněna, avšak pokyny pro komponování tří a čtyřhlasých souzvuků se výrazně změnily. Ještě koncem 16. století vycházeli teoretikové z kontrapunktické koncepce tvoření akordů – vršení intervalů nad sebe. Vícehlasé souzvuky byly chápány jako kombinace intervalů k basovému tónu.[76] „Vypočítávání intervalů směrem od basu nahoru od druhého desetiletí 17. století naznačilo jednoznačné směřování k harmonické koncepci akordů a číslovanému basu.“[77] Campion, jakožto nejvýznačnější osobnost tohoto vývoje, bral za základ čtyřhlasou sazbu a chtěl, aby se vrchnímu hlasu věnovalo více pozornosti než hlasům vnitřním. Jím stanovená pravidla o spojování akordů na základě basu, zákazech kvintových a oktávových paralel atd. jsou již postavena na harmonickém základě. Campionova kapitola *Of the tones of Musick* nám může poskytnout matoucí dojem, že autor obhajuje modální přístup ke skladbě.[78] Popisuje harmonické (autentický modus: 8=5+4) a aritmetické dělení oktávy (plagální modus: 8=4+5) a zdůrazňuje důležitost udržení tóniny ve skladbě. Campionův výklad se zcela shodoval s modální teorií. O to více překvapuje, že v něm pokračoval odmítnutím modů ve prospěch koncepce určování tónin na základě trojzvuku. Campion píše: „Ale jakkoli je kvarta umístěna v oktávě, musíme se soustředit na kvintu,… ta se dělí na tercii, někdy je malá tercie nahoře a velká dole a jindy je to naopak.“[79] Rozlišení modů dělá na základě malé či velké tercie. V rámci kvinty se také rozlišoval durový či mollový trojzvuk.Většina kontrapunktických pravidel byla stejná jako u Zarlina, ale bližší srovnání ukazuje důležité rozdíly ve chápání právě tohoto harmonického směřování. U Campiona je důraz na tuto skutečnost navíc zdůrazněn popisováním kadencí, které se používají v rámci příslušných durových a mollových tónin. Byl vědom toho, že dominanta má nejbližší vztah k tónice. Je patrné, že předběhl své anglické současníky, když rozvíjel tuto ideu. Trvalo však ještě desítky let, než byl tento celý vývoj ukončen a teoreticky kodifikován. Až teprve Simpson ve svých kompozičních pravidlech náležitě přijal Campionovu trojzvukovou

[75] Na konci 16. a na začátku 17. století považovali Angličané za konsonance 3, 5, 6, 8 a za disonance 2, 4, 7.
[76] Bas jakožto základ nahradil tenor, který byl nositelem *cantu firmu*.
[77] HERISSONE, Rebecca. *Music Theory in Seventeenth-Century England*. Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 226.
[78] Tento dojem může vzniknout i na základě nejasné terminologie – *moode* a *tone* je u Campiona totéž (viz kapitola **I.1 Problematika terminologie**).
[79] „ …but howsoever the fourth in eight is placed, wee must have our eye on the fift,…this fift is also divided into two thirds, sometimes the lesser third hath the upper place, and the greater third supports it below, sometimes the greater third is higher, and the lesser third rest in the lowest place.“ CAMPION, Thomas. *Works*. Davies, Walter (ed), 1967. In HERISSONE, Rebecca. *Music Theory in Seventeenth-Century England*. Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 179. .

definici tóniny, zdokonalil ji a zbavil ji většiny jejích modálních zbytků: „Každá skladba patří do určité tóniny, ve které také končí bas. Tato tónina je vždy „mollová“ či „durová“, ne sama o sobě, ale ve vztahu k malé či velké tercii.“[80]

Zatímco ve varhanních skladbách v zásadě přetrvávalo kontrapunktické pojetí, v rané loutnové a virginalové hudbě se již projevuje harmonický přístup ke skladbě. Loutnová hra, jakožto doprovázená monodie, ovlivnila styl virginalistů. Dalším impulsem pro toto nové harmonické cítění (zvláště u Byrda) bylo časté používání italských basů (*romanesca, passamezzo*) u obou dvou nástrojů. Akordy, které přišly se zavedením basu jakožto základu harmonie, se uplatňovaly především v základním tvaru.[81] U virginalistů najdeme i jejich obraty, často však bývají výsledkem kontrapunktického pohybu. Tyto obraty zpočátku někteří teoretikové nepovažovali za pravé basy (Campion). Byrd se snažil docílit spojení horizontálních a vertikálních postupů ve skladbě, ale zřídka používal bas jenom za tím účelem, aby podporoval harmonii.

II.2.4 Modulace. Ladění

V raném 17. století se tonální cítění upevňovalo především v D-T postupech autentických závěrů, ale teoretikové se hodně zabývali úlohou centrálního tónu a příbuznosti tónin již ve století předcházejícím. Důležitým faktorem, který odlišuje modální hudbu od tonální, je modulace. Modální hudba může mít kadence na různých stupních, ale ty nejsou chápány jako nová tónika, nebo je tomu tak jen výjimečně. Přechod od jednoho modu k druhému znamenal změnu výrazu.“[82]

Morley píše o tonalitě ve svém třetím díle. Uvádí příklad opuštění tóniny a vysvětluje krátce pojem příbuzných tónin. Tato představa byla v té době nová a stále důležitější. Neexistovalo však v té době žádné teoretické vysvětlení. Campionův přínos spočíval v jeho poznání, že „durová“ stupnice většinou směřuje do kvinty, často též do kvarty a sekundy, a mollová do tercie a kvinty. Butler zůstává u představy modů. Nechává jich šest a staví je na solmizaci, protože si myslí, že to, co dělá rozdíl mezí mody, je pořadí

[80] „Every composition of music, be it long or short, is (or ought to be) designed to some one key or tone in which the bass doth always conclude. This key is said to be either Flat or Sharp, not in respect of itself, but in relation to the flat or sharp 3rd which is joined to it.“ SIMPSON, Christopher. *A Compendium of Practical Musick*, 1667. In HERISSONE, Rebecca. *MusicTheory in Seventeenth-Century England*. Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 181.
[81] Viz italská ostinata.
[82] PIKE, Lionel. *Hexachords in late-renaissance music.* Aldersthot: Ashgate publishing, 1998, s. 3.

celých tónů a půltónů. Každý modus může být transponován přidáním snížených znamének v předznamenání. Simpson rozvíjí Campionovu představu, že všechny tóniny jsou durové či mollové, protože obsahují dur či moll akord na sedmi různých tónech (*G-F*). Teoreticky povoluje trojzvuky i na ostatních tónech. To svědčí o tom, že mu byla známa existence 24 rozdílných tónin. Povoluje modulaci do všech tónin.

Představa 24 tónin a jejich modulačních možností byla důležitým teoretickým krokem vpřed a v Anglii byla uskutečňována i v praxi. Nic takového není obsaženo v dobových traktátech na kontinentě. Koncem 17. století bylo v Anglii pořadí celých tónů a půltónů již pevně stanoveno; nejdřív u Salmona a pak u Purcella (1694), který citoval Playforda a uzákonil modulace do paralelní dur. Na kontinentě trval tento proces ještě desítky let.

Vývoj harmonické praxe šel paralelně se vzrůstajícím uznáváním tóninových vztahů, které se mnohde ještě střetávaly s doznívající modalitou. Melodie zpravidla končily autentickými závěry D-T, jejichž sledem bylo možno postupovat od jedné tóniny ke druhé. Příkladem může být harmonický plán variací *All in a garden Green* Williama Byrda s průběhem ***d***-*A*-*D*-*G*-***C***-*D*-*G*-*A*-***D*** nebo *Goe from my Window* Thomase Morleyho ***G***-*D*-*G*-*a*-*E*-*A*-***a***-*C*-*G*-*D*-***G***.[83] Zatímco Byrd se posouvá z výchozí *d* „moll“dolů do *C* „dur“, Morley jde od *G* „dur“, nahoru do *a* „moll“ a zpět. Vlivem střetu alterací s diatonikou původních modů, uplatňovanou především v melodii a figuracích, dochází někdy takto ke ztrátě vědomí jednoho centra. Skladba jakoby plynula od jedné „tóniny“ ke druhé, někdy i bez pomocí kadence pouhým posunem, kladením akordů vedle sebe.[84] Tak tomu je také u Byrdových variací *The Woods so Wild*, kde se stále střídají akordy *F-G*. Ke konečnému zakotvení „in *G*“ dochází u této skladby až na konci prostřednictvím krátké kody. Tyto nenápadné posuny, zejména takové, které jsou v sekundovém poměru směrem nahoru či dolů, jsou dalším z charakteristických znaků alžbětinské virginalové hudby.

Byrd měl velký smysl pro harmonii a její nuance, a v tomto smyslu dokázal posluchače stále překvapovat. Harley říká: „Není téměř pochyby o tom, že Byrdova teorie o tóninových vztazích byla založena na kvintovém kruhu, ve kterém tóniny, vzdálené od sebe o jednu kvintu, jsou navzájem více spřízněny než ty, jež jsou vzdáleny o dvě kvinty či více.[85] Toto je možné vyvodit z jeho způsobu spojování jednotlivých částí skladby. Další jeho oblíbené spoje byly akordy vzdálené o velkou sekundu (dvě kvinty)

[83] Viz Příloha **VI.3 Notové ukázky úvodních dílů variací.**
[84] BERARD, Cheryl. *Modeling and adaptation in elizabethan keyboard music*. Boston, 2000. Dissertation. Boston University, s. 41.
[85] Kvinta byla považována za klíčový interval ještě před Byrdem (viz Zarlino).

či malou tercii (tři kvinty).“[86] John Bull na rozdíl od Byrda nebyl tak vynikajícím harmonikem. To může vycházet z jeho inklinování k chápání skladby na základě lineárního stylu, jak tomu bylo u jeho varhanních předchůdců. Je to patrné jak v celkové harmonické neuspořádanosti, tak v jednotlivostech, např. v kadencích, kde každý hlas sleduje svou modální dráhu.

Modulace do vzdálenějších tónin nastaly postupně s procesem vytrácení se modálního charakteru. Tyto skutečnosti, které byly spojeny s chromatizací[87] si vynutily změny v ladění.

Je možné, že nejstarší klávesové nástroje se ladily podle nějakého způsobu pythagorejského ladění, ve kterém většina kvint (kvart) bylo čistých, ale kde jedna málo používaná kvinta byla temperována. V průběhu 16. století bylo vynalezeno středotónové ladění, které bylo používané především v dobách raného baroka. Patřilo k nerovnoměrně temperovaným hudebním laděním Je zřejmé, že anglická klávesová hudba 16. a 17. století vyžaduje způsob středotónového ladění s temperovanými kvintami a s většinou durových tercií netemperovaných nebo temperovaných jen málo.

„Určitý způsob ladění cembal, ve kterém byly všechny noty temperovány stejně, byl znám na kontinentě během 17. století a v Anglii byl používán pro nástroje s pražci (loutny a violy).[88] To mělo za výsledek přijatelné ladění ve všech tóninách. Fakt, že se již brzy po roce 1600 objevují skladby obsahující např. notu *dis*, jakou je anonymní *Alman* ve *FVB*, která se blíží dnešní *E* dur (viz Př. č. 3), nebo Bullova hexachordová fantazie *Ut, re, mi, fa, sol, la*, ve které využívá v podstatě všech chromatických tónů (viz Př. č.1) naznačuje, že nějaký systém blížící se rovnoměrnému ladění musel být tehdy v Anglii užíván i pro klávesovou hudbu. Používání rovnoměrného temperování pro moderní interpretaci klávesové hudby 17. století může mít tedy určité historické opodstatnění. Nicméně ladění klávesových nástrojů, které by umožňovalo hrát i ve vzdálenějších tóninách, začalo být užíváno v širším měřítku až okolo roku 1700.

---

[86] HARLEY, John. *British Harpsichord Music.* Vol. 2. *History.* Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 201.
[87] Viz podkapitola **II.2.6 *Musica ficta.***
[88] LINDLEY, M. Heslo: Temperaments. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 25, Sadie, Stanley (ed.) London: Macmillan, 2001, s. 248.

II.2.5 Rétorika. Afekty.

V pozdní renesanci měly na způsob komponování značný vliv vnější faktory. Rostoucí příliv humanismu podnítil skladatele ke hledání adekvátnějších prostředků komunikace s posluchačem: začal se vyvíjet hudební výraz. Ještě na konci 15. století byla hudba více ornamentální než expresivní (mše Tavernera), ale během století, jež následovalo, se hudební idea začala měnit.[89]

V raných letech 16. století napsal Thomas More ve své fiktivní úvaze o životě v Utopii: „Všechna jejich hudba, ať se jedná o hraní na hudební nástroje či zpívání, připomíná a vyjadřuje přirozené afekty tak, že dokáže…. obdivuhodně pohnout, podněcovat a roznítit lidskou mysl.“[90] Popisem hudební kultury imaginárního společenství vyjádřil More ideál, který inspiroval humanisty v renesanční Evropě. Alžbětinští umělci byli ovlivněni Italy, u nichž byl tento ideál uskutečňován již o půl století dříve, jednak přijetím italských forem (petrarkovský sonet, madrigal), jednak humanistickými teoriemi. Ty byly šířeny především prostřednictvím rétorických knih. Mezi nejdůležitější v Anglii patřily *Arte of Rhetorique* (1553) Thomase Wilsona, *Garden of Eloquence* (1577) Henryho Peachama, a zejména *The Arte of English Poesie* (1589) George Puttenhama. Všechny tyto knihy zdůrazňují afektivní potenciál řeči. Řečník jako kouzelník může hýbat lidskými city tak, že jeho řeč působí více jako obraz než zpráva vyjádřená jazykem. Slovo se osvobodilo od své pouhé ilustrativnosti ve prospěch výrazu. Těchto nových možností využili básníci Spenser, Sydney, Marlow, Shakespeare a další, a brzy se alžbětinská poezie naplnila emočně expresivním jazykem.

Totéž se odehrávalo v hudbě. Stejně jako nám Puttenham podává detailní analýzu aktuálních příkladů rétorických schémat (píše o moci rétoriky navnadit, svádět a rozvášňovat lidskou mysl), tak i Morley popisuje pravidla, která se mají dodržovat, když zhudebňujeme text, a nabízí přesné rady, jak dosáhnout jednotlivých emočních účinků:…„Chci vám ukázat, jak je třeba uspořádat hudbu podle povahy slov, které máte vyjádřit. Když nějaké slovo bude vyjadřovat nářek, bolest, lítost, vzdechy, slzy atd., ať je vaše harmonie smutná a bolestná. Když vaše hudba vyjadřuje tvrdost a krutost, je třeba, aby hudba nepostupovala po půltónech, ale po tónech celých, s velkými terciemi a sextami (vzhledem k basu). Můžete také použít kadence spojené s kvartou nebo septimou, které

[89] PIKE, Lionel. *Hexachords in late-renaissance music.* Aldersthot: Ashgate publishing, 1998, s. 4.

naruší harmonii, pokud postupují po celých tónech. Ale pro truchlivou vášeň musíte použít postupy po půltónech, malé tercie a sexty, které samy o sobě zní něžně, zvláště když jsou použité ve správné tónině a v přirozené melodii, s rozvahou a se správným úsudkem." V souladu s předchozím používá Morley posuvky, ty dělí na přirozené (*natural*) a vedlejší (*accidental*), aby vyjádřily vášně: „přirozené posuvky, které patří do „tóniny" (*key*) mají mužnější charakter a vyjadřují afekty jako je krutost, tyranie, hořkost atd., vedlejší (♯ a ♭), které jsou ženské, znamenají žal, pláč, naříkání, smutek, vzlykot atd." Všímá si tempa i vazby hudby na slovo v souvislosti s afekty...„Když toužíte vyjádřit vzestup, výšku, nebe, také hudba musí stoupat a naopak, protože by bylo velkou absurditou, kdyby na slova „vstupuje na nebesa" hudba klesala a naopak. Musíme dbát také na to, aby se noty hodily na slova a nepáchat barbarství, totiž nepoužívat na krátkou slabiku několik not či notu dlouhou a naopak. Je třeba si také hlídat, abychom neoddělovali jednu část slova od druhé pomlkou. Pro vyjádření povzdechu můžete použít čtvrťové či nanejvýš půlové pomlky…Nemůžete také uzavřít skladbu, aniž by byl plný obsah slov jasný. Budete-li dodržovat tato pravidla, dosáhnete úplné shody a vznikne harmonická jednota mezi námětem a hudbou, a posluchač dokonale pochopí, o čem zpíváte. Toto je nejvyšší stupeň pochvaly, ocenění, které hudebník může dosáhnout a přát si ve skládání písní."[91]

---

[90] „All their musike, bothe they play upon instrumentes, and they singe with mannes voyce dothe so resemble and expresse naturall affections, that it dothe… wonderfullye move, stirre, pearce, and enflame the hearers myndes." In MORE, Thomas. *Utopia*, Louvain, 1516. Reprint. London, 1910/*R* 1918, s. 109.

[91] „…it followeth to show you how to dispose your music according to the nature of the words which you are therein to express, as whatsoever matter it be which you have in hand such a kind of music must you frame to it….When any of your words shall express complaint, dolour, repentance, sighs, tears, and such like, let your harmony be sad and doleful. So that if you would have your music signify hardness, cruelty, or other such affects you must cause the parts proceed in their motions without the half note, that is, you must cause the parts proceed by whole notes, sharp thirds, sharp sixths, and such like (…they ought to be so to the bass); you may also use cadences bound with the fourth or seventh which, being in long notes, will exasperate the harmony. But when you would express a lamentable passion then must you use motions proceeding by half notes, flat thirds, and flat sixths, which of their nature are sweet, specially being taken in the true tune and natural air with discretion and judgement…Motions are either natural or accidental. The natural motions are those which are naturally made betwixt the keys without the mixture of any accidental sign or chord, be it either flat or sharp, and these motions be more masculine, causing in the song more virility than those accidental chords which are marked with these signs, ♯ ♭, which be indeed accidental and make the song, as it were, more effeminate and languishing than the other motions which make the song rude and sounding. So that those natural motions may serve to express those effects of cruelty, tyranny, bitterness, and such others, and those accidental motions may fitly express the passions of grief, weeping, sighs, sorrows, sobs, and such like." MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, 1597; Reprint R.A.Harman (ed.). London, 1962, s. 290.

„Moreover you must have a care that when your matter signifieth ascending, high, heaven, and such like you make your music ascend; and by the contrary where your ditty speaketh of descending, lowness, depth, hell, and others such you must make your music descend; for as it will be thought a great absurdity to talk of heaven and point downwards to the earth, so will it be counted great incongruity if a musician upon the words „he ascend into heaven" should cause his music descend, or by the contrary upon the descension should cause his music to ascend. We must also have a care so to apply the notes to the words as in singing

William Byrd píše: „jak jsem se poučil ze zkušenosti, v myšlenkách, které jsou základem slov, existuje jistá skrytá síla, takže když člověk rozjímá nad slovy a stále a vážně se jimi zabývá, správné tóny se samy nějakým nevysvětlitelným způsobem nabízejí zcela spontánně.“[92]

John Daniel, jeden z méně známých skladatelů této doby, je autorem písně *Can doleful notes* (1606), jejíž druhá část obsahuje text plný temné intenzity: [93]

Can dolefull Notes to measur´d accents set, Expresse unmeasur´d griefes that tyme forget? No, let ChromaticTunes, harsh without ground, Be sullayne Musique for a Tuneless hart; Chromatique tunes most lyke my passions sound As if combyned to beare their falling part…	Mohou truchlivé tóny odměřené metrem vyjádřit žal, který je bez času a míry? Ne, ať se drsné chromatické melodie stanou chmurnou hudbou pro mlčící duši Chromatické melodie jsou jak mé vášně, když se pojí s klesající melodií.

II.2.6 *Musica ficta*

Jednou z příčin rostoucího zájmu o afektivní psaní bylo, že poskytovalo poměrně velký prostor k používání nových technik.

Koncem 17. století začaly být afekty spojovány s durovými a mollovými tóninami. Roger North ve svém *Musical Compass* (1684) považuje durovou stupnici za „Masculine Gender“(zastupující mužský rod; *mi* je zde chápáno jako půltón na sedmém stupni v *C* dur: *h-c*), kdežto mollovou za „Feminine Gender“ (zastupující ženský rod; *mi* na druhém stupni v *a* moll: *h-c*). Úpadek malé septimy je také popsán v *Of the Gamut*:[94]

Great Thirds, Sixths, Sevenths, are bold and Masculine,
Mi to Seventh in such Keys Confine
Less Thirds, Sixths, Sevenths, are soft and Feminine,
Mi to the Second in such Keys Confine.

---

there be no barbarism commited; that is that we cause no syllable which is by nature short be expressed by many notes or one long note, nor no long syllables be expressed with a short note. We must also heed of separating any part of a word from another by a rest…Also when you would express sighs you may use the crotchet or minim rest at the most… Lastly you must not make a close (especially a full close) till the full sense of the words be perfect. So that keeping these rules you shall have a perfect agreement and, as it were, a harmonical consent betwixt the matter and the music, and likewise you shall be perfectly understood of the auditor when you sing, which is one of the highest degrees of praise which a musician in dittying can attain unto or wish for.“ MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, 1597; Reprint R.A.Harman (ed.). London, 1962, s. 291-2.

[92] :...„There is a certain hidden power, as I learnt by experience, in the thoughts underlying the words themselves; so that, as one meditates upon the sacred words and constantly and seriously considers them, the right notes, i n some inexplicable manner, suggest themselves quite spontaneously.“ BYRD, William. *Gradualia* I. London, 1605, transl. Fellowes. *Byrd*. London, 1936, s. 85.

[93] DANIEL, John. *Songs for the lute, viol and voice*. London, 1606, s. xiii-xv.

[94] Anonym. *Of the Gamut, 2, 3,* 1684.

But in Old Musick they are often mixt,
Less Sevenths with greater Thirds and Sixths…..

Velké tercie, sexty, septimy jsou smělé a mužského rodu,
mi je v takových tóninách poutáno k septimě
malé tercie, sexty, septimy jsou něžné a ženské
mi je v takových tóninách poutáno k sekundě.
Ale ve staré hudbě jsou často míšeny
malé septimy s velkými terciemi a sextami.

Růst chromatizace byl částečně reakcí na touhu vybavit zhudebněné texty odpovídajícím výrazem a částečně reakcí na přesvědčení, že chromatický a enharmonický styl by mohly být zdrojem takové výrazové síly, kterou obsahovala podle tehdejšího obecného názoru stará řecká hudba. Chromatizace se uskutečňovala zaváděním principů *musica ficta*,[95] narušovala modální čistotu hudby. Postupně měl tento proces za následek zrušení jak modálního, tak hexachordového systému. Půltón je nejexpresivnějším intervalem a jeho četné používání mělo za výsledek tento proces. Hustota půltónů, které se vyjadřovaly solmizačními slabikami *mi-fa*, byla brána téměř jako barometr výrazovosti hudby.[96]

Existují dva základní důvody pro používání principů *musica ficta*: jednak se vyhnout zakázaným intervalům, a jednak vytvořit part přijatelnější ke zpívání. Naproti tomu *musica recta* se týkala tónů, které patřily do systému a mluvilo se o ní také v souvislosti s určitými stupni ve stupnici, které, i když nebyly označeny předznamenáním, se daly poznat podle umístění v určitém hexachordu. Příkladem byl půltón *la-fa*.[97] Pokud se skladatelé omezovali na elementární harmonie a používali málo modulací, posuvky mohly být užívány zřídka a mody si uchovaly svůj charakter. Např. u Gibbonse a Tomkinse je jejich hustota v hudbě větší a mody jsou méně zřetelné.

Podrobněji se k této problematice vyjadřuje Harley:[98] „Alterace tónů ve všech tóninách a transpozice byly řízeny teorií *musica ficta*. V důsledku polyfonického vývoje začalo být připouštěno zvyšování *C, F, G* a snižování *H, E*. Důvody k alteraci, které byly typické pro skladatele virginalové hudby 17. století, byly tyto:

[95] *Musica ficta* byla teorií zavádění půltónových postupů, které stály mimo hexachordový systém. Opakem byla *musica recta* (viz dále).
[96] PIKE, Lionel. *Hexachords in Late-Renaissance Music*. Aldershot: Ashgate Publishing, 1998, s. 5.
[97] Viz pozn. č. 63, s. 39.
[98] HARLEY, John. *British Harpsichord Music*. Vol. 2. History. Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 198.

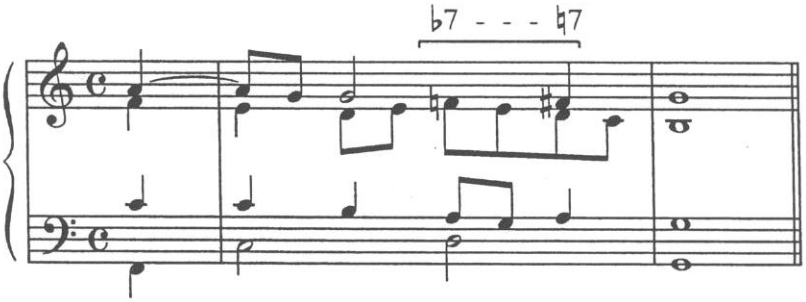
vyhnout se tritónu melodicky či harmonicky
připravit citlivý tón v kadencích nebo v podobných postupech. [99]
zakončit úsek durovým akordem
řídit se požadavky částečné a rozšířené modulace
umožnit přesnou imitaci
vyhnout se melodické zvětšené sekundě

Harley dále cituje Reese, který shrnul charakter anglické virginalové hudby cca do roku 1625 takto: „Na tehdejší hudbu byly aplikovány principy *musicy ficty*. Virginalová hudba, navzdory časté flexi a z toho vyplývajícího používání posuvek, především u tercie, sexty a sedmého stupně, má zhruba durový charakter při vzestupných pasážích a moll při sestupných. Tonální systém, který je toho důsledkem, je něco mezi starými mody a dur a moll pozdější hudby, avšak nikdy neobsahuje zvětšenou sekundu harmonické mollové stupnice. Takto dochází ke křížení, buď je to výsledek současné aplikace obou principů, oba dva druhy (zvýš. a sníž.) jsou někdy postaveny vedle sebe, někdy zase zní současně, kříží se, takže to zní, jako když někdo zpívá nebo hraje falešnou notu . Tyto *cross relations* nebo *false relations,*[100] které jsou běžné i v ostatní anglické hudbě, jsou zvláště markantní ve skladbách pro virginal. Např. akord s durovou tercií často doprovází melodii, ve které se mollová tercie objevuje v klesající stupnicovité pasáži. Běžné jsou také melodické *false relations*. Tyto prvky přispěly k charakteristickému anglickému stylu.“[101] Takováto dvojznačnost (ambiguity) dur-moll byla skladateli dovedně využívána a stala se téměř manýrou v anglické hudbě tohoto období.[102]

Jason Travis Stell ve své disertační práci *The Flat-7th Degree in Tonal Music* (2006) cituje Jeremy Summerlyho, který se podrobně zabýval problematikou tzv. anglické kadence.[103] „Anglická kadence je zdobený autentický závěr se dvěmi velmi charakteristickými rysy – harmonickým a melodickým. Melodie stoupá stupňovitě ke sníženému 7. stupni dané tóniny a následně klesá k její tercii. Současně dominantní akord (V) zaznívá s melodicky sníženým 7.st., a v místě, kdy melodie klesá na 5. st., v jiném hlasu zaznívá zvýšený 7.st. Tyto *false relations: b-h* jsou typickým znakem

[99] Morley mluví o tzv. „flat cadences“ (ve kterých není zvýšený citlivý tón), jakožto věci oproti přírodě.
[100] Střet horizontálního a vertikálního systému si vynutil tzv. *false relations* (falešné spoje), disonance a postupy napadající nezvykle moderní ucho. Mluvíme také o tzv. harmonické příčnosti.
[101] REESE, G. *Music in the Renaissance*. New York: Norton, 1959, s. 858. Nicméně neexistovalo nějaké obecné pravidlo, že stoupající pasáže musí být dur a klesající moll. Postupy *musicy ficty* měly za následek nesčetné výjimky.
[102] M.Glyn mluví v této souvislosti o flexibilní škále.In GLYN, Margaret. *About Elisabethan virginal music and its composers*, London, 1924.
[103] Tento termín je moderní, běžně se nepoužívá. Cooper se zmiňuje anglické kadenci v *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts,* s. 220.

anglické kadence i celkově virginalové hudby a vyvolávají při poslechu v člověku až pocit mrazení.“ [104]



Př. č. 2 – Typická anglická kadence

Derick Cooke píše o vztahu snížené a zvýšené septimy v anglické hudbě 16. a 17. století toto: „Velká septima je opakem této melancholické noty (tj. malé septimy) a stoupá optimisticky k tónice. Často se vyskytla u alžbětinských autorů v harmonickém střetu s malou septimou, ale malá septima vždy získala vítězství, vyjádřeno expresivně tím, že působila bolestně[105] oproti velké septimě a byla stlačena do svého melancholického rozvedení přes malou sextu do dominanty. To působilo expresivněji než logické rozvedení velké septimy do tóniky. Jinými slovy, alžbětinští skladatelé stavěli proti sobě tyto dva stupně, aby dali vyznít v úplnosti smutnému, bolestnému charakteru malé septimy a nezdůrazňovali ještě více již tak dost optimistický charakter velké septimy.“[106]

Ve skladbách měly snížený a zvýšený sedmý stupeň stejné postavení a stejně často také byly používané. Morley ve svém *Introduction* kritizoval příliš časté používání anglické kadence v hudbě svých současníků, především u Byrda a Tomkinse.

Musica ficta byla vždy největším zdrojem nesprávné interpretace, četných chyb u editorů, a pokud postupujeme časově zpátky, skončíme u chybných opisů u kopistů. Často se stejná skladba v různých rukopisech objevuje s rozdílnými posuvkami.

Jedinou teoretickou knihou alžbětinské doby, zmiňující tuto problematiku, je *Briefe Introduction to the Skill of Song* (cca 1600) Williama Bathe, kde autor nevysvětluje a nedává návod, jakými pravidly se u *musiky ficty* řídit, ale uznává problematičnost této

[104] STELL, Jason Travis, *The Flat-7th Degree in Tonal Music.* Princeton, 2006. Dissertation. Princeton University, s. 108.
[105] Painfully – tento výraz používá samotný Morley.
[106] COOKE, Derick. *The language of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1959, s. 74-75. In Stell, J. T. *The Flat-7th Degree in Tonal Music.* Dissertation. Princeton, 2006, Dissertation. Princeton University, s. 95.

otázky a svádí vinu na kopisty.[107] Existují dva důvody, proč tehdejší pisatelé nepsali o *musice fictě*: buď bylo příliš těžké tyto principy pochopit, nebo s touto problematikou byli tehdejší hudebníci dobře obeznámeni, a proto nebylo třeba vysvětlujících komentářů.

Nad nedostatečným uváděním posuvek u moderních vydavatelů se pozastavuje Caldwell: „Moderní editoři by měli být svědomití v zaznamenávání posuvek. Je překvapující, jak často jsou o této problematice neinformováni nebo informováni jen částečně. V souvislosti s *m. f.* se naskýtá zásadní otázka, do jaké míry je třeba akceptovat různá teoretická prohlášení a jak je srovnávat, když si protiřečí? Je třeba vše brát s rezervou. Pravidla byla vždy ustanovována, aby byla zrušena. Ale v zásadě je nutné studovat hudební styl, učinit srovnání a přenést jasné notové znaky do kontextu tam, kde je notace nedostatečná.“ [108] Optimistickým názorem se vykazuje Harley: „Téměř pro všechny posuvky je možné vysvětlení. Možná, že některá rozhodnutí týkající se chromatické alterace byla ponechána na individuálním výběru, vkusu a momentální inspiraci interpretů, kteří znali dobře praxi své doby. Ačkoli dochází někdy k nejasnostem, je u britských zdrojů poměrně neobvyklé, aby se nenašlo vysvětlení k tomu, jak to skladatel myslel.“[109]

II.2.7 Posun k tonalitě ve virginalové hudbě

Dvojí teoretický výklad vzniku moderního dur-mollového systému, jednak na základě postupné redukce modů, za druhé odvozením z hexachordového systému, měl za následek rozdílné přístupy ke klasifikaci „tónin“ v klávesové hudbě. Zatímco dřívější teoretikové (viz editoři *FVB*) označovali skladby podle modálního systému, současné poznatky ukazují, že spíše než na modálním základě byla tato hudba pravděpodobně založena na docela volném systému čtyř tónin (*keys*) *D, G, a, C*, které vzdělaní hudebníci neuváděli tak přísně do spojitosti s modální teorií. Další doplňující tóniny s jedním ♭: *g, C, d, F* někdy se dvěma ♭: *c, g*, výjimečně *B* (Byrd) byly používány také. V řídkých případech

[107].Alžbětinští kopisté, opisující starší hudbu, nedodržovali zpravidla důsledně pravidla *musicy ficty;* vkládali do not mnohem více posuvek, než bylo v původních autografech. Pro každou posuvku je několik možných vysvětlení : a) chtěli tak zřejmě předat buď záměr skladatele a) který znali oni, ale ostatní ne; b) nebo si mysleli, že ho znají; c) účelnost, vhodnost, protože viděli, že by vynecháním posuvky mohl nastat technický problém; d) snaha modernizovat hudbu ve shodě se stylem, vkusem (taste) svým či interpretovým. Nejspolehlivější jsou zdroje, které vznikly ve stejnou dobu jako hudba v nich obsažená. In DOE, Paul. Another view of Musica Ficta in Tudor Music. *PRMA*, 1970-71, s. 119.
[108] CALDWELL, John. Musica ficta. *Early Music*. Feb. 1985, s. 59-71.
[109] HARLEY, John. *British Harpsichord Music.* Vol. 2. Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 198.

církevní varhanní hudby, založené na *cantu firmu*, s transpozicí o kvartu níž do *G* se užívalo předznamenání s jedním ♯.

Je pravděpodobné, že béčka v předznamenání značila transpozici, ale nedá se to dokázat. Jedna transpozice byla označena v předznamenání 1♭; dvě transpozice 2♭. Možná, že tyto tóniny byly, nebo postupně začaly být, chápány ve své pravé náležitosti.[110]

Tzv. Bullova tabulka, která se objevuje v rukopise *Keyboard Music of J. Bull* (*Vienna NL 17771*, cca1621), pokud je anglického původu, je zřejmě jediným zdrojem, který naznačuje modální původ dur-moll systému. Zde je osm „tónin" (*tones*) seřazeno tak, že začínají se čtyřmi mollovými (*d g a c*), po nich následují čtyři durové (*C F D G*). Jen druhá a šestá tónina (*g* a *F*) mají předznamenání (♭). Následná tabulka zachycuje obojí výklad určování „tónin":[111] 1/ na základě modů a jejich transpozic

2/ na základě „tones" (finála)

Tone	**Modus, transpozice**	**Předzn.**	**finála**	**Posuvky, zvýš. tóny**
1. tone *d*	dorský	**0**	**D**	**fis, cis, gis, b**
	tr. aiolský (1x)	1b	D	fis, cis, gis, h, es, (dis)
2. tone *g*	tr. dorský (1x)	**1b**	**G**	**fis, cis, h, es**
	tr. aiolský (2x)	2b	G	fis, cis, h, e
3. tone *a*	aiolský	**0**	**A**	**fis, cis, gis, b, (dis, ais)**
4. tone *c*		**0**	**C**	**fis, b, es (as)**
	tr. dorský (2x)	2b	C	fis, h, e, (as)
5. tone *C*	jonský	**0**	**C**	**fis, cis, gis, b**
	[tr. mixolydický (1x)	1b	C	fis, cis, gis, h]
6. tone *F*	tr. jonský (1x)	**1b**	**F**	**fis, cis, h, es**
7. tone *D*		**0**	**D**	**fis, cis, gis, b**
8. tone *G*	mixolydický	**0**	**G**	**fis, cis, gis, b (dis)**
[W.Byrd ***B***	tr. jonský (2x)	2b	B	fis, cis, h, e (as)]

Tab. č. 4 – Tóninová tabulka

[110] K této úvaze se kloní také Herissone: „Nedostatek vazeb mezi mody a „tóninou" v Anglii silně naznačuje, že to, co my označujeme jako neúplné předznamenání (incomplete key signatures), nebylo spojováno s transpozicemi modálních škál. In HERISSONE, Rebecca. *Music Theory in Seventeenth-Century England.* Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 227.

[111] Tabulka je výsledkem analýzy cca 200 skladeb, které se nacházejí v *Ne*, *FVB*, *Pa*, *MB XIX*, *XXVII* a *XXVIII*. Třebaže některé tituly jsou v různých zdrojích totožné, posuvky nich se někde liší.

Bullova tabulka je vyznačena silně. Navíc je uvedena tónina *B*, užívaná vzácně Byrdem. Tóniny a posuvky v závorkách byly používány jen sporadicky. Poslední sloupec zachycuje všechny posuvky,vyskytující se v určitém modu, tónině.

Z tabulky vyplývají tyto skutečnosti:

1/ absence frygického a lydického modu v tabulce reflektuje jejich vymizení v Anglii během 17. století.

2/ nejčastější používání posuvek do 3♯ a 2♭, méně *dis* a *as*. Zcela výjimečně se vyskytly na ostatních stupních: *ais, des, ges, ces* (viz Př. č.1 – Bullova hexachordová fantazie *Ut, re, mi, fa, sol, la*). Bull použil v této skladbě také enharmonickou záměnu (*cis-des*).

3/ uplatňování principů *musica ficta*: flexe na 3., 6., a 7., stupni:

-3. stupeň: u durových stupnic *C, F, B* není nikdy snížena tercie, u *G* se někdy vyskytuje jedno ♭, většinou u skladeb s polyfonní sazbou a spíše jakožto výsledek vedení hlasů než součást akordu. U moll je tercie zvyšována také v důsledku používání perfektních kadencí a modulací.

-6. stupeň není snížený v žádné durové tónině na rozdíl od mollových.

-7. stupeň se zvyšuje i snižuje u všech tónin.

Zvláštností tonálního uspořádání anglické virginalové hudby si všímali již první badatelé, zabývající se touto oblastí. Názor Margaret Glyn vychází z přesvědčení o nezávislosti praxe na teorii a spíše instinktivním než racionálním přístupu Angličanů k tvorbě. To podporuje dobový názor o teorii jakožto „služce praxe“. Jako důsledek teoretické nezatíženosti bývá chápána spontaneita jejich hudby.

„Skladby virginalistů obsahují jemnost, svobodu a svěžest, jedinečné svého druhu. Skladatelé – virginalisté se necítili být omezováni myšlenkami harmonie a tonality, ale instinktivně vytvářeli své kouzelné skladby, plné chromatické pikantnosti, které na konci každé fráze končily v dur. Jedna fráze končila na *D* nebo na *A* a další mohla začínat třeba na *F*. Byrd měl rád protiklady dvou tónin vedle sebe, viz virginalové variace *The Woods so Wild*, které oscilují mezi *F* a *G*.“...„Angličané nebyli otroky ani konsonancí ani disonancí. Používali instinktivně a s dokonalou dovedností harmonický styl, který jim byl vlastní. Hýřili disonancemi, o kterých nás nutí přemýšlet a psát, protože na ně nejsme

zvyklí, a současně i konsonancemi jako páteří pro své disonance. Nelibovali si v ošklivosti, ale předvídali naše cítění disonancí, které se hodily pro jejich výraz, a když to skladba vyžadovala, dělali zcela svobodné experimenty. Tento jasný melodický a harmonický smysl povznáší jejich hudbu mimo vše zastaralé a akademické. Nedospěli k nějaké vědomé determinaci své teorie, neobjasňovali principy, ale také nebyli mateni pochybnými teoriemi.“[112] Třebaže již uplynulo téměř sto let od doby, kdy první badatelé v oblasti virginalové hudby definovali tyto svoje názory, překvapí nás výstižností svých postřehů i vzhledem k teorii a doplňují naše znalosti o dobový pohled.

2.7.1 Problematika modality a tonality v moderních edicích

Na základě textových komentářů či vysvětlujících úvodů k notovým sbírkám je možné porovnat ještě nedávné rozdílné chápání problematiky modality a tonality u vydavatelů anglické virginalové hudby. K otázce řazení skladeb: u revidovaných edic alžbětinských zdrojů je zachována původní chronologie, u moderních kritických edic (*Musica Britannica*) jsou skladby členěny podle forem či podle shodné finály do suit.

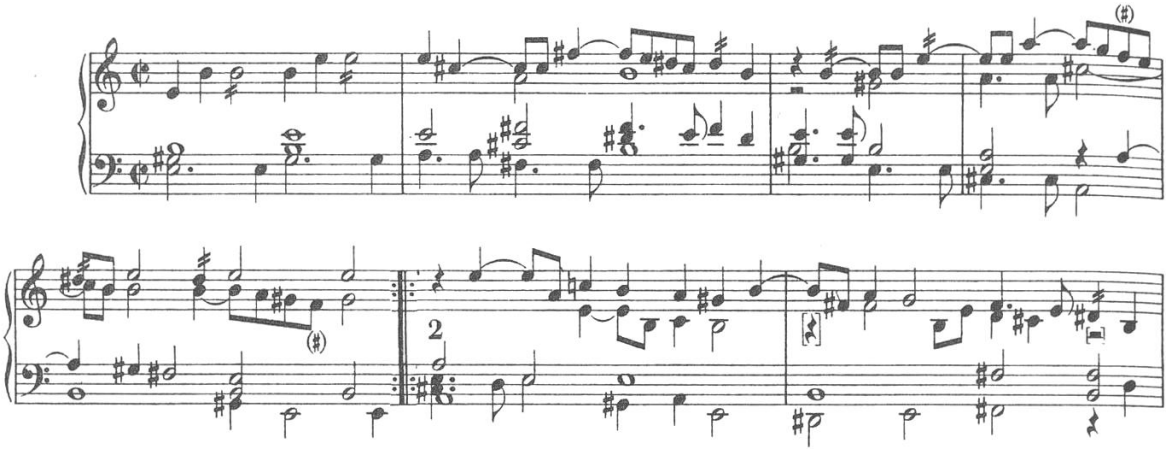
The Fitzwilliam Virginal Book. Fuller-Maitland, J.A., Barclay-Squire,W.(eds.), Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894-9; reedice: London, 1963; New York: Dover edition, 1979.

Systém řazení skladeb k modům editory je zmatečný. V předmluvě k revidovanému vydání mluví Blanche Vinogron o přechodu od modů k počátečnímu tonálnímu cítění virginalistů, ale ponechává modální klasifikaci jako původní editoři. Za skladbami, které se ve sbírce objevují víckrát a nemají specifický název (alman, corrente, pavana, fantasia), je přiřazena římská číslice, vážící se k tomu kterému modu či jeho plagální podobě. Zejména toto dělení je matoucí, protože ve *FVB* se autentické a plagální mody neliší svým rozsahem.[113] Také spojitost se samotnými mody je velice nepřesná, v podstatě spočívá

[112] GLYN, Margaret, H. *About Elisabethan virginal music and its composers*. London, 1924, s. 18.

[113] Tuto skutečnost kritizuje také Harley: „Struktura a rozsah nástroje znamenají, že nebylo možné rozlišit autentickou a plagální formou modu. Je těžko pochopit, jak došli Fuller- Maitland a Squire ve svém úvodu k *FVB* k závěru, že vzorky téměř všech dvanácti modů je možno najít ve sbírce, zejména pak dorskou, mixolydickou, aiolskou a jonskou se svými plagálními pandány (counterparts).“ In HARLEY, John. *British harpsichord music*. Vol. 2. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 1994, s. 197.

ve shodě finály s jejich názvem. Příkladem je *Alman* [III], vekteré se vyskytují 4♯, římskou číslicí označená jako frygická.[114]



Př. č. 3 – Anonym: *Alman* (*FVB II*, s. 312, t. 1-7)

My Ladye Nevells Book (1591), Andrews, Hilda (ed.), London 1926; reedice: New York: Dover Publications, 1969.

Andrews mluví v souvislosti s virginalisty o diatonickém systému jakožto mostu mezi modalitou a moderní tonalitou. Řazení skladeb podle originálního rukopisu (1591) nesleduje žádný tonální ani formální plán. Pavany, kterých je v *Ne* obsaženo osm, jsou číslovány editorkou podle pořadí v obsahu: 1. Pavana, 2. Pavana atd.

Parthenia (1612), Dart, Thurston (ed.), London, New York: Steiner& Bell, Ltd., 1969.

Skladby jsou řazeny podle autorů:	1- 8	W. Byrd :	*G - g - C - a*
	9-15	J. Bull:	*G - d*
	16-21	O. Gibbons:	*C - a - C – G*

Z přehledu je patrný určitý tóninový i formální záměr řazení skladeb celé sbírky. Přes 1♭ v předznamenání začíná první skladba *G* dur akordem. Zrcadlové uspořádání Gibbonsových skladeb oproti Byrdovým a začátek i konec sbírky „in *G*“ je toho dokladem. Dart přidává k původním názvům skladeb, jejichž tituly jsou totožné (např. tance a preludia), název tóniny – Pavana [in *G*] atd. Posloupnost skladeb (preludia, pavany, gagliardy) dává tušit, že zde byla potřeba řadit je do suit.

[114] Cooper v souvislosti s vyjímečným používáním frygické zmiňuje jedinou virginalovou skladbu od Johna Bulla, která má skutečný frygický závěr. COOPER, Barry. *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts.* In Zaminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. Bd. 9. Darmstadt ,1986, s. 207.

Musica Britannica XIV*.** Steele, John and Cameron, Francis (eds.). **John Bull. *Keyboard Music I. London: Steiner& Bell, Ltd, 2. rev. ed. 1967.

Tento svazek obsahuje skladby založené převážně na *c. f.* Vzhledem k nedostatku informací o chronologii jejich vzniku jsou řazeny podle forem (fantazie, *In nomine* aj.)

Musica Britannica XIX. Dart, Thurston (ed.). **John Bull. *Keyboard Music II***. London: Steiner& Bell, Ltd, 1970.

Svazek obsahuje tance, preludia, deskriptivní skladby a variace. Dart vychází v řazení skladeb z Bullovy tabulky do osmi „tónin“ (tones). Opírá se o praxi, známou varhaníkům této doby v uspořádání jednotlivých skladeb do suit (preludia, variace, pavany, galliardy apod.).

Musica Britannica XXVII, XXVIII. Brown, Alan (ed.).**William Byrd. *Keyboard Music I, II*.** London: Steiner&Bell, Ltd, 2. rev. ed., 1976.

Brown sestavuje skladby do „suit“ podle jejich finál (finálních tónů): I. díl obsahuje skladby s finálou *G* (minor) *A* (minor) *B* (major) *C* (major & minor), II. díl skladby s finálou *D* (minor), *F* (major) a *G* (minor).

Skladby jsou řazeny podle forem: preludia, fantazie, pavany, galliardy atd. Brown se odvolává na množství virginalových rukopisů, např. *Paris Conservatoire Rés. 1185*, který je pravděpodobně Bullovým rukopisem, nebo na rukopis Tomkinsův (*Paris Conservatoire Rés. 1122*). Ten také doporučoval, aby skladby ve stejné tónině byly řazeny k sobě. Obdobně jsou sestaveny Byrdovy skladby v *Parthenii.*

Z hlediska terminologie je zajímavý titul skladby O. Gibbonse *Fancy in Gamut flat* (název je převzatý z Cosyna). Caldwell v tomto označení vidí ilustraci probouzejícího se vztahu ke koncepci tonality, tzn., že se skladba pohybuje víceméně v *g* moll (v předznamenání je 1♭).[115]

Z výše uvedených příkladů vyplývá nejednotný přístup muzikologů a vydavatelů k dané problematice. Vyjmeme-li z tohoto výčtu nesprávné, pouze „modální“ a zastaralé hledisko ve *FVB*, jeví se jako nejsprávnější téměř nepřeložitelný termín „tone“, který v sobě

[115] CALDWELL, John. *English keyboard music before the nineteenth century*. Oxford: Basil Blackwell, 1973, s. 65
.

zahrnuje jak modalitu, tak tonalitu. Sestavování skladeb do suit podle finály s převažující „durovou“ či „mollovou“ tercií se zdá být v tomto ohledu nejméně zavádějící.

II.3 Notace a interpretace

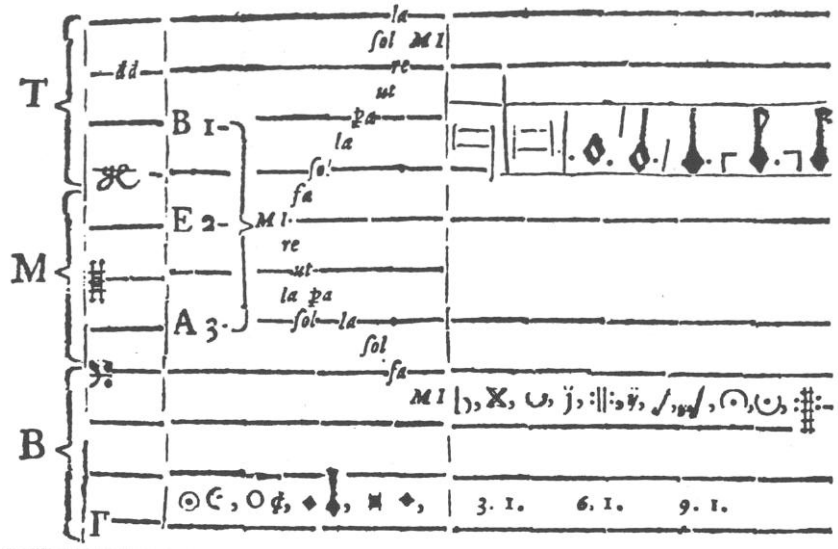
Období přelomu 16. a 17. století v Anglii je významným mezníkem v dějinách notace. Staré systémy spojené s menzurální notací zanikaly a nové byly teprve ve stadiu zrodu. Protože se v tomto období pravidla dosud nacházela ve velmi nedokonalém stadiu, hudební notace v rukopisech bývá často nepřesná a nejednoznačná. Zdánlivě jasné návody pro interpretaci se mohou vztahovat jen k určitému časovému období a místu, nebo dokonce jen k určitému zdroji. Jedna značka může mít různé významy v odlišných kontextech a rozdílné notační systémy se objevují nejen v různých zdrojích, ale i v rámci jednoho rukopisu. Toto velké množství různých pravidel bylo typické zvláště pro Anglii, kde se usadilo mnoho cizinců, a ti s sebou přinesli zase svoje zvyky. Přes nepřesnosti a velkou variabilitu různých notačních praktik se mnozí skladatelé (např. William Byrd) pokoušeli o přesný zápis svých skladeb.

V současnosti je stále rozšířenější trend, který preferují někteří editoři. Zahrnují do svých edic i faksimile a ponechávají někde původní notaci. To na jedné straně vyžaduje odborné znalosti interpreta, na straně druhé mu umožňuje pochopit a uvědomit si všechny nuance, které lze vyčíst z originálu, např. seskupování not pod jeden trámeček, které ovlivňuje frázování, používání černé notace, signalizující tempovou změnu atd. Neméně důležitá je i vizuální inspirace starými zápisy, která interpretovi pomůže takto se překlenout přes staletí a vcítit se lépe do atmosféry doby. Samozřejmě, velmi spolehlivým materiálem jsou kritické edice z per editorů v této oblasti vysoce erudovaných, které vycházejí ze všech dostupných verzí a nabízejí optimální variantu, (viz Př. č.6, č.15b) nicméně i zde se mohou objevit chyby.

II.3.1. Notační znaménka

Je až překvapující, jaký ohromný skok prodělala notace v několika málo desetiletích na přelomu 16. a 17. století. Srovnáme-li *My Ladyes Nevells Booke* (1591), jeden z nejkrásněji psaných rukopisů ještě s hranatými notami a s využitím černé notace,

centralizace atd. v pečlivé kaligrafické úpravě, jehož autorem byl John Baldwin, například se zcela moderním svižným rukopisem *El* – Och 1113 (cca 1640) z pera Williama Ellise či s pozdním *To* – Pc Rés 1122 (cca1650), psaným roztřesenou rukou tehdy již starého Thomase Tomkinse,[116] je tento rozdíl markantní.[117] Některé symboly a notační znaménka vymizely, některé prošly vývojem a proměnily se, jiné se objevily nově. Správná orientace v nich je však nutným předpokladem pro poučenou interpretaci virginalové hudby.



Tab. č. 5 – Butlerova tabulka solmizace a notačních symbolů (*Principles*, 1636)

II.3.1.1. Osnova. Klíče

Faktory, které ovlivnily vývoj notace osnovy v anglické klávesové hudbě, nejsou zcela jasné. Téměř všechny skladby z tohoto období dochované v rukopisech jsou psány do dvou šestilinkových osnov. Horní osnova měla navíc linku dole, dolní nahoře. „Možná, že šestilinková osnova byla importem z Itálie, ale je také možné, že vývoj osnovy a notace podléhal v celém 16. století všude takovým změnám, že je těžké snažit se dohledat nějaké vlivy.“[118] Šestilinková osnova se stala normou pro většinu anglické klávesové hudby 17. století. Ranější rukopisy obsahují osnovy s různým počtem linek[119] a ke konci 17. století se již můžeme setkat s osnovou pětilinkovou. Někdy dochází i ke kombinaci obou, některé rukopisy, které obsahují kromě klávesové hudby také hudbu vokální, používají

[116] Thomas Tomkins zemřel v roce 1656.
[117] Viz příloha **VI. 5 Ukázky rukopisů**.
[118] HARLEY, John. *British Harpsichord Music.*Vol. 2., Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 215.
[119] *Royal Appendix 58* (cca 1530) obsahuje šest až osm linek; větší množství linek napomáhalo vyhnout se přílišnému používání linek pomocných.

pětilinkovou osnovu pro vokální skladby a šestilinkovou pro skladby klávesové (*Elizabeth Rogers Virginal book*, 1656).

Pro lepší orientaci v osnovách se používaly značky *custos a custodis* (viz Př. č. 8). První z nich se píše pro obě ruce na konci obou osnov a označuje místa na linkách, kde začínají první noty v jednotlivých hlasech na další osnově. Druhá se používá pro přecházení jednotlivých hlasů z jedné osnovy do druhé.

V 16. a 17. století se používaly tři základní klíče: *F* klíč na čtvrté lince pro spodní osnovu a *G* klíč na třetí (počítáno zdola) pro horní.[120] Obvykle pro spodní linku vrchní osnovy a horní linku spodní osnovy se používaly *C* klíče, ale objevují se i jinde. Používání klíčů bylo variabilní, změny se děly přemístěním klíče na jinou linku[121] nebo výměnou klíče na téže lince, to umožňovalo zápis bez pomocných linek.

II.3.1.2. Předznamenání. Posuvky

Pro anglické autory 16. a 17. století znamená termín „key“[122] označení něčeho poněkud jiného, než co si dnes spojujeme s tóninou a jejím předznamenáním. Chápání předznamenání v našem slova smyslu bylo ještě nejasné či tušené, další verzí je teorie transpozic.[123] Skladba *in G-flat* (předzn.1♭ či 2♭) znamená, že tercie nad notou *g* je malá, ale toto označení nevypovídá o kvalitě sexty nad základním tónem. Byl to až Purcell, který v Anglii definoval dur-mollový systém.

Klávesová hudba Williama Byrda je psána v tóninách *C* a *G* s durovou tercií a *D, G, A* s tercií mollovou. Podobně tomu bylo u ostatních virginalistů. Nejoblíbenější tóninou byla *G-sharp* (bez předznamenání, s typickou anglickou sníženou septimou).[124] Používání tónin s malým množstvím posuvek vyplývalo logicky z možností tehdejšího ladění. Přehled jednotlivých variací v tabulce č. 4 ukazuje nejčastější používání tónin *C, G, D, d, a, g*.

Používání posuvek bylo nesystematické. Odrážky se nepsaly, jejich funkci nahrazovala zvýšená či snížená vedlejší nota (*h-ais-h*), nebo ♯ či ♭ u následující totožné noty (např. postup *es-e* se značil *e*♭*-e*♯).Obecně až do poslední třetiny 17. století se používala více

[120] Viz četné příklady notace – přidaná šestá linka.
[121] Vydání *My Ladye Nevells Booke* z roku 1969 (ed. H. Andrews) obsahuje jednu stranu faksimile, kde je *F* klíč umístěn místo na čtvrté na třetí lince, tak, že vrchní linka spodní osnovy označuje notu e´. Důvod tohoto přemístění klíče je dán vysokou polohou levé ruky.
[122] „key” v překladu znamená klávesa, klíč, předznamenání, tónina, stupnice, základní tón, ladit aj.
[123] Podrobněji viz kapitola **II. 2.7 Posun k tonalitě ve virginalové hudbě**.
[124] V předznamenání se♯ na rozdíl od♭ ve virginalové hudbě nevyskytuje.

béčka než křížky. Posuvky se vztahovaly na všechny noty stejné výšky do konce taktu, ale někdy se psaly u všech not. Byly buď před notou, nad notou, či pod ní. Někdy kvůli nedostatku místa či kaligrafické symetrické úpravě byly posuvky tzv. předsazovány (preplaced) několik not před tou, ke které se vztahovaly (viz Př. č. 8), nebo byly psány v určité vzdálenosti před příslušnou notou (distanced). Takovéto umisťování posuvek mělo také varovnou funkci, často se první posuvka nové linky psala již na konci předchozí a signalizovala tak změnu. Varovné posuvky někdy také opakovaly znaménko v předznamenání v případě nějakého očekávaného úskalí. Na druhou stranu bývalo časté, že v kadenčních figurách, rychlých bězích a pasážích posuvky uvedeny nebyly. Je potom na interpretovi, aby si je doplnil. Špatné umisťování posuvek či jejich vynechání je jednou z nejčastějších chyb v rukopisech i v moderních edicích. Navíc dalším důvodem, proč v rukopisech existuje tolik variant či rozporů, byla stále více se uplatňující pravidla *musiky ficty*.[125]

II.3.1.3. Taktová označení. Tempo

V 17. století došlo k velkým změnám v taktovém značení. Na jeho počátku se ještě vycházelo z menzurálního systému chápání taktů.[126] Symboly a čísla byly používány k označení proporčních vztahů a byly spojeny s přibližnými tempy. Např. v *My Ladye Nevells Booke* má téměř každá skladba na začátku symbol označující tempo a rytmus. Kruh a půlkruh se vztahoval na *tempus* a tečka na *prolatio* (signalizovala třídobý takt). Skladby ve čtyřčtvrtečním taktu mají označení ¢ a označují mírně rychlé tempo. Třídobý takt je označen Φ/3 (mírné tempo) nebo C (někdy živější tempo, ale ne vždy).[127] Mnoho skladeb, zvláště přepisy, např. transkripce lidových písní, taktové označení ani nemělo.[128]

---

[125] Podrobněji viz kapitola **II. 2.6 Musica ficta.**

[126] Termín „menzura“ označuje metrický vztah mezi určitou notou a nejbližší menší hodnotou, např. mezi maximou a longou, longou a brevis apod. Na rozdíl od moderní notace, kde se normálně každá hodnota dělí na dvě nižší, a nepravidelné rytmy (trioly, kvintoly) jsou pociťovány jako odchylka, v menzurální notaci se některé hodnoty, aniž by se to pociťovalo jako zvláštnost, mohou dělit na tři. Dělení na tři se nazývalo perfektní a na dvě imperfektní. Toto dvojí dělení se objevovalo jen v případě dvou hodnot – *brevis* a *semibrevis*, větší i menší hodnoty se dělily imperfektně. Hlavní a základní menzurou byla *brevis*, dnešní půlová. In RYBARIČ, Richard. *Vývoj evropského notopisu*. Bratislava: Opus, 1982, s. 101-102.

[127] Ačkoliv v 16. století se tato označení rozlišovala, nebylo tomu tak již v polovině 17. století, kdy shodné takty mohly být označovány různými způsoby. Např. v prvním vydání Playfordova *Introduction* (1654) C s tečkou uprostřed mohlo mít různé významy. Skladby takto označené se mohly hrát rychle či pomalu, nicméně rozlišení označení proporčního systému na dvoudobý či třídobý pomocí tečky uprostřed C zůstalo.

[128] Např. Variace Williama Byrda *The woods so wild* mají v různých zdrojích rozdílné taktové značení: *Ne* ¢ 31; *Tr*-3, u *Fo* a *Wr* taktové označení chybí.

Proporční poměr 3:2 se nazýval *sesquialtera.* Jakožto nejběžnější proporce byl často označován pouze 3 místo 3/2. Začal být nazýván *tripla*, ačkoliv ta v přesném slova smyslu znamenala poměr 3:1 a byla označována 3/1 nebo 31.[129] Značek pro tyto dva poměry bylo více a nebyly používány nějak jednoznačně. Tyto proporce často signalizovala tzv. černá notace, a byly chápány ve vztahu k základnímu označení taktu skladby, které bylo nejčastěji. ₵ Použití *sesquialtera* a *triply* znamenalo v praxi zvýšit tempo třídobého taktu v určitém poměru k předcházejícímu dvoudobému.

Taktové změny uprostřed skladby se psaly vzácně. Přechod z dvoudobého na třídobý rytmus nebo na poměr 3:2 buď skladatelé v zápisu vůbec nereflektovali (viz Př. č. 15d), nebo jej označovali značkou, která značila odlišný proporční vztah, než byl dosavadní průběh skladby. Někdy potvrzovali pokračování tohoto vztahu v dalších taktech, např. 31 (tj.3:1) = 93 (viz Př. č. 8, 9) a často navíc černou notací (viz Př. č. 8 d). Moderní edice tento problém řeší pomocí změny taktu či použitím triol nebo sextol (viz Př. č. 9: 93 = 1 *č.* = 3*o*. = 6*š*; tj. 3*č* =9*o*).

Byl to velmi povšechný a snadný systém, který nebyl používán konzistentně, a významy symbolů se měnily. Půlové, čtvrťové, osminové a šestnáctinové noty mají ve všech těchto typech taktů stejnou relativní délku jako dnes.

Koncem 16. století a v první polovině století následujícího se používaly tyto značky:

C = 4/4, 8/2, 4/2, 2/2 ale někdy též 3/2

₵ = 4/2, 2/2, 4/4, 3/2

Ↄ = 6/2, 3/2, 3/1

Φ3 = 3/2, 6/4

3 = většinou 3/4 ale i 3/2

93, 31= *tripla*; 32, 3 = *sesquialtera*

Koncem 17. století se vytvořil velice jednoduchý systém, v podstatě jak jej známe dodnes. Playford ve svém *Introduction* (vydání z roku 1697) již uvádí základní dělení na:

1/ dvoudobý takt (*duple* či *common time*) se základním označením C , ₵ .

2/ třídobý takt (*triple time*) 3 nebo 31.[130]

[129] HARLEY, John. *British Harpsichord Music.* Vol. 2. Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 217.
[130] COOPER, Barry. *Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts*. In Zaminer, Frieder (ed.). Geschichte der Musiktheorie. Bd. 9. Darmstadt, 1986, s. 193.

K moderním přepisům originálních taktových značení se kriticky vyjadřuje Harley: „Moderní edice často bohužel neukazují původní taktové značení. Původní notace totiž může prozradit záměry a osobní reakce či postoje, které se ztratí při přepisu do notace moderní, a tím může docházet k nepřesnostem.“ Jako příklad uvádí Harley často uváděnou skladbu *Hornepype* Hugha Astona, která je přepsána do třídobého taktu, ačkoliv v rukopisu (*Royal Appendix 58*) taktové značení chybí. Taktovými čarami byly vymezeny spíše fráze než rytmické jednotky.[131]

U kritických edic bývá obojí. V *MB* je původní značení umístěno mezi osnovami, ve *FVB* v osnově před moderním přepisem, který je v závorce.

II.3.1.4. Taktové čáry. Repetice. Oddíly

Členění skladeb na takty bylo v alžbětinské době často nepravidelné, některé takty na začátku skladby byly dvakrát i vícekrát delší než následující (viz Př. č. 8b). Tato volnost odpovídá velké rozmanitosti taktových značení, která byla založena na proporcionálních poměrech. Systém taktových čar je tak nezávislý na označení taktu a neodpovídá ještě moderní teorii stejného počtu dob v taktu.[132] Přitom se nedá říci, že by byl v této době posun k pravidelnému členění na takty jednoznačně progresivní; např. tištěná *Parthenia* z roku 1612 nemá pravidelné takty, zatímco některé starší zdroje je mají. Nicméně postupně docházelo k pozvolnému přechodu směrem k pravidelnému uspořádání taktů, a to s sebou přineslo pravidelný akcent, zejména u tanečních skladeb, méně u volnějších forem, např. fantazií. Celý tento vývoj souvisel také s rozvojem instrumentální hudby a harmonie.

Moderní kritické edice řeší nepravidelný systém taktů pomocí přidaných edičních taktových čar, které jsou tečkované (*Ne*, ed. H. Andrews), nebo nepropojují obě osnovy a půlí dlouhé takty (*MB XXVII, XXVIII*, ed. A. Brown), či kombinují obojí (*MB XIX*, ed. Th. Dart). Díky této metodě je patrný původní zápis. *FVB* (ed. B. Vinogron) většinou zachovává taktové uspořádání jako je v *Tr*. Názory na doplňování taktových čar se různí a někteří muzikologové se k této problematice staví kriticky: „Modernizování taktových čar vede k tomu, že doby, které byly chápány jako těžké, jsou takto skryté a mohou zůstat nepovšimnuty.“[133]

---

[131] HARLEY, John. *British Harpsichord Music*. Vol. 2. Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 217.
[132] Pravidelný systém taktů byl znám od poloviny 18. století.
[133] BAILEY, Candace. *The British Keyboard Sources*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2003, s. 11.

Finální akordy mohly být hrány svobodněji, tomu nasvědčuje nedostatek přesného počtu dob v těchto taktech. Nejčastěji právě zde je možno vidět „pečeť“ kopistů, kteří často tyto finální takty interpretovali svým vlastním způsobem.V *Tr* jsou všechny finální takty zakončeny breve akordem, ač mnohdy s předchozím hudebním vývojem nesouvisejí.[134] Je zde uplatňováno čistě kaligrafické hledisko. Pro interprety je třeba řídit se hudebním kontextem a podle toho je hrát či ne.

Kopisté také běžně používali tečkované noty jdoucí přes taktovou čáru, usnadňovali si tím práci a interpreti se v tom také mohli docela dobře orientovat. Používaly se také již ligatury, i když ne tak běžně. Moderní přepisy se již řídí dnešní praxí. Zřetelný příklad špatného použití ligatur, tentokrát v moderním přepise na základě nepochopení metra daného úseku skladby, je ve *FVB* (viz Př. č.15 d).

Užití dvojitých taktových čar není systematické, prima volta, seconda volta a repetice byly označovány zřídka (repetiční znaménka se v podstatě nepoužívala), zrovna tak chybějí zdvihy ve finálních taktech.Většina zdvihů pro oddíly „B“ má svůj vlastní takt. Zda opakovat nějaký oddíl, či ne, je ponecháno na interpretovi. Variované, zdobené verze pomocí ornamentiky a diminucí (*divisions*) se značily *Rep*., jednotlivé oddíly či variace příslušným číslem a byly od sebe oddělené dvojitými taktovými čarami. Ferguson vyjadřuje názor, aby dnešní interpret ve shodě s tehdejší praxí přidal variované repetice tam, kde chybí, ale zdůrazňuje nutnost znalosti tehdejšího stylu a forem a potřebu řídit se hudebním kontextem.[135]

II.3.1.5. Další zvláštnosti notace: černá notace a centralizace

Černá notace[136] nejčastěji signalizovala třídobý takt (viz Př. č. 8). Černá minima (černá půlová nota bez nožičky) = půlová nota, půlová nota = půlová nota s tečkou; černá semibrevis = celá nota, celá nota = celá nota s tečkou. Je to naposledy v dějinách hudby, kdy se tato notace objevuje. Alan Brown se domnívá, že černá notace byla používána v rychlejších, jednodušších tancích, jako byly coranty, jiggy, la volty, zatímco u Gibbonse

[134] B. Vinogron (ed.) ponechává ve *FVB* stejnou notaci finálních taktů jako je v rukopise (*Tr*).
[135] FERGUSON, Howard. Repeats and final bars in the Fitzwilliam Virginal book.. *Music & Letters*, 1962, 43, s. 347.
[136] Černá notace, která se ještě někde používala, byla v této době již anachronismem, protože již od poloviny 15. století se uplatňovala notace bílá.Vzájemné vztahy notových hodnot si uchovaly nadále platnost, ovšem nejvyšší hodnoty se v praxi vyskytovaly již jen zřídka; semibrevis začala odpovídat naší celé notě, minima půlové atd.

v jeho variacích *The Queenes Command* může být vyjádřením brilantního stylu. Někteří editoři ponechávají černou notaci tam, kde se také objevuje ve zdrojích.

Vedle normálního systému umístění not do jedné řady pod sebe který používáme dnes, se uplatňovala tzv. centralizace (viz Př. č. 8), zvláště ve starších rukopisech. Spočívala v tom, že dlouhá držená nota, která stála proti skupince rychlých not, místo aby byla srovnána s první notou skupiny, byla umístěna uprostřed taktu, v jeho centru. Takovéto umístění působí symetricky a zřejmě zde převažovaly kaligrafické důvody před hudebními. Obě metody existovaly současně, např. u *Co*. Baldwin v *Ne* používá centralizaci, Tregian v *Tr* také, ale ne tak systematicky.

Centralizace způsobovala, že noty hrané současně nebyly pod sebou, a často se také stávalo, že např. pokračování určitého sledu not v jiné osnově bylo jakoby předsazeno o část, celou či více dob dříve. Důvodem byla zmíněná centralizace i dostatek či nedostatek místa v osnově. Spolu s mnohdy nezřetelným a drobným rukopisem (viz *Tr*) se tak přirozeně stává tato dobová praxe dalším velmi častým zdrojem chyb editorů.

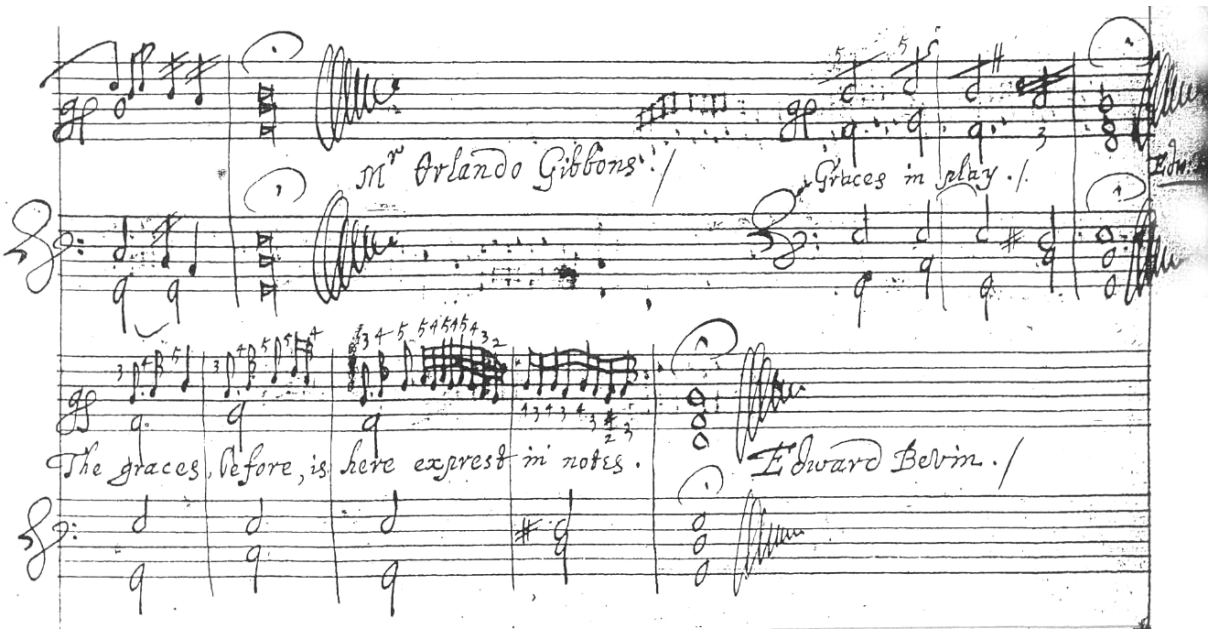
II.3.2 Ornamentika

Ze 16. a raného 17. století neexistuje v Anglii žádné pojednání, které by se zabývalo diminucemi či ornamentikou, zatímco na kontinentě byla tato problematika prezentována v mnoha rukopisech. Morley se o ornamentice nezmiňuje. Jediné vysvětlení ornamentačních znamének pro klávesové nástroje se nachází v *Be*. První díl rukopisu (cca 1630) obsahuje klávesovou hudbu ze začátku 17. století opsanou Edwardem Bevinem. Ornamenty jsou vysvětleny vypsanými notami spolu s prstoklady, ale je těžko říci, zda je možné aplikovat je všechny na starší virginalovou hudbu.[137]

Improvizované ozdoby musely hrát důležitou roli ve virginalové hudbě, přestože existují jen dvě základní značky, které odpovídají více druhům dnešních ozdob. Do jisté míry je pravdou tvrzení, že tyto dva ornamenty byly chápány jako součást improvizace a pouze indikovaly místo, kde je vhodné je použít. „Zdá se, že značky virginalistů jsou víceúčelové, mohou znamenat několik ornamentů, jejichž užití se řídí kontextem.“[138] Postupně byly tyto dva znaky nahrazeny novými. U ornamentiky vzhledem k absenci

[137] BAILEY, Candace Lea. *The British Keyboard Sources*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2003, s. 12.
[138] RŮŽIČKOVÁ, Zuzana. *Interpretační praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům.* Praha: HAMU, Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 35.

jakýchkoli vysvětlujících dobových tabulek musíme vycházet z pozdějších záznamů (viz příklad níže z roku 1630) nebo z vypsaných ozdob přímo ve skladbách.

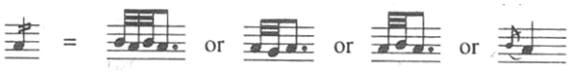


Př. č. 4 – E. Bevin: závěr *Preludia* O.Gibbonse a ukázka ornamentů s jejich vysvětlením

1/ *Single- stroke*: stoupající skupinka, mordent, opora

Tato ozdoba byla méně frekventovaná. Původně to byl zřejmě postup jedné či dvou not od zdola k notě psané. V 17. století se *single stroke* uplatňoval především jako skupinka na těžké době. *Single stroke* se objevuje nejčastěji na jednotlivé notě, která je nejvyšší notou ve frázi, nejvíce se používá jakožto skupinka (*slide*) na těžké době, méně často jako opora.

2/ *Double-stroke*: nátryl, trylek (nejběžnější), krátký i dlouhý mordent, příraz



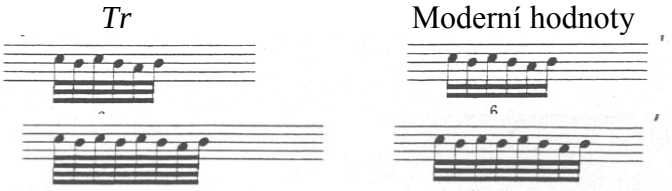
Double stroke znamenal střídání psané noty s notou vrchní či spodní a vyskytuje se ve všech zdrojích. Zda se jedná o nátryl či trylek, závisí na hodnotě noty. Objevuje se převážně v klesajících pasážích. Může to být také krátký či dlouhý mordent. Krátký se vyskytuje převážně ve stoupajících pasážích. Zcela nepravděpodobný je z harmonicko-melodických důvodů obal. Hunter[139] mluví o umístění ozdob buď pod notou či nad. Kromě

[139] HUNTER, Desmond. The Position of Grace Signs in MS. Sources of English Virginal Music. *The English Harpsichord Magazine*, 1983, 3, č. 5.

toho, že zde hrály roli čistě praktické důvody (volné místo pro ozdobu v notách), umístění mohlo někdy indikovat ornament, spojený buď s horní či spodní notou. Také umístění na nožičce či nad nožičkou noty bylo nedůsledné a dodnes se neví přesně, co znamenalo. Při interpretaci ozdob je nutno vycházet z kontextu skladby, melodie a harmonie, které stanoví, zda vedlejší noty ornamentu hrát jako půltón nebo celý tón. Ozdoby začínaly převážně od hlavní noty, někdy na základě kontextu i shora (viz Př. č. 4). Jejich funkce byla převážně melodická.

Anglická ornamentika 16. a raného 17. století je součástí tzv. *ars diminutionis*. V této hudbě se objevují jak vypsané, tak nevypsané ornamenty. Hlavní rozdíl mezi nimi vychází ze skutečnosti, že vypsané ozdoby byly považovány virginalisty za součást *passaggi*, které vycházejí z diminucí notových hodnot. Primárně byly používány jakožto ozdoby samostatných závěrů v kadencích..[140]

Psaní drobných notových hodnot bylo oproti moderní notaci jiné. I zde docházelo k nejednotnosti u jednotlivých autorů, např. sextoly ve dvaatřicetinových hodnotách odpovídaly většinou dnešním šestnáctinovým notám a skupina čtyřiašedesátin se rovnala dvaatřicetinám (*Tr* = Tregian).



Př. č. 5 – Ukázka psaní drobných notových hodnot a jejich moderní přepis

II.3.3 Prstoklady

Nejstarší britské zdroje, ve kterých můžeme najít označení prstokladů, jsou datovány okolo roku 1600 (*Ne, Tr, Wr*). Staré prstoklady vycházely z principu silných a slabých prstů. Jejich cílem bylo hrát akcenty silnými prsty. Za silný byl považován prostřední prst. Tím byl i palec, který byl spolu s malíčkem používán především pro krajní noty frází. Jinak se všech prstů používalo podle kontextu. Při hraní stupnicových pasáží se kladly přes sebe prostřední prsty, obyčejně 3-4-3-4 vzestupně v pravé ruce a 3-2-3-2 sestupně,

[140] VILJOEN, Willem Diederik. *The ornamentation in the Fitzwilliam Virginal Book with an introductory study of contemporary practice.* Praetoria 1986, s. 350.

v levé se pro vzestup používal prstoklad 1-2-1-2.[141] Objevuje se také podkládání, nejčastěji v levé ruce. Tento systém se běžně používal i jinde v Evropě.

V tabulkách prstokladů stupnic je u virginalistů uváděn tento prstoklad:[142]

pravá ruka - vzestup: 3-4-3-4-3-4-5, sestup: 5-4-3-2-3-2-3

levá ruka - vzestup: 5-4-3-2-1-2-1, sestup: 1-2-3-4-3-4-5

Virtuózní povaha některých skladeb virginalistů i častější používání posuvek (zejména u Bulla) si však začaly žádat používání jiné techniky prstokladů a častější střídání všech pěti prstů. Základní princip prstokladů však zůstal nezměněn po celé 17. století.[143]

Studium a znalost dobových prstokladů je pro interpreta důležitou složkou jeho práce, protože od nich se odvíjelo správné frázování a artikulace.[144]

Preludium Johna Bulla (viz Př. č. 6), které patří k jeho didaktickým skladbám pro žáky, je ukázkou různých rukopisných verzí stejného textu. Prstoklady v nich jsou však téměř identické.

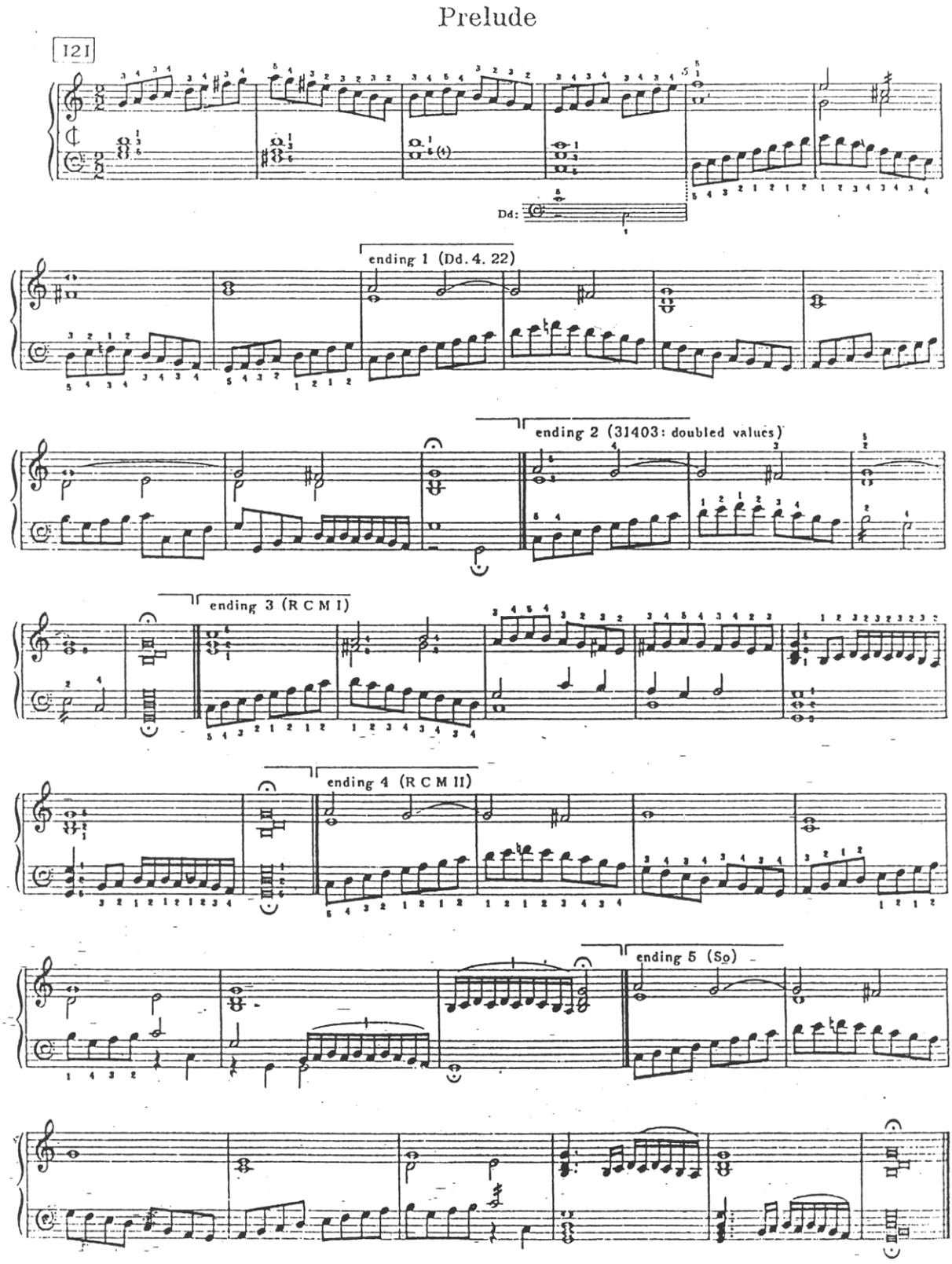
---

[141] HARLEY, John. *British Harpsichord Music.*Vol. 2. Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 233-234.

[142] Větší číslice označují silné (dobré) prsty. Je zde použit moderní prstoklad (palce u obou rukou: 1, malíčky: 5). V 16. a 17. století byl malíček v levé ruce a palec v pravé většinou označován jako 1. prst, naopak pravý malíček a levý palec jako 5. prst.

[143] HARLEY, John. *British Harpsichord Music.* Vol. 2. Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 234.

[144] V tomto směru jsou užitečné moderní edice, které obsahují staré prstoklady (viz edice Marie Boxal).



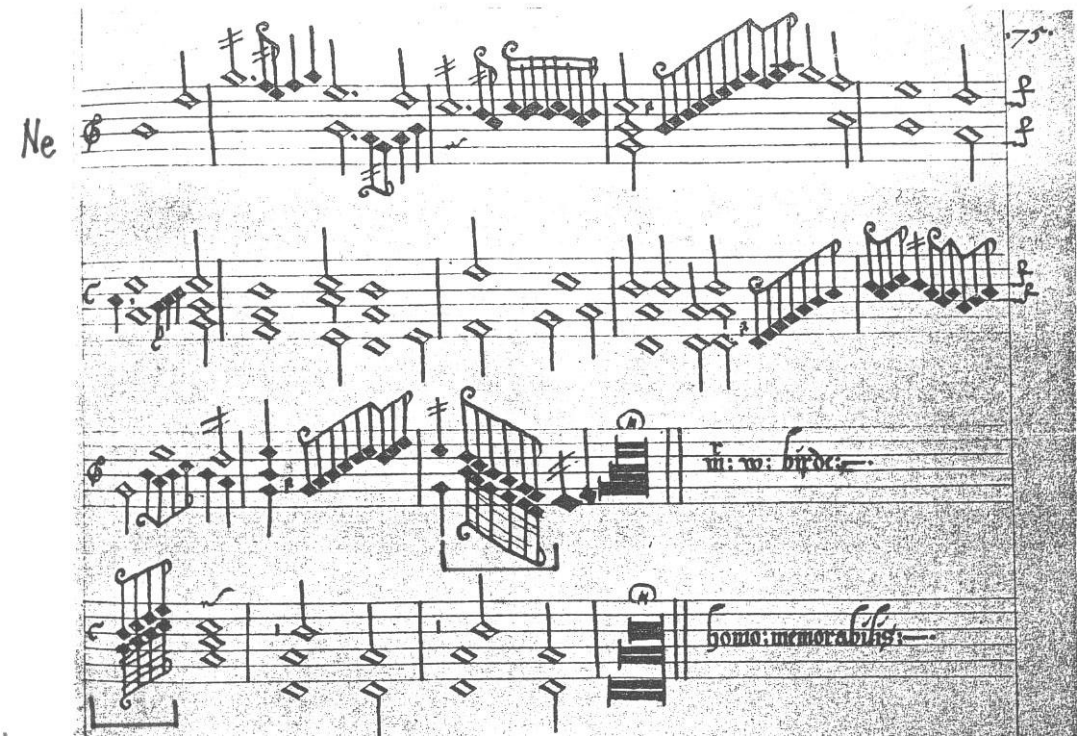
Př. č. 6 – J. Bull: *Preludium, MB XIX*, s. 134 (zdroje: *Db, RCM I, II, Be, So*)[145]

Ukázka různých verzí ve zdrojích, prstoklady

[145] *Db* - CU Db.4.22; *RCM* - Lcm 2093; *Be*- Lbl 31403; *So*- Lbl 29485.

II.3.4 Ukázky notace

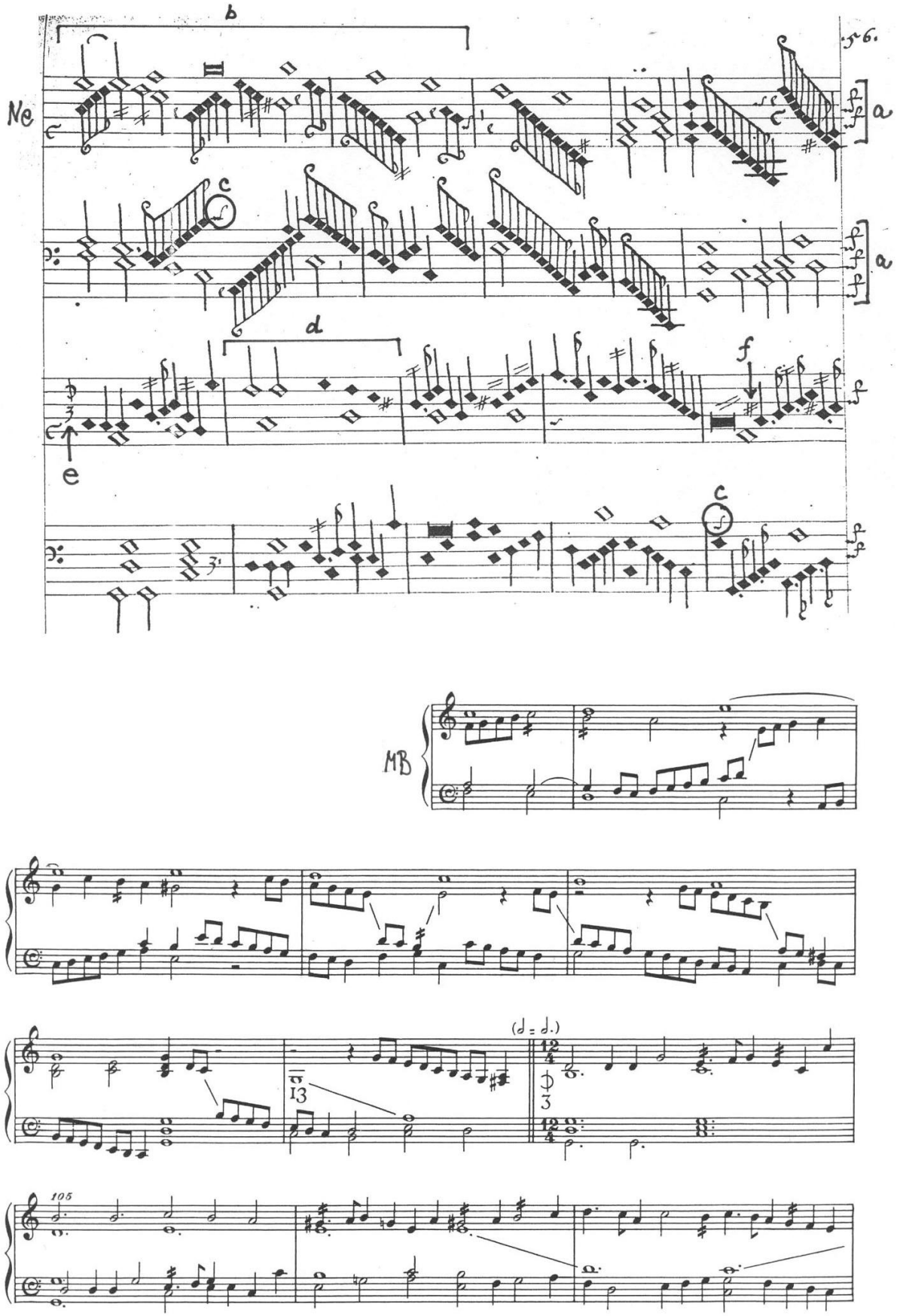
Zkratky:[146] 4.s.8. znamená: čtvrtý takt, osmý symbol (nota nebo pomlka) v sopránu; *c*-nota celá, *p*-půlová, *č*-čtvrťová, *o*-osminová, *š*-šestnáctinová, to-taktové označení, s-soprán, a-alt, t-tenor, b-bas, pr-pravá ruka, lr-levá ruka, d-doba, vo-vrchní osnova, so-spodní osnova, var-variace.



Př. č. 7 – W. Byrd: závěr Galliardy (*Ne*)

Ukázka nejkrásnějšího virginalového rukopisu z roku 1591 – *My Ladye Nevells Booke* (*Ne*), jehož autorem byl John Baldwin a oprav textu korektorem, zřejmě samotným Byrdem.[147]

[146] Použitý systém zkratek je převzat z *MB XXVII* a *XXVIII* (ed. A. Brown).
[147] Baldwin byl Byrdův přítel a obdivovatel. V době, kdy psal *Ne*, bydleli nedaleko od sebe a tak se mohli navštěvovat.



Př. č. 8 – W. Byrd: *Ut, re, mi, fa, sol, la*. (*Ne*, 1591, *MB XXVIII*, s. 67, t. 96-107)

My Ladye Nevells Booke (*Ne*) a jeho přepis do moderní notace:

a – konce osnov: *custos*

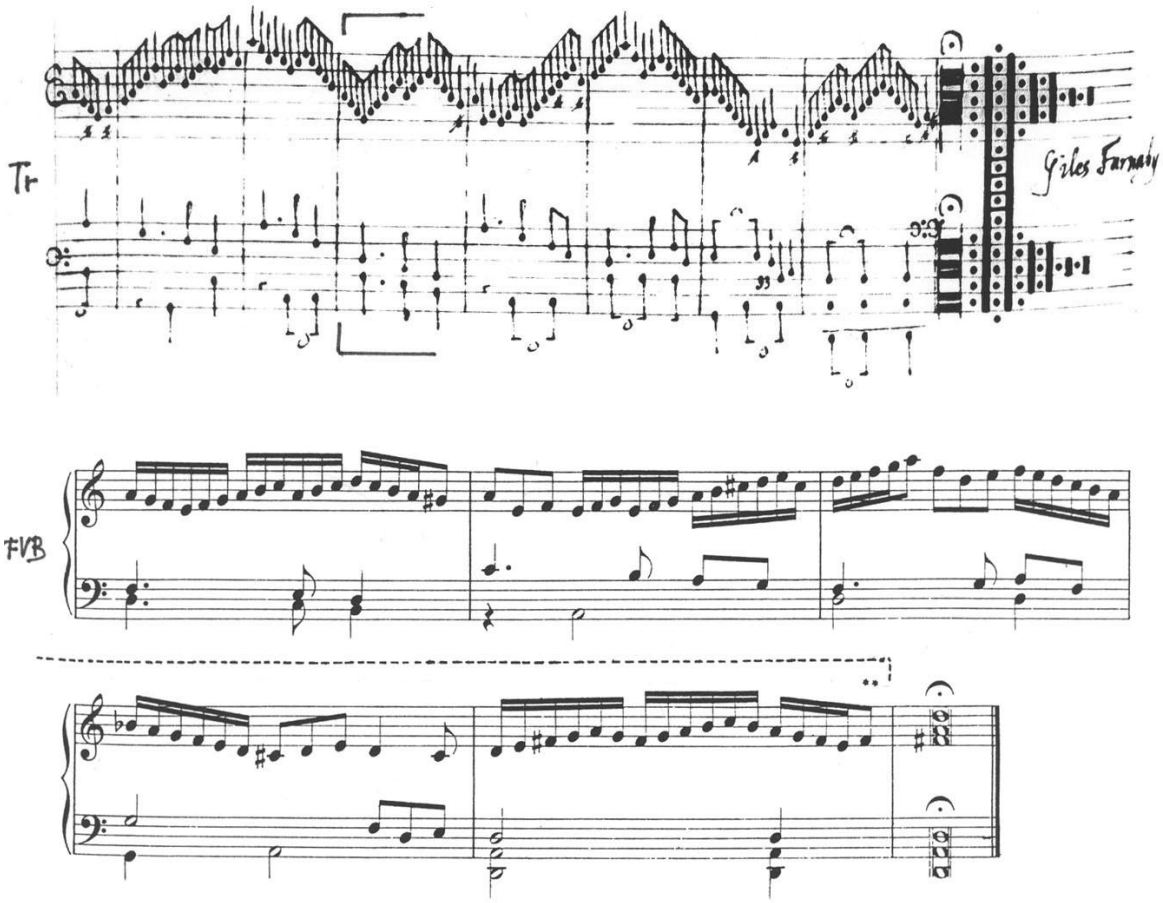
b – 1: nepravidelné členění taktů: 10/2 (další takty 4/2)

c – 1.t.11: *custodis*

d – 7: černá notace, centralizace

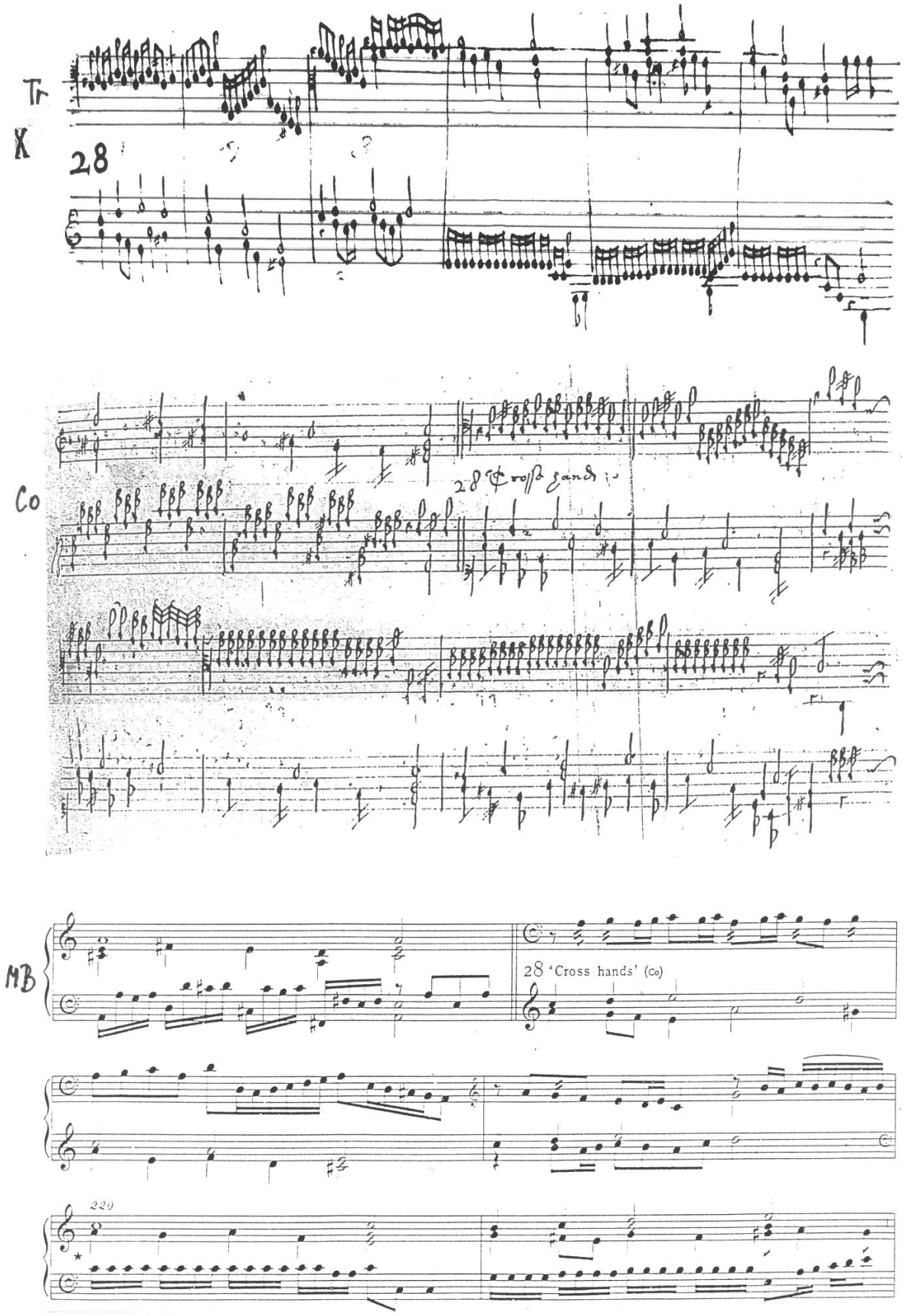
e – 6: změna taktu

f – 10.s.2: předsazení posuvek.



Př. č. 9 – G. Farnaby: závěr variací *Bony sweet Robin* (*Tr, FVB II,* s.81)

Osminové běhy: 6*o* = 1*č* (*Tr*), šestnáctinové běhy: 6*š* = 1*č* (*FVB*) nesprávné proporční vztahy u *Tr*. Závěr: ukázka kaligrafického značení finálních taktů u *Tr*.

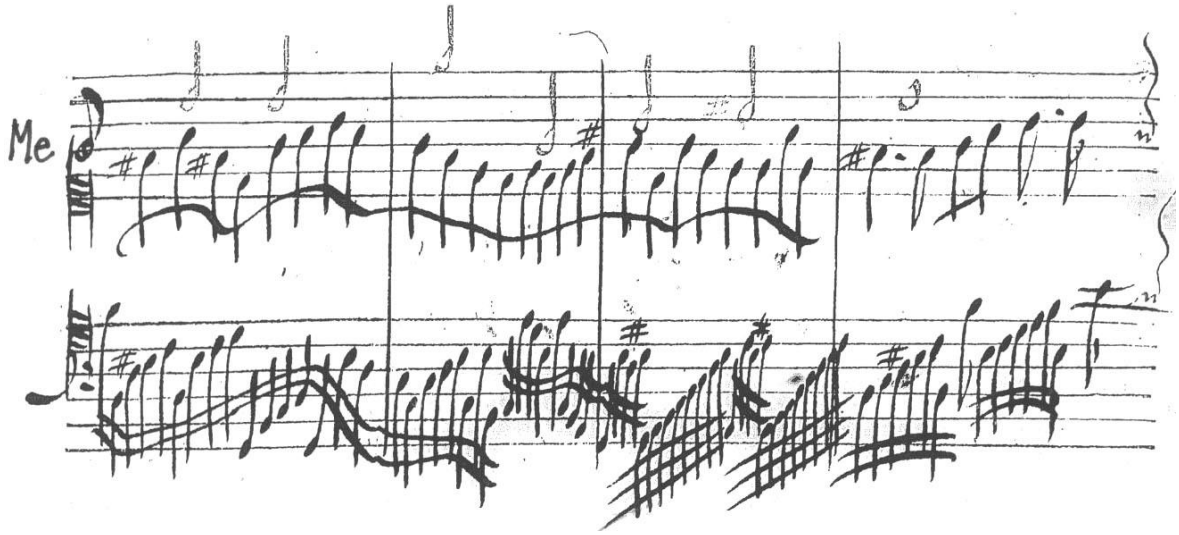


Př. č. 10 – J. Bull: *Walsingham* (*Tr, Co, MB XIX*, s. 85, t. 216-221)

28.var.: označení křížení rukou (*cross hands*) u *Co.* Celá variace se hraje se skříženýma rukama, zatímco u *Tr* a v *MB* ruce přecházejí střídavě z vrchní osnovy do spodní.

Ornamentika: mnohem bohatší u *Co.*

Neobvyklá notace čtvrťových a osminových not (*Co*).



Př. č. 11 – J. Bull: *Preludium octavi toni* (*Me*)

Vzácná ukázka barevné notace (noty vytištěné slaběji jsou červené), přežitek ze starších typů notací. Zdůrazňovaly se jimi rytmické odchylky ve hlasech. Zde je odlišeno téma od rychlých pasáží.

II.4. Rukopisy. Kritika edičních metod

II.4.1 Stručný chronologický přehled. Původ a typy rukopisů

Nejstarším rukopisem pro klávesové nástroje je *Robertsbridge Codex*, který vznikl cca 1530. Celkově se ze 16. století zachovalo dvacet pět rukopisů. Jejich počet není velký vzhledem k tehdejší rozšířenosti a popularitě virginalové hudby. Velká část klávesové hudby v 16. století byla improvizována, a proto bylo málo důvodů vynakládat čas a vydání k jejímu zapsání. Dalším důvodem bylo úmyslné ničení rukopisů církevními institucemi, způsobené církevními nepokoji mezi lety 1530-60. Neklidná doba mezi polovinou 16. až koncem 17. století v církevních institucích, které zaměstnávaly mnohé skladatele, poznamenala negativně uchování rukopisů.[148]

Zdroje, sestavené před rokem 1600, obsahují různorodé žánry. Pozoruhodným rukopisem 16. století je *Mulliner Book*, který obsahuje klávesovou hudbu od Tallise, Redforda a Blithemana a jiných. Skladby pocházejí z let 1550-1570. Tato kniha je prvním svazkem edice *Musica Britannica* (*The Mulliner Book*, Stevens, Denis (ed.), 1951).V roce 1591 vznikl další výjimečný rukopis *My Ladye Nevells Booke.*

Rukopisy 17. století se dají rozdělit do tří období: rané, které zahrnují skladby virginalistů (1600-30), střední, které představují přechodové období (1630-70), a pozdní, obsahující díla Purcella a Blowa (1670-1700). Virginalové zdroje jsou většinou rozsáhlými svazky, které obsahují často třicet i více skladeb různých žánrů a forem, a často tu není žádné rozlišení mezi skladbami psanými pro liturgické účely a skladbami světskými. Technicky náročné skladby se střídají často s jednoduchými kousky.

Existovaly dva základní typy rukopisů – domácí (amatérské), jejichž autory byli často domácí učitelé, a profesionální, které obsahovaly skladby vyšší kvality. Samozřejmě, že vedle těchto „čistých“ typů rukopisů existovaly kombinace obojího.

Vzhledem k tématu práce je nutno vedle prvního období virginalistů zmínit také období druhé, ve kterém vznikaly převážně jednoduché úpravy lidových písní nezřídka vytvořené kopisty. Bývají zaznamenány v domácích rukopisech. Často postrádají jména autorů skladeb, zvláště sbírky z let 1630 a 1640. K nejznámějším patří *Anne Cromwell* a *Elizabeth Rogers Book.* Jiné povahy je Tomkinsův rukopis (*To* – Pc Rés 1122), který se sice časově řadí do tohoto druhého období, ale po stránce obsahové patří k virginalovým rukopisům

[148] BAILEY, Candace L. *The British Keyboard Sources*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2003, s. 5.

období prvního. Thomas Tomkins, jeho autor, který skončil svůj dlouhý život v roce 1656, je považován za posledního virginalistu, třebaže jeho současníci už psali jinak.

Velmi málo rukopisů je sestaveno podle nějakého systematického plánu kopisty, např. podle finál. Pouze několik je psáno pro liturgické účely, některé vykazují určitý záměr.[149] Předběžný plán neexistoval a zřejmě většina rukopisů byla sestavována náhodně podle toho, co měl kopista k dispozici.

Původ rukopisu je jasný, pokud je podepsán kopistou. V několika málo případech chybí hmatatelný důkaz a je třeba hledat další potvrzení. Často lze autorství kopisty vyčíst podle jeho způsobu psaní. To se stává tehdy, když vedle skladeb, kde jsou uváděna jména autorů, jsou další bez autorství, v tom případě může být autorem právě kopista. Dalším důkazem je rukopis kopistů, kteří jsou ovšem často autory jen jediné sbírky, takže zde srovnání není možné. Mnoho rukopisů zůstalo na místě, kde byly napsány a kde kopisté působili, a podle toho je možné je také identifikovat. Často jejich autorem není jediný kopista, ale skupina či rodinné klany. Někteří hudebníci určité rukopisy získali do svého vlastnictví, takovým byl Benjamin Cosyn, který vlastnil několik významných svazků.

II.4.2. Chyby ve zdrojích

Na chyby v hudebních rukopisech si stěžovali již Byrdovi současníci. Morley popisuje proces, během něhož docházelo ve zdrojích k chybám: „Rukopisy přecházejí z ruky do ruky, malé přehlédnutí, které způsobí první kopista, je u druhého větší, což dává příležitost třetímu rozdíl ještě zvětšit, a to jak v hudbě, tak v textu podle toho, co si kopista myslí, že je nejlepší, ačkoliv se tato verze vzdaluje záměru autora, a tak chyby přepisované kopisty se snadno množí.“[150] Typické jsou odlišnosti v posuvkách a ornamentice, přesném složení akordů, v doprovodných figurách levé ruky a u šestnáctinové figurace, ve znění celých taktů atd. Nedostatky v systému jsou dány přechodem od staré notace k moderní

[149] Např. v souvislosti s *Fitzwilliam Virginal Book* Bailey uvádí názor některých muzikologů, kteří tvrdí, že tento rukopis byl sestaven především proto, aby se v něm uchovaly skladby anglických katolíků. Je známo že královna Alžběta, ač sama protestantka, chránila Byrda, tajného katolíka. In BAILEY, Candace, L. *Seventeenth-Century British Keyboard Sources*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2003, s. 10.

[150] „Copies passing from hand to hand, a small oversight committed by the first writer by the second will be make worse, which will give occasion to the third to alter much, both in the words and notes, according as shall be seem best to his own judgement, though it will be far enough from the meaning of the author; so that errors passing from hand to hand in written copies be easily augmented.” In MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Music*, London 1597.R. Harman, Alec R. (ed.). London, 1952, s. 255.

s dosud neustálenými pravidly. Následující výčet předkládá hlavní zdroje chyb:

– **Nejednotný způsob psaní not.**

– **Špatné umístění not a symbolů:** noty na nesprávných linkách (šestilinková osnova), chybné umístění či vynechání klíčů a jejich změn (viz Př. č. 14 b).

– **Přehozené oddíly:** někdy vinou kopisty, ale i tiskaře i editora došlo k přehození celých oddílů či stránek (viz Př. č. 13).

– **Vynechané noty a symboly:** nekompletní melodické linky; např.u *Tr* bývá vynechána skupina not ve vnitřních hlasech. (viz Př. 14 a, 15 b).

Někdy kopista vynechal celé jednotlivé takty či celé oddíly (viz Př. č. 15 e). To se stává u variací, z nichž některé mohou být chápány jako varianty nebo dodatky skladatele, ale většinou jsou způsobeny kopisty (viz Och 1113, zkrácená verze Bullova *Walsinghamu,* 13. var.). Vynechání nožiček, označení triol, praporků aj.

– **Přidané takty a fráze**: Naopak se zase stává, že se kopista přepsal a opsal některé takty či fráze dvakrát (viz Př. č. 15 e).

– **Záměna symbolů**: několik málo omylů vyplývá ze záměny podobných symbolů.

– **Špatně opsané noty**: chybné pasáže vznikají díky sériím not špatně rytmicky opsaných. Tyto chyby jsou problémem zejména tam, kde existuje jediný zdroj. Ještě běžnější je, že některé odchylky jsou různými variantami v rukopisech, kde přitom žádný zdroj není jasně chybný (viz Př. č.6, 12).

Chybami způsobenými kopisty ještě nemusí končit proces dalšího vzdalování se od originálu. Dalšími v řadě mohli být tiskaři a následně editoři – špatné převedení not a hudebních značek do moderní notace (např. černá notace, šestilinková osnova, klíče, nesprávná interpretace rytmu, posuvek, neznalost problematiky *musica ficta*), ale i nečitelný rukopis, skvrny aj. „Konečné vydání a sjednocený text může také odrážet velmi silně editorovy preference“[151]

Pro výkonného umělce je správná interpretace podmíněna kritickým přístupem k textu na základě znalostí dobové teorie, srovnáváním dostupných zdrojů a jeho interpretační zkušeností.

[151] HENDRIE, Gerald (ed.). Orlando Gibbons: Keyboard Music. *Musica Britannica XX*, 1962, s. 15.

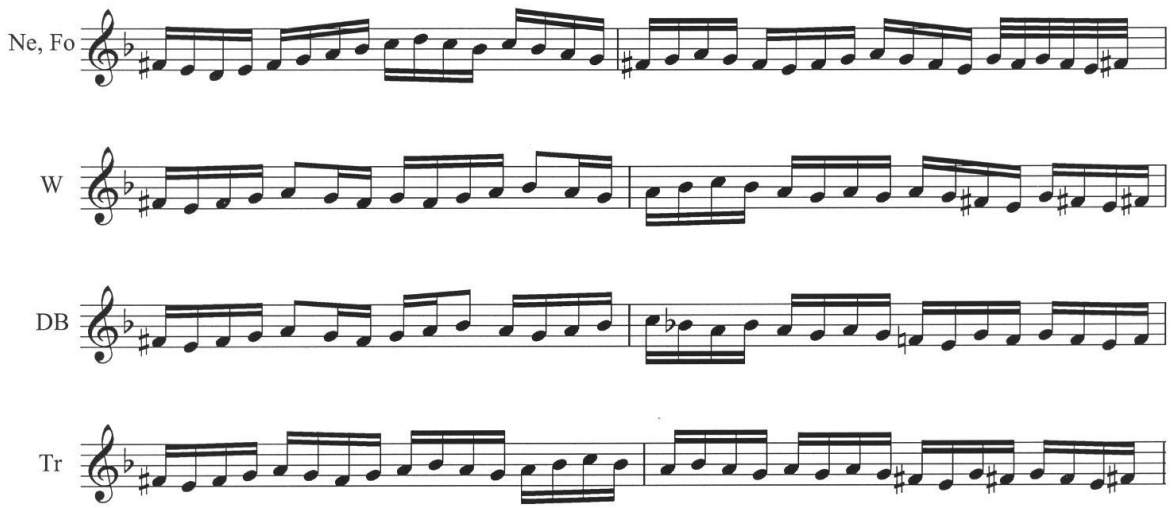
II.4.3. Ediční metody

Spolehlivost zdrojů je rozdílná, v jednom zdroji mohou být věrohodné i méně spolehlivé verze různých skladeb (viz *Tr*), protože virginalové skladby cirkulovaly odděleně a ne ve svazcích. Na základě příbuzenského vztahu mezi virginalovými zdroji se vytváří jejich rodokmen (*stemma*). To pomáhá editorům zjistit, které rukopisy jsou méně důležité a které nejpravděpodobněji reprezentují originální verzi. Např. v případě Williama Byrda existují rukopisy, které jsou v zásadě věrohodnější než ostatní (*Pa, Ne,*[152] *Wr, Fo*). Bohužel se nezachoval žádný Byrdův rukopis, to přináší nesčetné ediční problémy i z hlediska chronologického řazení skladeb.[153] Editor, pokud vybírá mezi zdroji, je veden autorovým stylem psaní a také typy chyb, které kopista často dělá a jsou pro něj typické. Často se ale také stává, že různé varianty působí stejně věrohodně, protože jsou psány ve stylu toho kterého autora, a nezdá se, že by nějaká z nich byla chybná. Jsou tři kategorie zdrojů:

1/ jediný zdroj. Skladby, které se vyskytují v jednom zdroji, jsou obvykle v pořádku, neboť z tohoto faktu vyplývá, že příliš nekolovaly.

2/ několik zdrojů, jeden z nich je nejlepší.

3/ velký počet nezávislých zdrojů, všechny určitým způsobem převzaty z originálu. Čím více existuje zdrojů, tím více obsahují odlišností:



Př. č. 12 – W. Byrd: *Passamezzo Pavan* (*MB XXVII*, t. 46)

[152] Viz pozn. č. 147. Vzhledem k přátelství a osobnímu kontaktu Baldwina a Byrda, který zřejmě *Ne* kontroloval, je tento rukopis považován za nejvěrohodnější.

[153] BROWN, Alan. *A critical edition of the keyboard music of William Byrd.* Cambridge, 1970. Dissertation. University of Cambridge, s. 102-103.

Výše uvedený příklad je srovnáním různého členění a posunů figurací v několika rukopisech. *W, DB* a *Tr* se skládají ze stejných not, ale jsou zde rytmické odchylky, *Ne* a *Fo* jsou odlišné.

II.4.3.1 *The Fitzwilliam Virginal Book.* Vinogron, Blanche (ed)

Dříve zvaná *Queen Elizabeth´s Virginal Book.* Někteří muzikologové považují nejrozsáhlejší virginalovou sbírku anglické renesance *The Fitzwilliam Virginal Book* za jeden z nejdůležitějších dokumentů v dějinách evropské notace, protože zahrnuje hudbu poměrně dlouhého časového rozmezí 1562-1612, kdy došlo k převratným změnám v oblasti teorie i praxe, a kdy nová pravidla nebyla ještě pevně stanovena (systém posuvek, pravidelného dělení taktů atd.). Současně je tato sbírka vyčerpávajícím důkazem o psaní hudby této doby, protože obsahuje díla mnoha žánrů více než třiceti autorů. Zahrnuje všechny přední virginalisty, ale i méně známé skladatele. Jejím kopistou byl zřejmě představitel význačné katolické rodiny Francis Tregian[154] mladší, který rukopis opsal v době, kdy byl uvězněn ve Fleetu, v letech 1609-19. *FVB* se proto zdá být silně spřízněna s katolickými autory; např. Orlando Gibbons, protestant, má v této sbírce zastoupeny jen dvě skladby. Četná jsou také věnování skladatelů známým katolickým osobnostem té doby. Naneštěstí Tregian, ač dobrý kopista, měl k dispozici pouze ty zdroje, které se k němu dostaly, a které byly rozdílné v kvalitě. V důsledku toho předkládá mnoho špatných textů a nesprávných dedikací. Ve *FVB* jsou nedůslednosti v dělení taktů a v repetičních znaménkách. Rytmický zápis je moderní, s občasným užitím proporčních znamének. Nejčastěji užívaná znaménka jsou 𝐂,C, 3, a Φ.V souladu s dobovou praxí *FVB* užívá v předznamenání ♭, nikoli ♯, jakožto označení transpozice. Jak ♯ tak ♭ se objevují v textu jakožto posuvky a zastupují i odrážky, které se v této době ještě nepoužívaly (*Es-E* se psalo jako *E♭-E♯*).

V roce 1899 vydali Fuller-Maitland a J.A., Barclay Squire v nakladatelství Breitkof & Härtel tuto sbírku ve dvou svazcích, jen se základním kritickým komentářem. Mezi rukopisem a tištěnou verzí je mnoho nesrovnalostí. To je dáno mimo jiné také tím, že noty v *Tr* jsou natlačeny na sebe, což způsobuje nesnadnou čitelnost, zejména u posuvek. Navíc

---

[154] Nicméně poměrně nedávné články Thompsona zpochybňující autorství Tregiana, přiměly badatele znovu prozkoumat tuto hypotézu. In THOMPSON, Rubby Reid. Francis Tregian Younger as Music Copyist: A Legend and an Alternative View. *Music and Letters,* 2001, 82, s. 1-31.

editoři z roku 1899 jen částečně uvedli (prostřednictvím závorek), které posuvky jsou jejich. Nedá se z toho přesně analyzovat, zda posuvky jimi uvedené jsou originální či nikoliv.

Revidované vydání *FVB* vyšlo v Dover Publications, ed. B. Vinogron (1979). Přes četné revize, doplněné vysvětlujícím textovým komentářem, zůstaly i v této edici chyby. Zatímco některé byly opraveny, vznikly zase jiné.[155] Mechanickým přepisem původního vydání zůstává v mnoha, zejména komplikovanějších skladbách, ve *FVB* nepřehledný notový zápis, daný nedokonalostí tehdejšího dobového systému (viz Př. č.13, 14, 15).

Tyto problematické záležitosti v notaci seriózně zpracovávají kritické edice *Musica Britannica, Early Kreyboard Music* aj.(alternativní verze, vycházející ze všech dostupných zdrojů).V současnosti *Musica Britannica* připravuje nový díl své série s názvem *Keyboard Music from Fitzwilliam Manuscripts*. Editorem je Alan Brown.

Vzhledem k tomu, že *FVB* je hlavním notovým materiálem mé práce, vzhledem k výjimečnému postavení této sbírky, i proto, že jakožto nespolehlivý zdroj může být názornou ukázkou nesprávných řešení, opominutí a omylů kopisty i editorů, notové ukázky z ní mohou posloužit pro srovnání s kritickou edicí *Musica Britannica*.

II.4.3.2 *Musica Britannica*. Brown, Alan (ed.)

Dnešní kritické edice se snaží chyby ve zdrojích eliminovat na základě výsledků dosavadního stavu bádání a srovnáváním zdrojů.[156] K nejznámějším edicím v Anglii, které vydávají virginalovou hudbu, patří *Musica Britannica*, fungující od roku 1951 a *Early Keyboard Music Series*. První svazek této druhé edice vyšel v roce 1955.

Alan Brown, vydatel souborného klávesového díla Williama Byrda v edici *MB* popisuje způsob práce s textem takto: „Pro každou skladbu bylo uděláno detailní srovnání všech dostupných zdrojů. Bylo to důležité, protože bylo zjištěno, že relativní spolehlivost se liší od skladby ke skladbě. Virginalové skladby kolovaly jednotlivě a ne po skupinách; tzn. že kopista měl např. přístup k jednomu Byrdovu vlastnímu rukopisu, ale u jiných skladeb měl verze z třetí až čtvrté ruky. A ačkoli některé rukopisy a někteří kopisté jsou v úhrnu spolehlivější než ti druzí, není toto možné brát za bernou minci. Obvykle jsem sledoval

[155] VILJOEN, Willem Diederik. *The ornamentation in the Fitzwilliam Virginal Book with an introductory study of contemporary practice.* Praetoria, 1986, s. 114. Viljoen, jehož práce je zaměřena na ornamentaci, vypisuje u jednotlivých skladeb všechny chyby týkající se této problematiky v revidovaném vydání *FVB* z roku 1979-80.
[156] Viz kapitola **II. 4.3 Ediční metody**.

vybraný text rukopisu i co se týče dělení taktů a prstokladů. Ty ovšem spíše reflektují zkušenosti a praxi kopistů, než stav skladatelova textu“[157]

Je pravděpodobné, že se některé zdroje, ze kterých vycházeli alžbětinští kopisté, ztratily. U skladeb, kde jsou možné různé výklady, předkládá Brown obě verze nad sebou pro porovnání.

II.4.3.3 Srovnání edičních metod *FVB a MB*

a) ***The Fitzwilliam Virginal Book*** – ed. B. Vinogron (1979)

Revize původního vydání F. Maitlanda a W. B. Squira z r.1899. Mnoho textů špatných, Zdroje rozdílné spolehlivosti. Prvnímu dílu předchází úvod k revidovanému vydání s vysvětlením ediční metody a rozsáhlé vstupní pojednání, které se zabývá historií dobovou teorií a notací *FVB*. Následuje poměrně stručný poznámkový aparát k jednotlivým skladbám, týkající se notového zápisu, jiných verzí v dalších rukopisech a odkazů na literární zdroje (Chappell). Všechny ediční dodatky či korekce jsou v závorkách či v poznámkách pod čarou.

b) ***Musica Britannica XXVII, XXVIII*** – ed. A. Brown (1976)

. Je zde použito celkem 23 zdrojů, z toho čtyři mají značnou závažnost: *Ne, Fo, Tr, Pa.* Komentář k textu obsahuje podrobný poznámkový aparát, ve kterém jsou uvedeny Všechny odchylky od tištěné verze kromě oprav nejočividnějších chyb; všechny případy, kde drobné noty, posuvky a ozdoby byly převzaty ze sekundárních zdrojů; různé varianty ze sekundárních zdrojů; v případě skladeb, které se vyskytují ve čtyřech nebo více zdrojích, jsou varianty zaznamenány v tom případě, jsou-li podepřeny aspoň dvěma zdroji. Mnoho textů ze sekundárních zdrojů je špatných a nebyl důvod je uvádět.

a) Označení skladeb v obsahu římskými číslicemi, označujícími určitý modus (např. *Fantasie IX* – aiolský modus).[158]

b) Řazení skladeb do „suit“ podle finálních tónů (např. „Fantasia in a“).

a) Takty a rytmus: původní nepravidelné dělení taktů uchováno. Neexistují jednoduché dvojtaktové čáry, ale pouze ornamentální, které vypadají jako repetiční znaménka. Původní editoři některé pojali jako repetiční znaménka, jiné jako jednoduché

[157] BROWN, Alan. *A critical edition of the keyboard music of William Byrd.* Cambridge, 1970. Dissertation. University of Cambridge, s. 102-104.

[158] Označení římskými číslicemi zahrnuje i plagální stupnice (I: dorská, II: hypodorská atd.). *FVB*, s. 12-13.

dvojčáry. Vinogron se pokusila udělat korekci podle toho, co je hudebně vhodné.

b) Ediční taktové čáry.

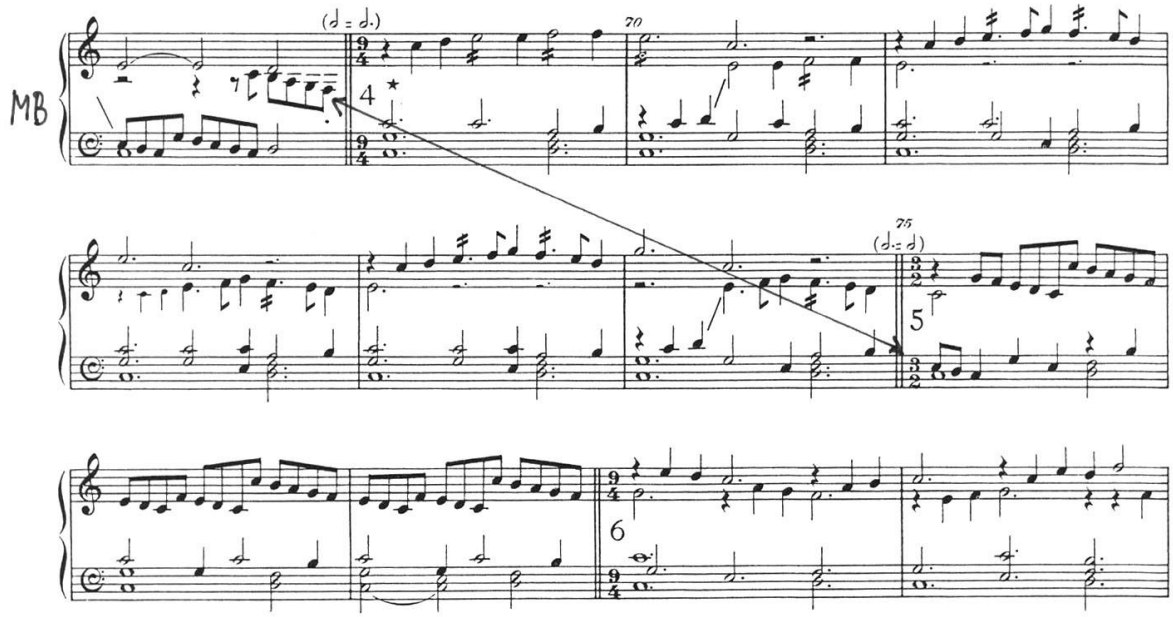
a) Snaha uchovat modální cítění doby: některé původní ediční posuvky jsou vynechány, jiné navrženy v závorkách, nespolehlivost v označení posuvek.

b) Všechny posuvky jsou u not. Jiné verze v poznámkovém aparátu.

a) Závěry končící v celé *FVB* na brevis, nehledě na hudební kontext (zachování kaligrafického hlediska).

b) Závěry na brevis jen tam, kde jsou integrální součástí závěru.

II.4.4 Kritické srovnání notových ukázek z *FVB* a *MB* a jejich zdrojů



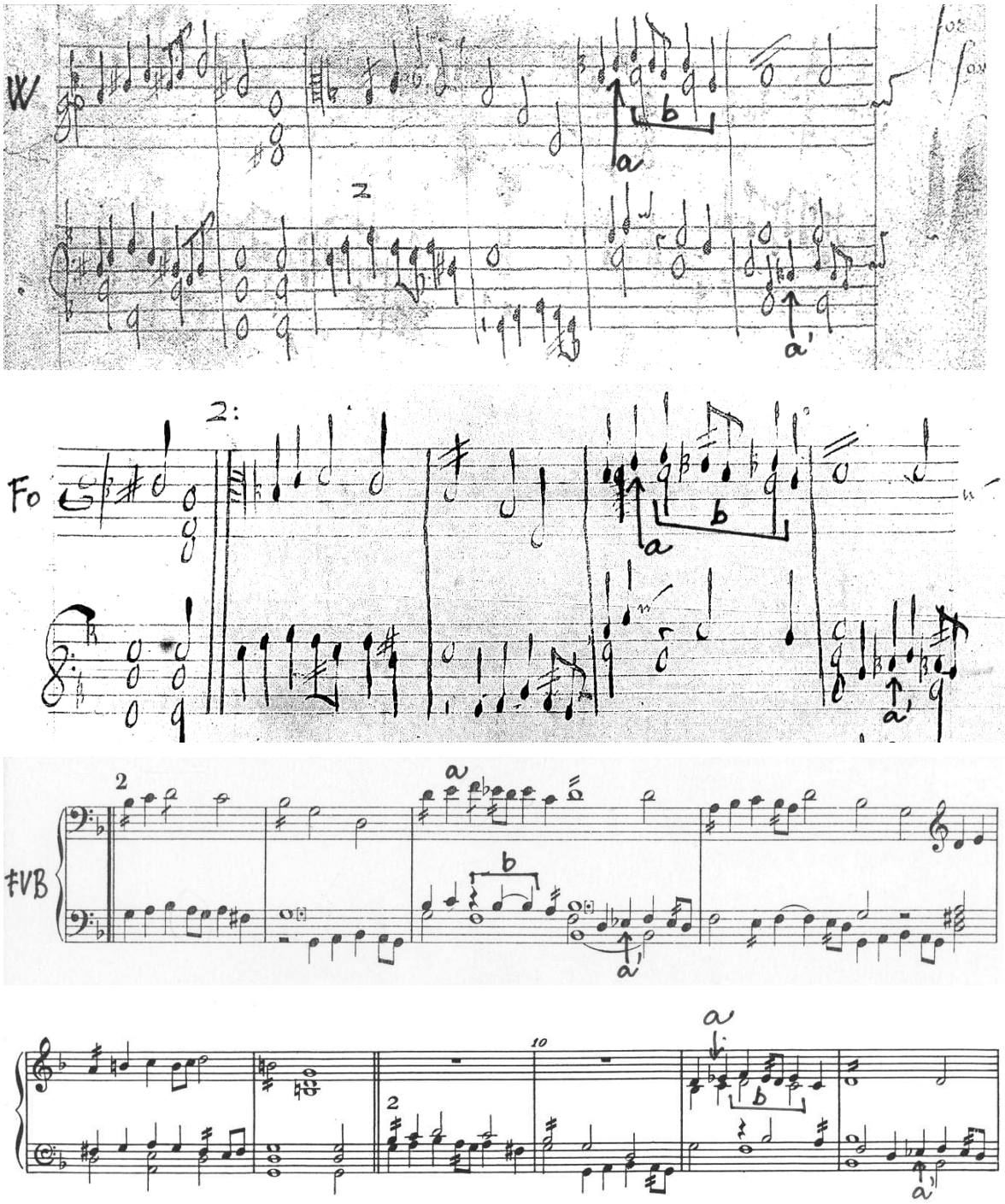
Př. č. 13 – **William Byrd: *The Bells*** - *FVB I*, s. 274 (*Tr*)

MB XXVII, s.132 (*Tr*)

Přehozené oddíly

Po var. č. 3 má následovat var. č.5.[159] Do *FVB* je tato chyba mechanicky převedena, v *MB* je na ni upozorněno v textovém komentáři.

[159] Neighbour k tomu poznamenává: "Není těžké vysvětlit špatné zařazení var. č.5 ve skladbě *The Bells*. V takovéto repetiční skladbě mohl kopista snadno nějakou část vynechat či zase zdvojit. Jestli si dodatečně všiml své chyby a napsal chybějící takty na okraj papíru, další, kdo text opisoval, mohl špatně pochopit pořadí jednotlivých částí. Druhé možné vysvětlení je, že Byrd očísloval variace, které však byly na různých listech, čistopis dal opsat písaři a už to zpětně nezkontroloval. Tato teorie nesouhlasí zcela s tím málem, co je o Byrdovi známo, něco podobného se mohlo stát také s revizí *The Hunt´s Up*." In NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of W. Byrd*. London: Faber, 1978, s. 122.



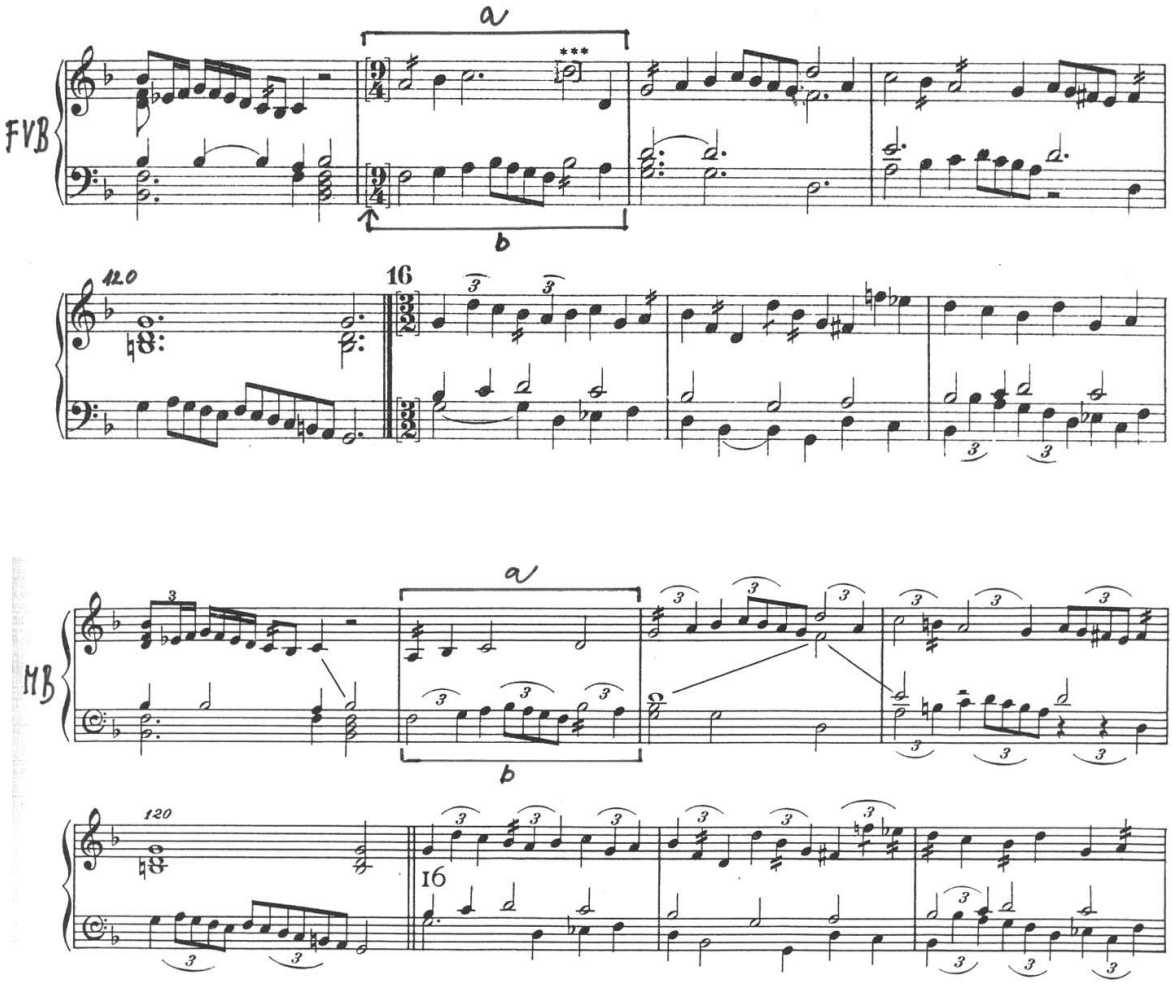
Př. č. 14 a/ – **William Byrd:** ***Walsingham*** - *FVB I*, s. 267 (zdroj *Tr*)

MB XXVII, s. 29 (zdroje <u>*Fo*</u>, *Ne*, *Tr*, <u>*W*</u>);

a/ ***Posuvky, chybějící noty*** (t.7-12)

a – 11.*s*.2: Es (*W*,*MB*), E (*Fo*, *FVB*) - chybně u *Fo* a *FVB* (analogický 12.t.5: *FVB*)

b – 11.*a*.3,4: D,C, (*Fo,W, MB*),chybí D,C (*FVB*)- (analogický 9.t.3,4).[160]



Př. č. 14 b/ – **William Byrd:** ***Walsingham*** - *FVB I*, s. 271 (zdroj *Tr*)

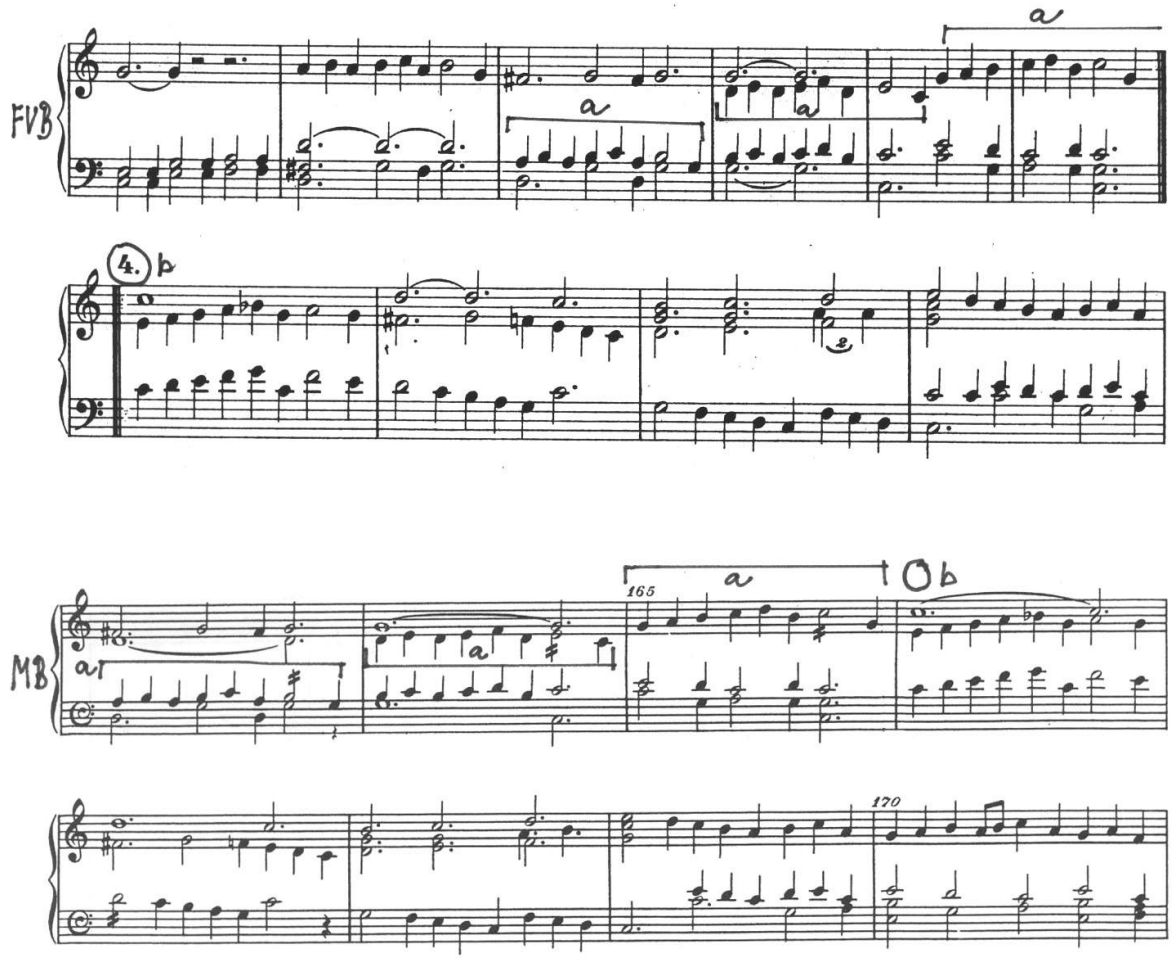
MB XXVII, s. 33 (zdroje *Fo*, *Ne*, *Tr*, *W*);x

b/ ***Chybná oktáva, rytmické členění*** (t.116-123)

a – 117.pr: malá-jednočárkovaná oktáva (*MB*), dtto jednočárkovaná-dvoučárkovaná oktáva (*FVB*): melodie chybně u *FVB* opsána o oktávu výš, viz návaznost na předchozí a následující takt, opakování stejné melodie, t.125)

b – 117.pr (*FVB*): nesprávné rytmické hodnoty (viz téma); časté změny taktového označení, přechod do 9/4 t., var.16: 3/2 t. U *MB* správné rytmické hodnoty; přechod na trioly již v t. 117 je logičtější vzhledem k plynulému přechodu do variace č. 16.

[160] A. Brown se zmiňuje o častém vynechávání not ve vnitřních hlasech u Tregiana, zřejmě z toho důvodu, že nejdřív napsal vrchní hlas a potom se teprve vrátil ke vnitřním hlasům, které někdy nedůsledně opsal. In BROWN, Alan. *A critical edition of the keyboard music of Wililam Byrd.* Cambridge, 1970. Dissertation. University of Cambridge, s. 97.

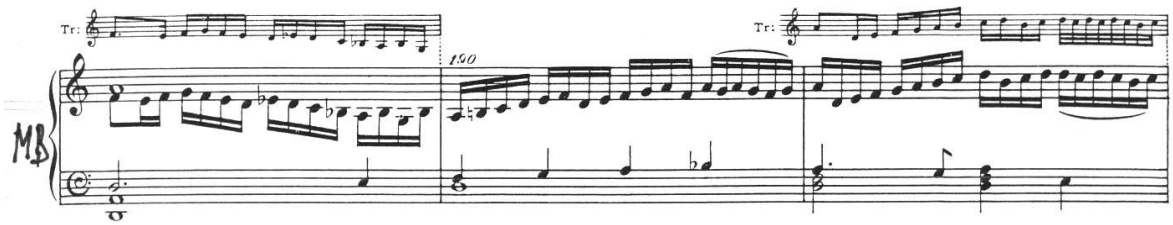


Př. č. 15 a/ – **William Byrd:** ***Fantasia*** - *FVB I*, s.188 (Tr); *MB XXVII*, s.48

a/ ***Členění do oddílů***

a – k nesprávnému členění v *Tr* a *FVB* došlo zřejmě vinou oddělených listů či fragmentů, které špatně vedly kopistu. *MB* není členěna.

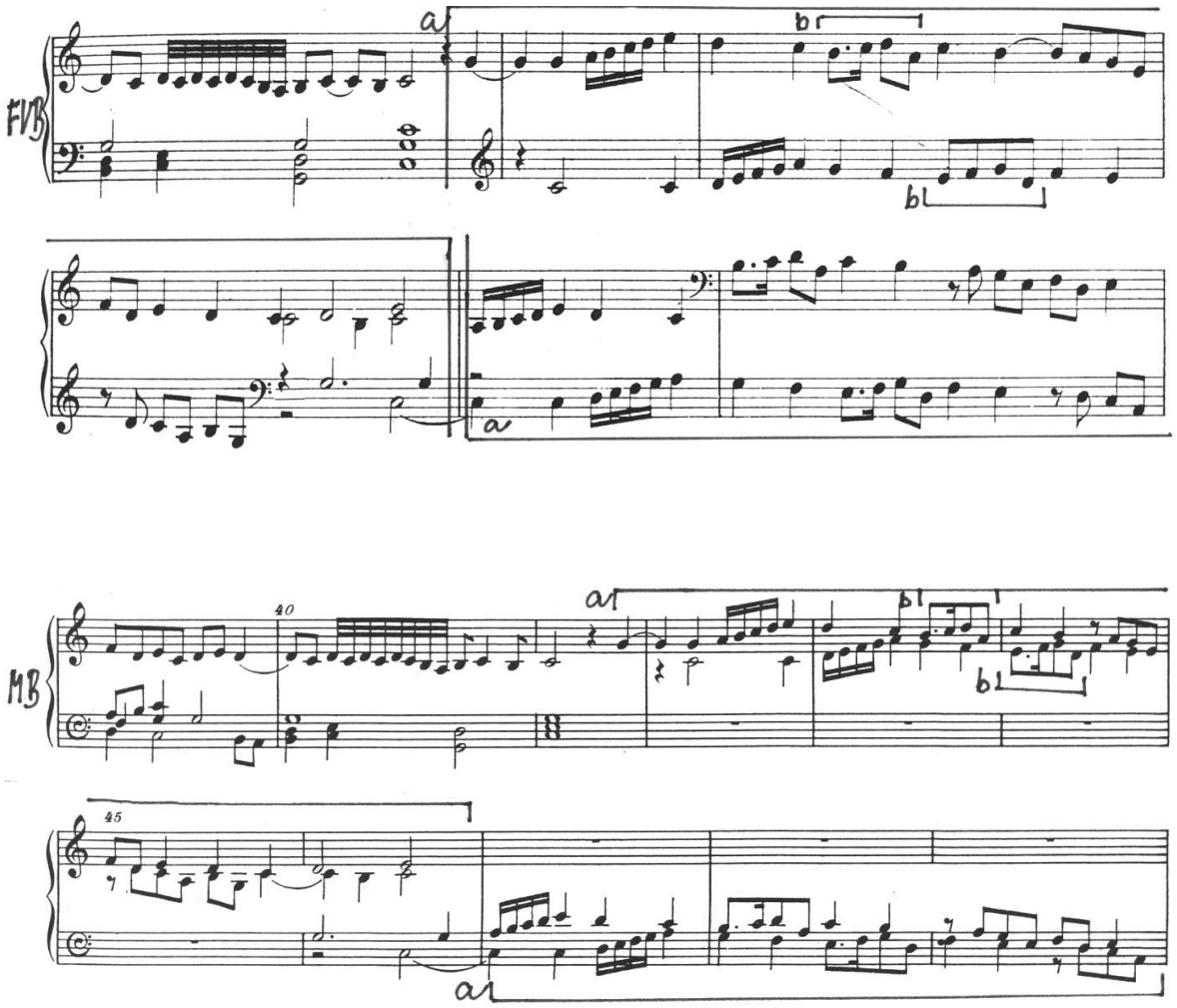
b – 166: čtvrtá část začíná ve *FVB* nesmyslně uprostřed nedělitelné fráze skladby. U *MB* pokračuje skladba dál.



Př. č. 15 b/ – **William Byrd:** ***Fantasia*** - *FVB I*, s.191 (Tr); *MB XXVII*, s.45

b/ ***Rozdílné verze, posunutí figurací***

189.s.2, 191.s.2: u *Tr* a *FVB* oproti *MB* a *To* posun o jednu šestnáctinovou notu. V *MB* uvedeny obě rozdílné verze.



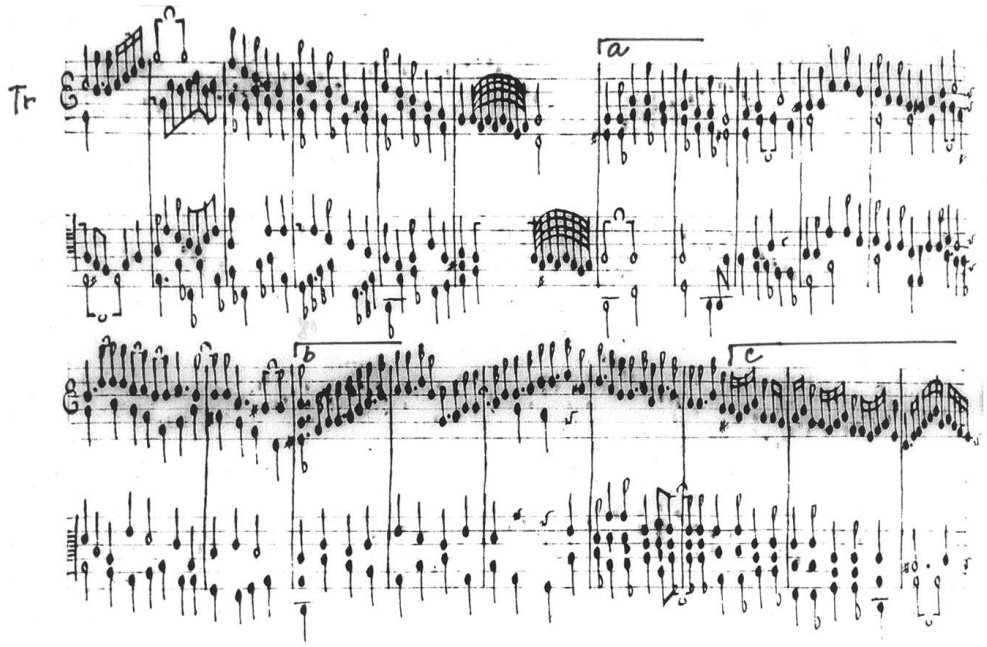
Př. č. 15 c/ – **William Byrd:** ***Fantasia*** - *FVB I*, s.189 (*Tr*); *MB XXVII*, s.44

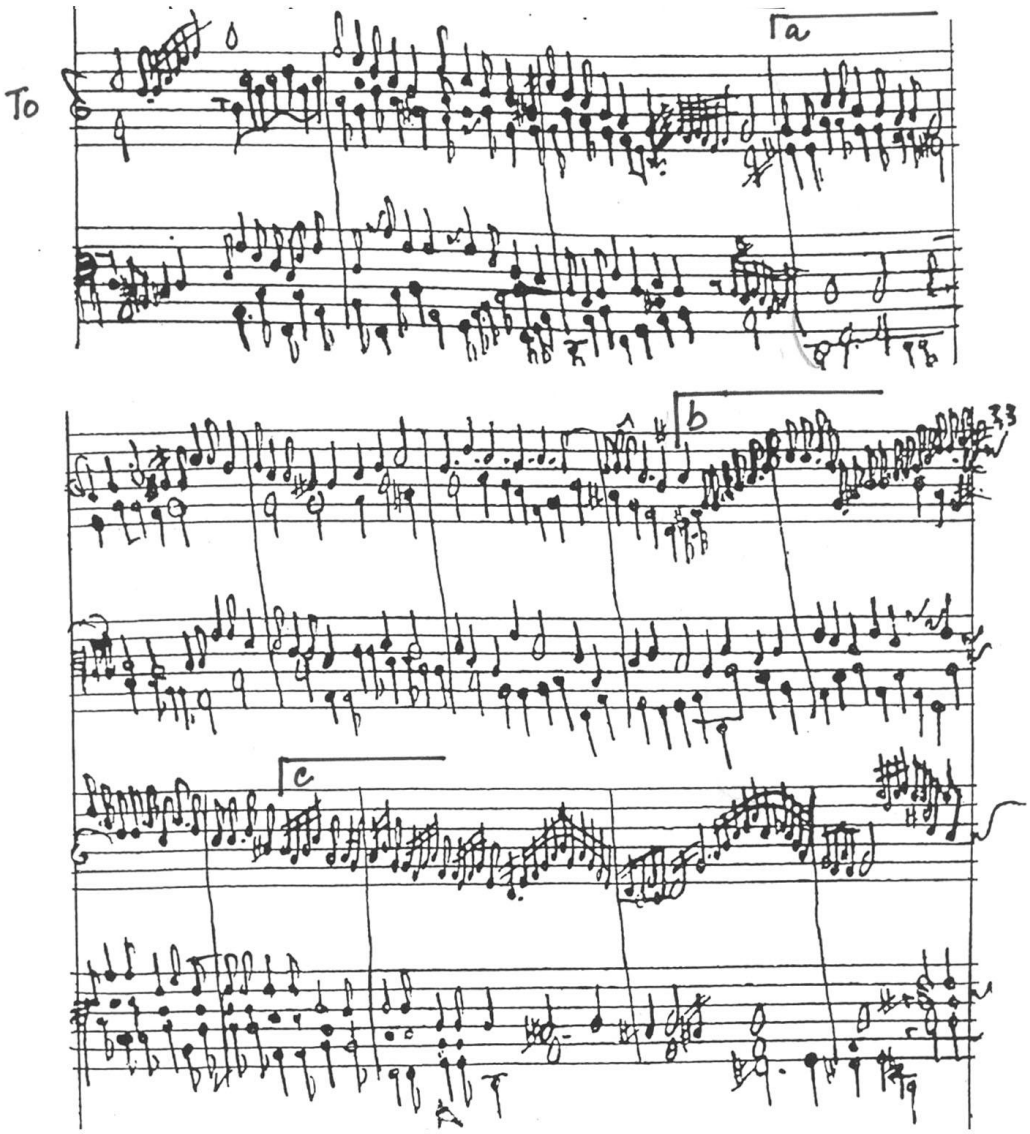
c/ *Rozdělení hlasů do osnov, Analogie v notovém zápisu*

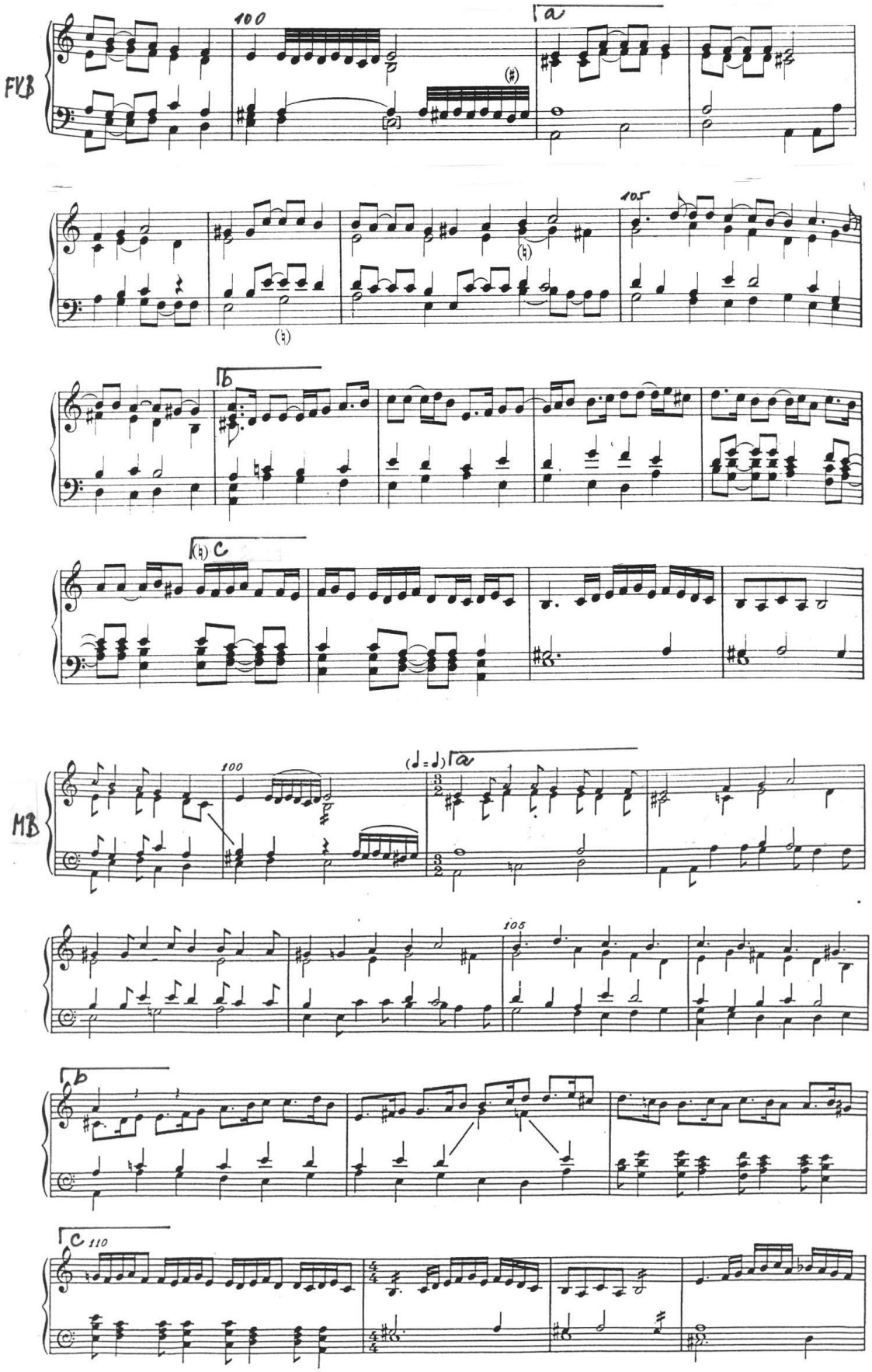
a – Přehledný moderní notový přepis, zdůrazňující antifonální výměny mezi páry hlasů u *MB*: 41.s.a: vrchní osnova (*MB*); v *Tr*, *To* a *FVB* rozdělení do dvou osnov.

46.t.b: spodní osnova (*MB*); v *Tr*, *To* a *FVB* rozdělení do dvou osnov.

b – 44.s.3,4; 45.a.1,2: *MB*, (*To*): analogická místa, tečkovaný rytmus (srov. chybný zápis *FVB* podle *Tr*)


Tr
a
b
c


To
a
b
33
c



Př. č. 15 d/ – **William Byrd:** ***Fantasia*** - *FVB I*, s.188 (Tr); *MB XXVII*, s. 42

d/ *problematické členění taktů*

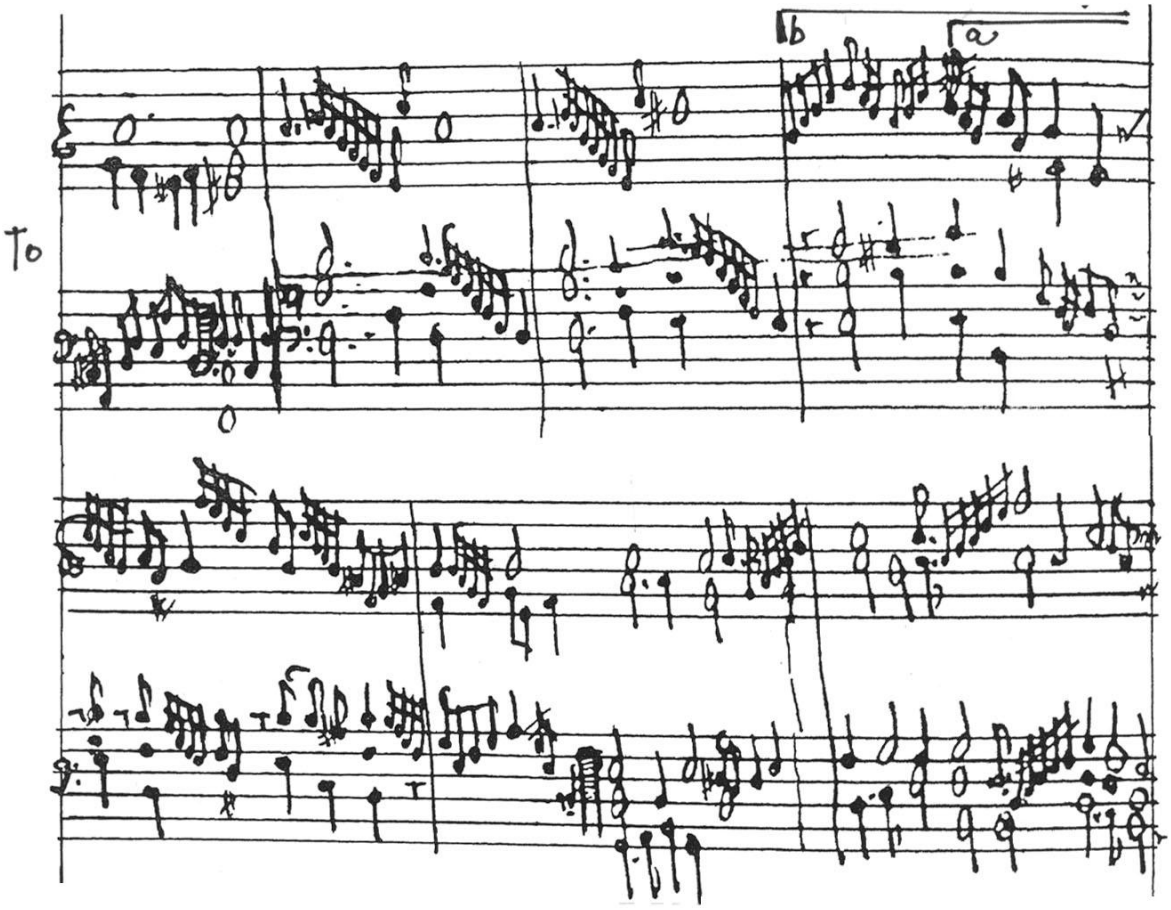
a – 101-106; b – 107-109; c – 110-113.

To- 4/2 takt, pokračování předchozího taktového označení.

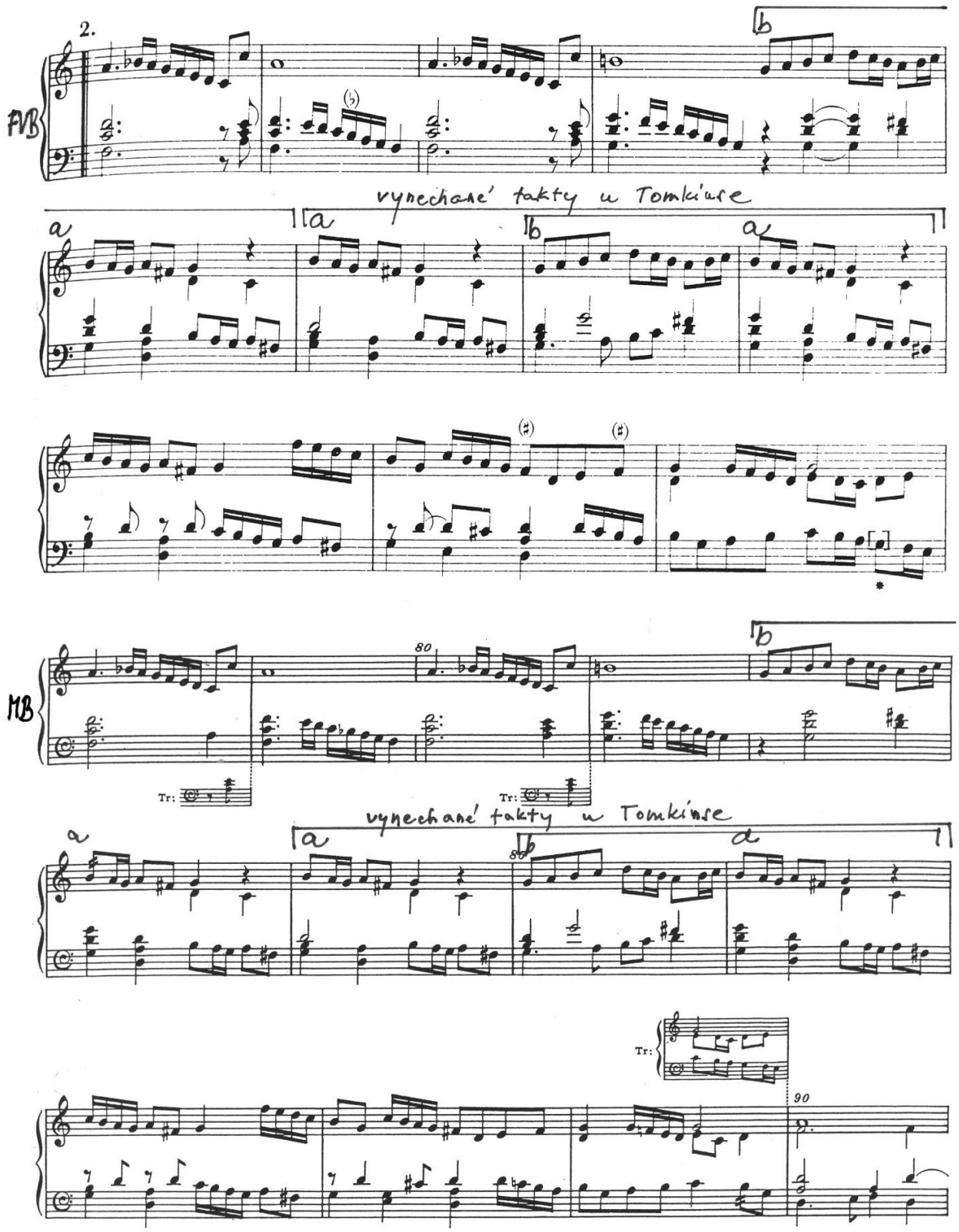
Tr- 2/2 takt, nelogické členění přes taktové čáry.

FVB - 2/2 takt, vychází z *Tr*. Při stejném zachování taktových čar ještě nelogičtější členění pomocí ligatur.

MB - změna z 2/2 na 3/2 takt - *tripla*, vychází ze struktury tohoto úseku (srov. členění následujících taktů a takty 107 (b) a 110 (c). Brown (ed.) vychází z Fellowesovy edice souborného vydání klavírních děl W. Byrda.[161] Celkově mu slouží za vzor *To*.



[161] FELLOWES, Edmund, H. (ed.). *The Collected Keyboard Works of William Byrd*. Vol. 18-20. London: Stainer and Bell, 1948-51.



Př. č. 15 e/ - **William Byrd:** ***Fantasia*** - *FVB I*, s.191 (*Tr*); *MB XXVII*, s. 45

e/ ***Nadbytečné a chybějící takty***

a – 83, 84, 86: třikrát se opakují téměř identické takty u *Tr*, *FVB*, *MB*; 84-86 u *To* chybí.

b – 82-83; 85-86: dvakrát se opakuje téměř stejné dvojtaktí u *Tr*, *FVB*, *MB*.

III. VIRGINALOVÉ VARIACE NA LIDOVÉ PÍSNĚ

Často se v souvislosti s Anglií a Angličany mluví o tzv. „englishness“, týká se to jak jejich povahových vlastností, tak umění, nevyjímaje hudbu. Fakt, že anglická hudba má svá specifika, která se vytvářela v průběhu staletí, je nepopiratelný, a o tom jsme se již mohli přesvědčit v teoretické části práce. Současně s tím je nutné uvědomit si její vývoj v souvislosti s okolním světem, a to jak v evropském kontextu, tak na samotném jejím území, protože to byly faktory, které spolu s geografickou polohou Anglie ovlivňovaly a spoluvytvářely její charakter. Určité prvky, které považujeme za typicky anglické, se projevily snad nejvýrazněji právě v alžbětinské hudbě. Následující díl je věnován virginalovým variacím na lidové písně. Tato forma je průsečíkem, kde se střetává lidová hudba s umělou. Chceme-li v celistvosti pochopit jejich charakter, musíme jít až ke kořenům obou dvou oblastí a sledovat jejich vzájemné ovlivňování. Pro anglickou hudbu je tento moment zvláště důležitý.

III.1 Charakter anglického národa a hudby. „Englishness“ v alžbětinské hudbě

„Anglická národnost vznikla míšením elementů saské, fríské, skandinávské a keltské rasy, ke kterým je nutno ještě započítat předkeltské osadníky ze Středozemí. Ze všech těchto proudů je třeba z muzikálního hlediska zdůraznit dvě rasy: anglosaskou, tj. západně germánký prvek, a keltskou.“[162] Keltské Skotsko,Wales a Irsko měly své dlouholeté tradice, které se však nevyvíjely izolovaně. Čistě keltský prvek je v jádru odlišný od anglického a jeho vliv je snadno poznatelný jak v lidové, tak v umělecké hudbě. Světský prvek anglické hudby v anglosaské době se odvozuje od jejích germánských i skandinávských dobyvatelů. V církevní hudbě vychází z tradice Říma (gregoriánský chorál).[163] Všechny tyto prvky postupně asimilovaly do anglické hudby. Stručný historický vhled ukáže vlivy, které do Anglie putovaly zvenčí, i ty, které se do vývoje její hudby promítaly zevnitř.

[162] DANCKERT, Werner. *Das Europäische Volkslied*. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1939, s. 99.
[163] V Anglii *plainsong*.

Keltské kmeny obývaly Anglii více než tisíc let. Jako samostatné britské kmeny a království zde existovaly od předřímské doby železné až po římské období a anglosaské nájezdy. Anglosasové se pozvolna a s většími přestávkami usazovali na ostrově a Keltové byli zatlačeni do hornatých částí Walesu, Irska a Skotska. Dnes se mluví spíše o asimilaci než o dobývání. Normanské dobytí (1066) a později příchod Plantagenetů ovlivnily Anglii ze strany francouzské. Tento vliv se odrazil v polyfonické hudbě, světské písni a v používání francouzského jazyka. To však nezabránilo postupnému vzniku odlišného anglického stylu v období 1250-1350, nicméně jak píše Caldwell, „byl spíše to roub na cizím kmenu, než výsledek nějakého izolovaného úsilí.“[164] Od roku 1350 se ostrovní styl začal profilovat více, třebaže nadále absorboval francouzské a italské prvky.V 15. století, zejména díky Dunstableovi, pronikaly anglické prvky zase do Evropy a věhlas anglické hudby se rozšířil zejména do Francie, Itálie a Nizozemí. Od poloviny 15. století přibližně do roku 1530 se anglická hudba vyvíjela v relativní izolaci. Jakkoli byly vztahy mezi státy a na poli církevním napjaté (stoletá válka, reformace), hudebníci měli právo k volnému pohybu a cestování. Za Jindřicha VIII. a Alžběty I. byla oblíbená italská hudba a některé její formy či prvky (madrigal, italská ostinata) ovlivnily další vývoj hudby v Anglii. Smysl pro národní identitu se vyvinul v Anglii dříve než kdekoli jinde v Evropě v zásadě z toho důvodu, že Anglie byla ostrovem na samém kraji kontinentu a od doby dobytí Normany byla samostatným státem. Od pozdního středověku aristokracie, která byla více anglická než panevropská, a rozmáhající se střední třída pomáhaly vytvořit stát sociálně homogennější, než byly v té době ostatní země. Výsledkem této situace okolo poloviny 16. století bylo vytvoření kultury pro průměrného člověka, ve které se mísily lidové a vysoce sofistikované prvky. Ackroyd charakterizuje anglický národ a jeho povahu takto: „Sama anglickost stojí na principu různorodosti. V anglické literatuře, hudbě a malířství se heterogennost stává formou a typem umění. Tato podmínka jednak odráží smíšený charakter jazyka vytvořeného z mnoha různých prvků a jednak smíšenou kulturu z mnohých různých ras…Angličané vždy představovali praktický a pragmatický národ;

[164] CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music.* Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1991, s. 394. Jeden z trvalých rysů anglické hudby dle Caldwella je tendence aplikovat nové technické prostředky a prvky až poté, co byly ozkoušeny jinde, avšak využít je jinak a v nových souvislostech. Kontinentální zdroje se staly základem anglických metod, postupů (viz italská ostinata), které našly své nejvyšší vyjádření v hudbě virginalistů. Stejně tak anglický madrigal, inspirovaný italským, měl odlišný charakter vzhledem k rozdílnosti jazyka, hudební technice a společenské funkci. Z tohoto poznání také pramení dobová poznámka Thomase Ravenscrofta v *Briefe Discourse* (1614): „Cizí umělci říkají, že Angličané jsou výbornými imitátory ale velmi špatnými tvůrci“ (The Forraine artist saith that an Englishman is an excellent Imitator, but a very bad Inventor).

například dějiny anglické filozofie jsou dějinami empirismu a vědeckého experimentu, nenajdeme zde díla spekulativní teologie, zato mnoho svazků náboženských návodů.[165] Nicméně nejsilnějším impulsem se stává územní imperativ, který ovlivňuje nebo vede ty, kteří obývají dané území. Angličtí spisovatelé a malíři, angličtí skladatelé a lidoví zpěváci se vyznačovali porozuměním místu.“[166]

Právě prostředí, rodiště a stejný osud spojuje určitou komunitu, společenství lidu, ze kterého vyvěrá lidové umění. Mluvíme-li o „englishness“, je nutné začít právě zde, protože lidová píseň vždy zrcadlila povahu národa či rasy. Při prvním pohledu je lidová hudba jednotlivých regionů Anglie velmi rozdílná, ale je zde i mnoho společného. Zhruba se dá rozdělit, jak již bylo zmíněno výše, na dva prvky: keltský, který zahrnuje hornatou část Walesu a Skotska (Highland), Irsko a anglosaský zbytek Anglie.

Keltové. Charakteristický styl a senzibilita, které byly po staletí vnímány jako čistě anglické, se dají vystopovat již v keltských počátcích. „Vidění Keltů se vyznačovalo intenzitou a živostí, hlubokým smyslem pro formu a majestátní, téměř magický styl. Keltská schopnost vize je maximálně důležitou pro pochopení anglického ducha.“[167] Keltská poezie vycházela z magicko mýtického základu (král Artuš), z víry v přírodní bytosti, duchy jako víly, elfy. Již od doby stěhování národů se hudba a poezie ostrovních Keltů těšila veliké vážnosti. K základním charakteristickým znakům skotské lidové písně patří pentatonické melodie, řady (možná vlivem galských melodií), často sestupné s velkými skoky. Již ve 13. století v Irsku a Skotsku zdomácněla anglická řeč. Zřejmě netrvalo příliš dlouho a došlo k „poangličtění“ skotské melodiky, která přinesla nejdříve diatonickou stupnicovitou řadu, k níž se přibližně od roku 1600 přidal harmonický prvek. Přesto se zde udržely pentatonické melodie, které patří k základním znakům skotské lidové písně, stejně jako velký rozsah a skoky v melodické linii. Irské melodie jsou zdobenější a rozvláčné, spíše pentatonické a hexatonické. V keltských oblastech je zpěv často spojen s tancem, proto je zde důležitý rytmus. Keltského původu jsou bezesporu také *jiggs* anglických komediantů Shakespearovy doby a mnohé venkovské řetězové a kolové tance 17. století. Hlavními nástroji byly harfa a fidula. Až hluboko do 17. století bylo

[165] Totéž platí o hudbě – dobové traktáty 16. a 17. století jsou většinou praktickými návody k osvojení si základů zpěvu či hry na nástroj.
[166] ACKROYD, Peter. *Albion, kořeny anglické imaginace*. Brno: BB art, 2004, s. 437.
Tento názor vyslovil již v roce 1912 Ford Madox Ford ve své práci *Duch národa: analýza anglické mysli*, když prohlásil, že v „anglosaské sféře nerozhoduje rasa, ale místo – místo a duch, který byl zrozen prostředím“. V jeho pojetí je tradice přenášena či předávána teritoriem.
[167] ACKROYD, Peter. *Albion, kořeny anglické imaginace*. Brno: BB art, 2004, s. 28.

pěstováno umění minstrelů na bývalém keltském území, a když minstrelové vyhynuli, převzali zbytky jejich umění městští pištci. Skotské balady 16. a 17. století, známé jakožto staroanglické, byly vysoce ceněny a rozšířeny.

Oproti Keltům se **Anglosasové** vyznačovali kázní a poslušností, praktičností a zdravým rozumem. Danckert k tomu uvádí: „Základ anglosaské povahy se zrcadlí nejdůrazněji právě v lidových písních. I sentimentální melodie mají trochu něčeho svěžího, srdečně aktivního a bezprostředně živého… Všechno vášnivé, výbušné, nerovnoměrné, je anglické tvorbě cizí; rytmická přesnost francouzského, a odevzdávajícího se, občas extatického způsobu německého zpěvu, jsou neznámé. Anglická lidová píseň není laděna romanticky či symbolicky. Zpěvák stojí pevně na zemi a každá myšlenka o nadindividuálním poslání či metafyzickém přesahu hudby, jak to chápají např. Němci, je mu vzdálená.“[168] Obecně v jižní Anglii převládají otevřené, přímočaré, celistvé, nezdobené heptatonické melodie. Hexatonické bez 3. 6. či 7. stupně jsou dost běžné, pentatonické se vyskytují zřídka.

Přes občasné i vytrvalé cizí vlivy, to, co se vynořuje ve všech typech hudby v Anglii, je silná a jasná domácí tradice. Senzualismus, pragmatismus, smyl pro praktičnost a přirozenost, ale i hravost a fantastično jsou tedy základními obecnými rysy anglického národa, ze kterých lze snadno odvodit onu „englishness“ v anglické hudbě. Tyto rysy se v prvotní podobě objevily v lidové písni a přešly pak do hudby umělé. Vyplynuly z praktických požadavků na teorii a budeme je dále sledovat v následujících kapitolách. Odborné publikace zmiňují tři důležité aspekty:

1/ Přirozený přístup k hudební tvorbě. Ten se projevuje v Anglii již od středověku ve vícehlasých skladbách jednoduchostí struktury oproti složité kontinentální kompoziční technice. Již před obdobím virginalistů vyniká v umělé i lidové hudbě ostrovní říše zřetelně radost z variací, přetváření, hravý přístup a bezprostřednost. Prostota a průzračnost melodiky i její rytmická nekomplikovanost, časté používání velké tercie, tedy durový charakter, byly příčinou toho, že byla považována za lidovou.[169]

2/ Brzký příklon k harmonickému vyjádření. Harmonické vědomí vystupuje silně do popředí od 16. století, ale již ve 14. století se u Angličanů projevuje zvláštní záliba pro harmonii nedokonalých konsonancí, tj. paralelních sext a tercií. Používaly se často v řetězcích akordů s kvint-oktávovým závěrem a staly se typickým anglickým prvkem.

[168] DANCKERT, Werner. *Das Europäische Volkslied*. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1939, s. 109.
[169] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 213.

Byli to také Angličané, kteří je jako první uznali za konsonance i v teorii.[170] Tercio-sextové souzvuky přišly v 15. století do módy i na kontinentě jako *fauxbourdon.* S tím také souvisí primát Angličanů v aplikování principů harmonické tonality.

3/ Smysl pro zvukovost. Souvisí se senzualismem a smyslovým vnímáním hudby.Ve staroanglické umělé hudbě se výrazně uplatňuje zvukový ideál. Některé sbory měly až 60 zpěváků a výsledkem byl typický „mohutný sborový zvuk"[171], ale smysl pro zvukovost či barvu se uplatňoval v různých instrumentálních seskupeních (konsorty) Angličané již vycházeli z technických možností jednotlivých nástrojů a to se projevilo i ve stylistickém vyjádření. Preferovaly se hluboké nástroje, a to, že virginal se vyznačuje sytou temnou barvou, není jistě také náhoda.

Dvě citace vystihují přesně výše uvedené skutečnosti: „Englishness, které si již v 15. století všimli cizinci, byla naplno proklamována za Tudorovců a během vlády krále Jakuba, prvního Stuartovce. Plnější struktura a plněji, sytěji znějící akordy se svými sextami a terciemi, vyskytující se již od *Eton Choirbook* (cca 1500) k Byrdovi, a další dvě kvality, které přidali Tudorovci, tj. klid a pevnost, masivnost, se staly důležitými prvky anglické hudby 16. století a stanovily její nezaměnitelný charakter."[172] Jinými slovy vyjadřuje totéž Michels v oddílu věnovaném renesanci: „Typicky anglické jsou prosté lidově znějící melodie, přehledné rytmy a barvité harmonie, které upřednostňují plný souzvuk (s terciemi a sextami). Anglická hudba, spíš starobylá než moderní, se poněkud paradoxně stává podnětem a vzorem pro novou přirozenost, která se prosazuje ve francouzském pozdním období."[173]

[170] Na začátku 14. století se Walter Odington, který vycházel z praktických potřeb, snažil stanovit tyto dva intervaly blíž přirozenému ladění oproti složitým pythagorejským poměrům.
[171] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 259.
[172] BRAY, Roger (ed). *Music in Britain: the Sixteenth Century.* In The Blackwell History of Music in Britain. Oxford: Blackwell Publishers, 1995, s. xiii-xiv.
[173] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 235.

III.2 Lidová a populární hudba alžbětinské Anglie

Přelom 16. a 17. století přinesl s sebou změny nejen na půdě teoretické, ale i v oblasti jazyka. Byly důsledkem procesu, který se začal ohlašovat již během středověku, a trval až do konce 18. století. Na místo doposud používané latiny, jakožto řeči církevní a řeči vzdělanců, se začaly používat národní a územní jazyky.[174] Historické souvislosti byly však v každé zemi jiné.[175] V Anglii byl tento proces urychlen vytvořením anglikánské církve. Přes mnohostní národnostní kořeny (viz předchozí kapitola) bylo v Anglii vědomí národní identity zvláště silné. Pozvolna se začaly vytvářet národní tradice, založené na lidovém základě. Lidové písně, populární melodie a balady byly oblíbené ve všech vrstvách společnosti. Michelsův výše citovaný výrok o „prostých lidově znějících melodiích jakožto typickém znaku anglické hudby" potvrzuje fakt o pronikání lidových prvků do umělé hudby. Vzájemné vnější i vnitřní vazby těchto dvou oblastí spolu se stručným historickým vhledem jsou předmětem následujících kapitol.

III.2.1 Terminologie

Zabýváme-li se anglickou lidovou poezií a hudbou, hned na začátku vyvstane problém. Týká se správné terminologie. První badatelé, zabývající se touto oblastí, spojenou zejména se starými baladami, používali termíny: „ancient", „popular", „national", „traditional", např. Thomas Percy: *Reliques of Ancient English Poetry* a Joseph Ritson: *Ancient Songs and Ballads* (18.st.), kam spadá koncept „národní písně", William Chappell: *Popular Music of the Olden Time* či Francis J.Child: *The English and Scottish Popular Ballads* (2. pol.19.st.). Termín „folk" a „folk music" vznikl na konci 19. století, jakožto označení pro hudební folklór, a jako takový byl spojován s hudbou nižších vrstev, s neznámým autorem a s orální tradicí, a měl přídech něčeho spíše romantizujícího a regionálního. Ne všechny tyto aspekty se dají zpětně promítnout do období před rokem 1700. Této problematice se věnuje Caldwell v úvodu kapitoly *Folk and popular music* ve své *Oxford History of Music II*. „Často je rozdíl mezi „folk" a „popular" zastřen faktem, že mnoho opravdu „lidových" písní mělo původ v hospodářském a obchodním podnikání

[174] Také hudebně teoretické spisy byly od té doby psány v národních jazycích. Viz kapitola **II.1.3 Nejvýznačnější angličtí teoretikové. Hlavní zdroje**.

[175] COOPER, Barry. *Englische Musiktheorie im 17 und 18 Jahrhunderts.* In Zaminer, Frieder (ed.): *Geschichte der Musiktheorie*. Vol. 9. Darmstadt, 1986, s. VII.

měst, např. vznik balad na známé melodie. Takto si venkovský a městský lid přisvojoval materiál jako svůj vlastní a dál jej svým způsobem rozvíjel a interpretoval… nebyla to záležitost jednotlivce, ale komunity žijící v určité symbióze, se stejnými životními podmínkami (průmysloví dělníci, námořníci, usedlí venkované). Píseň byla vlastnictvím této komunity.“[176] Tato hudba cirkulovala na všech sociálních úrovních. Na druhou stranu i termín „popular“ je dvojznačný. Caldwell tento termín ospravedlňuje a chápe ho jako výraz častého opakování a známosti, populárnosti v určitém omezeném, vymezeném kruhu, který nemusí být spojován s masovostí, jako je tomu dnes. „Popular tunes“[177] je nejčastější označení alžbětinských písní i v souvislosti s virginalovými variacemi na světské lidové i populární písně. Z právě uvedeného vyplývá snad ještě větší problém při překladu do češtiny. Slovo „popular“, jehož prvotní význam je populární, znamená též lidový i národní. Totéž platí o termínu „folk“. I zde se nedá jednoznačně určit, jak který použít, protože oba dva atributy se mísily, např. součástí pouličních balad byly tradiční, tedy lidové melodie, naopak některé písně vzniklé v aristokratických kruzích zlidověly, navíc většina lidových melodií byla tehdy populární, některé se dokonce staly „hity“. Užití toho či onoho výrazu je i otázkou určitého vnitřního cítění, ale zhruba v souvislosti s původními lidovými písněmi a tradičními baladami užívám spíše termín „lidový“, s pouličními „populární“.

III.2.2 Vztah označovací praxe „folk“ a „popular“ na pozadí historického vývoje

Lidová hudba byla v Anglii provozována od počátku jejího osídlení. O nejstarších anglosaských lidových písních však máme jen nepřímá svědectví a nevíme nic o jejich obsahu a formě. Od normanského dobytí v roce 1066 ustoupili Anglosasové asi na dvě stě let rytířsko-duchovnímu jednotnému kulturnímu francouzskému vyjadřování. Až do poloviny 13. století se používala v anglické písni normanská francouzština. Zachovaných anglických písní raného středověku je velmi málo. Z napodobování oblíbených francouzských forem začala zhruba od poloviny 13. století postupně vznikat nedvorská anglická světská a duchovní lyrika a rozkvetlo lidové umění, jehož cenná torza se zachovala až do dnešní doby. Ví se, že písně s refrénem byly oblíbené u venkovské

[176] CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music.* Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 491, 494.
[177] Někdy se používá pouhé označení „tunes“, ojediněle „original melodies“ nebo „folk-like tunes“.

i městské mládeže, a je možné, že anglická lidová tradice byla ovlivněna v té době Francií, kde se ze 13. století zachovalo mnoho takovýchto *refrains.* V Anglii potom vznikla *carole* (později *carol*),[178] lidová taneční píseň s refrénem, kterou tančila mládež po celé Evropě. Z této doby se nedochovala žádná prokazatelná melodie. Z *caroles* potom přežily četné vánoční koledy (*Christmas carols*).

Ve 13. století byly v Anglii rozšířené zpívané *romance,*[179] které přetrvávaly v dvorských i nedvorských kruzích. Ty, které jsou v angličtině (jazyk je ještě syrový a těžkopádný), jsou lidového původu, protože šlechta tehdy mluvila francouzsky. Tato dlouhotrvající středověká praxe může být spojnicí s baladami 16. století.[180] Danckert spojuje s metrickými romancemi balady a písně minstrelů, které měly náměty franko-keltsko-normanské, jako byla např. postava Krále Artuše. Ten byl ideálem pro vyšší vrstvy. Naopak typickým anglosaským lidovým námětem jsou balady o Robinu Hoodovi, které byly zpívány již od pozdního 14. století.[181]

U některých forem se nedá jednoznačně říci, zda jsou dokladem lidové písně, třebaže základem je světská melodie. Příkladem jsou např. *moteta* ze 14. století. Většina z nich má francouzský text nebo incipit. Ve Francii byla zřejmě populární, ale v Anglii byla oceňována jen v aristokratických kruzích. Caldwell se domnívá, že také mnohé jednohlasé melodie ze 16. a 17. století, zapsané amatéry, mohou zase být izolované zpěvní party jednoduchých vícehlasých písní. Někdy píseň tohoto druhu působí jako soběstačná melodie.[182]

---

[178] V 15. století se *carol* stala propracovanější polyfonickou formou, většinou s církevním obsahem. In CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music.*Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 498.

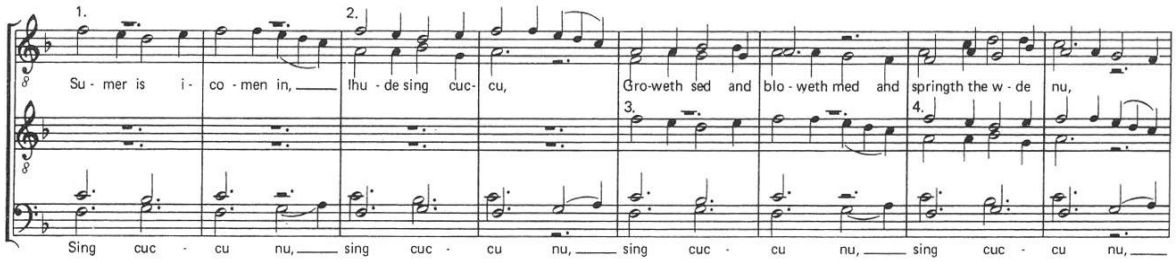
[179] *Romance* patří do oblasti balad. Byly rozšířeny zejména ve Španělsku. Nejstarší dochované texty se váží ke karolinským a artušovským cyklům. Na jejich vývoji je možno dokumentovat vzájemné propojování dvorského a lidového umění. Všeobecně se soudí, že romance mohou být chápány jako lidové písně, ne proto, že by byly stvořeny lidem, ale že jím byly přejaty a přetvářeny. Velmi pravděpodobné je, že romance byly již ve 13. a 14. století zpívány profesionálními hudebníky (žongléry) pro pobavení dvořanstva či měšťanstva. Během 15. století byly převzaty amatérskými hudebníky. V polovině 16. století staré balady příliš „zplebejštěly“, především pro vzdělané básníky a hudebníky. Ti je potom zase imitovali a přetvořili do nových, „umělečtějších“ balad, jindy o nich mluvili pohrdavě. Překvapivá podobnost je mezi španělskými romancemi a ranými anglickými populárními písněmi, příkladem může být píseň *Three ravens* (*Tři havrani*), viz zvuková ukázka. Tato podobnost naznačuje, že nedochovaná hudba anglických balad 15. a 16. století mohla mít některé společné rysy se španělskými romancemi, hlavně v obou typech nacházíme rostoucí sklon k třídobému rytmu a používání refrénu. Tyto romance byly zpívány při loutně. GERBINO, G. Heslo: Romance. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 21. Sadie, Stanley (ed.), London: Macmillan, 2001, s.557.

[180] CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music.* Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 496.

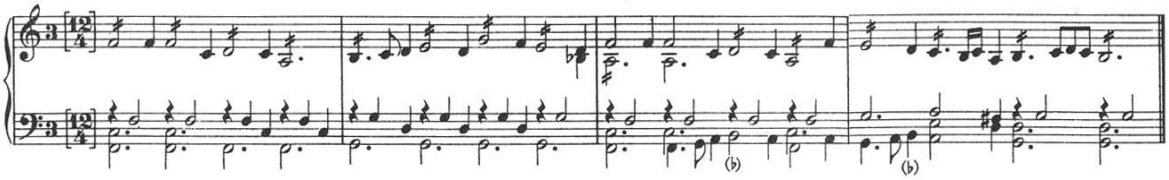
[181] DANCKERT, Werner. *Das Europäische Volkslied*. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1939, s. 100.

[182] CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music.* Vol.2. Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 503.

Také některé středověké básně se staly populárními písněmi, buď na základě svého charakteru, nebo byly adaptovány pro církevní účely. Nevíme nic o sociálním původu jejich vzniku, je však jisté, že mnohé snadno zapamatovatelné popěvky byly rozšiřovány také vzdělanými dvořany a duchovními. Tak tomu mohlo být i u nejstaršího dochovaného kánonu ze 13. století, *Sumer is icumen* „Dnes je tato skladba populární, ale nevíme, zda tomu bylo tehdy. Přes své prosté kouzlo vykazuje známky určité rafinovanosti, ale mohla být zamýšlena tak, aby evokovala ryze populární vícehlas.“[183] Totéž se může říci o mnohých dalších vícehlasých skladbách 13. století, ač mají duchovní charakter. V celé skladbě se pravidelně střídají trojzvuky *f-a-c* a *g-b-d* vytvářející efekt jakoby vyzvánění. V souvislosti se střídáním akordů dvou vedle sebe stojících tónin se mluví o anglické lidovosti (srov. *The Woods so Wild*); Caldwell míní, že tato praxe, typická pro Anglii a Skotsko, mohla pocházet ze starší prehistorie trojzvukové harmonie.[184]



Př. č. 16 – *Sumer is icumen*



Př. č. 17 – W. Byrd: *The Woods so Wild*

„Stejně tak v dalších stoletích bylo velké množství populární hudby aristokratického původu a mnoho z ní bylo provozováno jen ve vyšší společnosti, kterou tvořila šlechta, nově zbohatlí a vzdělaní měšťané a obchodníci. Velká část této hudby pocházela z Itálie. Je

[183] Danckert ji uvádí jako raný důkaz populárního lidového vícehlasu (*catches*). In DANCKERT, Werner. *Das Europäische Volkslied*. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1939, s. 103.
[184] CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music.* Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 502.

pravděpodobné, že něco z toho prosakovalo do nižších vrstev a toho mohli využít dramatikové ve svých narážkách.“[185]

III.2.3 Lidové písně a balady alžbětinské doby

V alžbětinské době se **lidové písně** a **populární melodie** velice rozšířily.Tato hudba byla v oblibě u nižších i vyšších vrstev. John Ward k tomu poznamenává: „Populární melodie jako *The Hunt´s Up, Pakington´s Pownd, Fortune my Foe* a ostatní hity alžbětinské doby k nám přicházejí jakoby závojem mlhy opředené útvary: anonymní, mnohotvaré, náhodně přeživší z nekonečného množství nezaznamenané hudby díky ústně předávané tradici. Je nutno je vydedukovat z variant. Často tyto varianty získaly svoji vlastní identitu, vlastní pojmenování. Sběratelé lidových písní jsou zvyklí pracovat s takto různorodými fragmenty, ale historikové či hudební vědci hledají definitivní podobu jak melodie, tak textů skladeb Byrda, Dowlanda, a neuvědomují si, že ústně předávaná hudba je procesem, a každý lidový popěvek, melodie či píseň je souborem možností a nikoli dokončené, hotové formy.“[186] Tyto populární melodie, které se staly hudebním základem nesčetných balad, začínají být zmiňovány a zaznamenávány v rukopisech až od poloviny 16. století. Nedostatek melodií k baladám v předalžbětinské době se dá vysvětlit mnoha způsoby: orální tradicí, kdy melodie nebyly zaznamenávány, a pokud byly, docházelo k tomu, že rukopisy z první poloviny 16. století se buďto úplně ztratily, nebo z nich zbyla jen torza. Zpívání balad bylo jednohlasé. Před rokem 1580 měla většina melodií balad původ v tanečních písních.

Původ **tradičních balad** (*traditional ballads*) lze najít v pozdním středověku u potulných minstrelů pozdní středověké Evropy. Většina raných příkladů je spojena s básněmi vysoké kvality. Možná, že to byl důsledek dvorské módy, zpívat lyrickou poezii za doprovodu loutny, jako tomu bylo u romancí. Byly často stručné a spoléhaly na imaginaci posluchače. Témata byla náboženská, tragická, láska, historie, legendy i humor.

Pouliční balady (*broadside ballades*),[187] které se rozšířily v Anglii ke konci 16. století, byly na rozdíl od ústně přenášených tradičních balad tištěné a v zásadě od nich odlišné,

---

[185] CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music.* Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1999 s. 499.
[186] WARD, John. M. The Hunt´s Up. In *JRMA*, 1979, 106, s. 2.

[187] Obdoba našich jarmarečních balad.

třebaže se někdy i tradiční balady dostaly do tisku. K nejznámějším sbírkám patří *Pepys Collection* (cca 1680-1703), *Bagford Collection* (1753) a *Roxburghe Collection* (1796?), která byla vydána v roce 1847 pod názvem *Roxburghe Ballads*. Jakožto širší termín znamená slovo „broadside“ arch papíru potištěný na jedné straně černými písmeny, který měl v záhlaví jeden či více obrázků z dřevorytu.[188] Ještě před érou novin a časopisů se *broadsides* staly prostředkem masové komunikace. Referovaly o různých politických, společenských událostech (byly i součástí politické propagandy), o senzačních či zajímavých historkách a byly prodávány na trzích nebo byly podomně nabízeny ve městech pouličními zpěváky. Další kategorií byly nesčetné truchlivé i veselé balady o lásce. Balady byly v zásadě městským druhem „subliterárního“ výrazu, jehož hlavním centrem byl Londýn. Zde se také soustřeďovala v podstatě veškerá kultura. K největšímu rozvoji došlo právě na začátku vlády královny Alžběty a jejich obliba trvala zhruba až do roku 1700.[189] Záznamy v *Stationers´Register*[190] uvádějí více než tři tisíce licencovaných balad mezi lety 1557-1709. Simpson udává, že nelicencovaných balad mohlo být ještě třikrát až pětkrát více. Melodií, které se používaly, bylo asi okolo tisíce a zachovalo se jich něco přes čtyřista. Jedno vysvětlení popularity broadside je, že byly psány na melodie, které byly obecně známé. Pisatel balad, než začal psát verše, měl nejprve na mysli nějaký populární popěvek. Balady byly běžně tištěny s pouhým názvem melodie, na kterou byly zpívány, notové verze téměř nikdy neobsahovaly z toho prostého důvodu, že většina lidí, kteří balady zpívali, neuměla číst noty. Spojení hudby a slova bylo založeno na příhodnosti metrického vzorce, nebyla to záležitost obsahová, jak tomu bylo u umělé písně.[191] „Tento způsob psaní „populární“ hudby spojené s jakýmkoli textem v potřebném metru se vyvíjel v 15. století a měl původ v umění v italském a španělském *improvvisatori*, což bylo později napodobováno v celé Evropě. Italové v 16. století takovouto hudbu nazývali *arie per cantar*. Tyto známé melodie či popěvky byly vhodné pro jakoukoli poezii, mající příslušné metrum a strofickou formu.“[192] V podstatě

[188] Ukázka *broadside* viz příloha **VI.6 Dobové obrázky**

[189] Poslední důležitou „pokladnicí“ pouličních (jarmarečních) melodií je *Žebrácká opera* od Johna Gaye (1728).

[190] Po roce 1556 bylo na tiskařích požadováno, aby se zaregistrovali do *Stationer´s Company* v Londýně a zaplatit čtyři pence za každou zapsanou baladu do *Stationer´s Register.* Balady uvedené v tomto seznamu (licencované balady) bylo povoleno rozmnožovat a šířit.

[191] V *Banquet of Daintie Conceits,* (1588) od Antony Mundaye je popsáno, jak alžbětínský básník přistupoval k problematice psaní slov na již existující hudbu. Podle něj: „mnozí básníci neznají ani „ň“, co se týká znalostí hudby.“ Pisatel, který propagoval své verše, protože „pasují na *The Lady´s Fall*, nebo *Gather your Rose-buds* a padesát dalších popěvků,“ jednoduše jenom přeháněl tu skutečnost, jakým způsobem byly balady zpívány. In WARD, John. The Hunt´s up, *JRMA*, 1979, 106, s. 4.

[192] WARD, John. M. „A Handefull of pleasant delites“. *JAMS*, 1957, 10 (3), s.154.

neexistují z té doby sbírky, kde by byly zapsány melodie, nápěvy v té formě, jak byly používány pro balady. Některé *broadsides* z pozdější doby obsahují noty, ale je zde mnoho nepřesností a chyb. Tento nedostatek hudebních zdrojů spočívá spíše v tom, že z výše uvedených důvodů nebyla tehdy žádná potřeba je zaznamenávat. Tyto jednoduché a krátké populární melodie se snadno uchovávaly v paměti po dlouhou dobu, takže stačila zmínka o titulu či nějaká narážka, a to stačilo, aby si ji člověk vybavil. Každý milovník *broadside* tyto melodie znal.

Alžbětinskou lidovou hudbu lze tedy rozčlenit na tři základní skupiny:

1/ písně: většinou lyrické, spjaté s běžným životem lidu

2/ taneční melodie

3/ balady epické: **a/** ***tradiční*** (*traditional ballads*) starší, původ vzniku – potulní minstrelové pozdní středověké Evropy;

b/ ***pouliční*** (*broadside ballads*) mladší – tištěné, s častým použitím refrénu. Protože tyto balady byly často zpívány na tradiční melodie, které byly zřídka tištěny, staly se také prostředky pro uchování těchto melodií na základě pokračující orální tradice.

Trojí členění na písně, balady a melodie převážně spojené s tancem najdeme v lidové hudbě každého národa, ale tyto tři typy se navzájem prostupují. Velmi populární balady byly zpívány na melodie lyrických či tanečních písní. Rozdíly mezi písněmi a baladami nelze jasně určit. Typickým rysem mnohých balad a písní je refrén. Zhruba se dá říci, že písně mají spíše subjektivně lyrickou povahu a balady objektivně epickou, narativní. Balada je forma veršovaného či vyprávěného příběhu, historky, která je převedena do hudby. Proto má také mnoho slok, ve kterých se vypráví děj, nejdůležitější je obsah.[193]

Charakter melodií je do jisté míry závislý na nástrojích, na které se tehdy hrálo. Bylo to dáno jak technickým vybavením nástrojů (např. skotské dudy, mající ve své škále malou septimu), tak jejich zvukovým charakterem. V Anglii byly od raných dob populární tři druhy nástrojů – harfa, různé druhy smyčcových nástrojů (fiddle, crowd[194]) a dva druhy

[193] Vedle lidových písní a pouličních balad byla v alžbětinské době oblíbená také píseň umělá (Dowland). Na rozdíl od balad, umělé písně mají méně slok. Protože se zde již jedná o úzké vnitřní sepětí hudby a slova, promlouvá v nich především hudba svým výrazem (afekty). Charakteristými znaky jsou větší skoky, expresivní melismata a opakování částí strofy, zatímco v baladách je repetice většinou omezena na slova refrénu.

[194] Druh lyry. „Crowder“ byl hanlivý výraz pro neschopného či nepoctivého šumaře.

dud, s měchem nebo bez měchu. Spolu s píšťalou a bubínkem byly tyto nástroje tradičně spojeny také s tanečními melodiemi. Russell se zmiňuje o částečném nástrojovém ovlivnění,[195] Chappell považuje charakter hudebních nástrojů za jeden z výchozích momentů, které určují povahu lidových písní. Fakt, že mnoho starých písní a melodií má jemný, klidný, plynoucí charakter, přisuzuje Chappell tomu, že v Anglii v té době byly velmi rozšířené smyčcové nástroje. Stejně tak zvuk harfy měl vliv na důstojnou a vznešenou povahu mnohých písní, zejména z Walesu (*Mal Sims*), ale ne už tolik v Irsku, protože Irové stále používali jiný malý druh harfy s kovovými strunami, na které se drnkalo nehty ještě v době, kdy v Anglii a Walesu upadl tento nástroj do zapomnění. Tyto kovové struny mohly vibrovat déle než střevové, ale akordy na ně hrané postrádaly sílu a rozhodnost.

Mnoho melodií ze 16. století, původně písní, se stalo základem pro venkovské tance (*country dances*). Některé jsou obsaženy ve virginalových variacích. Dnes ale těžko můžeme přesně rekonstruovat, jak tehdy tyto tance vypadaly. Z Irska pochází nesčetné *hornpipes, jiggs* a *rounds,*[196] jejichž charakter určoval zvuk dud.V 16. a 17. století slavili vesničané každý svátek a shromažďovali se také o nedělních večerech po modlitbách a tančili na louce. Každá obec a každá farnost měly svého dudáka. Tyto taneční melodie jsou založeny převážně na harmonických basech. Mnoho z nich je obsaženo v Playfordově *The English Dancing Master* (1651).

Alžbětinské písně lze podle námětu rozdělit do několika skupin. Obecně lze říci, že veselé, krátké popěvky a taneční melodie mají většinou jednodušší akordickou sazbu, ostatní, zvláště „mollové“, jsou v tomto ohledu bohatší a složitější. Na nápaditost, rozmanitost stylového virginalového zpracování to však nemá vliv (viz *Jhon come kiss me now* nebo *Wooddy-Cock*). Nejčastější jsou písně o lásce. Některé typy lze zařadit do více skupin:

Veselé o lásce, ze života: *Bonny Peg of Ramsey, Jhon, come kiss me now, Martin said to his Man*

Lascivní: *Watkins Ale, The Carmans Whistle*, odrhovačky: *Put up thy Dagger, Jemy*

---

[195] RUSSELL, I. Heslo: England. Traditional music. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 8., Sadie, Stanley (ed.), London: Macmillan, 2001, s. 228. Je třeba si uvědomit, že mnohé zpopulárněné melodie měly původ v dvorských kruzích a následně byly upravovány pro lidové nástroje. K prolínání docházelo jak mezi jednotlivými oblastmi Anglie (keltskými a anglosaskými), tak mezi jednotlivými zeměmi (Francie) vlivem migrujících melodií.

[196] *Hornpipes* – námořnické tance. Tančili je muži, název je odvozen podle hudebního nástroje šalmajovitého typu; *jiggs* přišly do Irska v 16. století z Anglie, původně byly v 2/4 taktu; *rounds* - kolové tance, patřily mezi vesnické tance (*country dances*).

Pijácké: *Up tails, Wooddy-Cock, Malt´s come downe*

Milostné: *O mistrys Myne, All in a Garden green, Barafostus´ Dreame*

Melancholické o opuštěné lásce: *Bony sweet Robin, Fortune* o loučení: *Loth to Depart*; o touze po domově: *Quodling´s Delight*

Spjaté s určitým místem, historkou: *Pawles Wharfe, Walsingham, Pakington´s* Pownde; s určitou historickou událostí, osobností: *Lord Willoughby* (bitva ve Flandrech), *The Queenes Command* (svatba Alžběty a Fredericka)

Mytologické, biblické postavy (balady): *Daphne, The Spanish paven* (Samson)

Venkovské, taneční: (*country dances*): *Gipsies Round, Sellengers Round, Woolsey´s Wilde, Fayne would I wedd, Jhon come kisse me now*

III.2.4 Migrace melodií mezi Anglií a kontinentem

Populární melodie různých národů migrovaly tehdy celou Evropu. Přejímání současného hudebního materiálu – populárních lidových písní bylo tehdy běžnou praxí.[197] „Tuto skutečnost částečně dokládá existence rukopisů anglické hudby opsaných v cizině a cizí hudby opsané zase v Anglii.Takováto listinná svědectví jsou však jen torzovitá a nemohou doložit mezinárodní rozšíření populárních melodií v jejich rozsáhlém objemu a rozpětí, neboť jak říká Ward, tyto melodie mohly být rozšiřovány třeba hvízdajícím námořníkem.“[198]

Ačkoliv přímý vliv současného kontinentálního stylu na anglickou hudbu skutečně poklesl se smrtí Jindřicha VIII., netýkalo se to vzájemné výměny populární hudby. Ta fungovala v obou směrech. Je možno uvést sbírky Phalèse (1549), skladby Gervaise (1555) *Heaven and Earth / Prince Edward´s Pavan*, které byly publikovány v Paříži, zatímco melodie, spojená s tancem, známá jako *Essex Measures*, byla zahrnuta Jeanem Estréem v jeho *Tiers Livre de Danseries* (Paris, 1559) s názvem *Tintelore d´Angleterre*. *Dublin Virginal Manuscript* zase obsahuje nesčetné soubory melodií a popěvků, které zřejmě vznikly na kontinentě: branle *Hoboken* a *L´homme armé*, almandy *Guerre guerre*

[197] Např. *alman*, jejíž hudební forma byla často základem mnohých zhudebněných pouličních balad, se zřejmě dostala na anglický dvůr v roce 1554 ze Španělska, kdy se při oslavě sňatku Filipa II. a Marie Katolické, dcery Jindřicha VIII., tento tanec tančil. In WARD, John. M. „A Handefull of pleasant delites“. *JAMS*, 1957, 10, 3, s. 177.

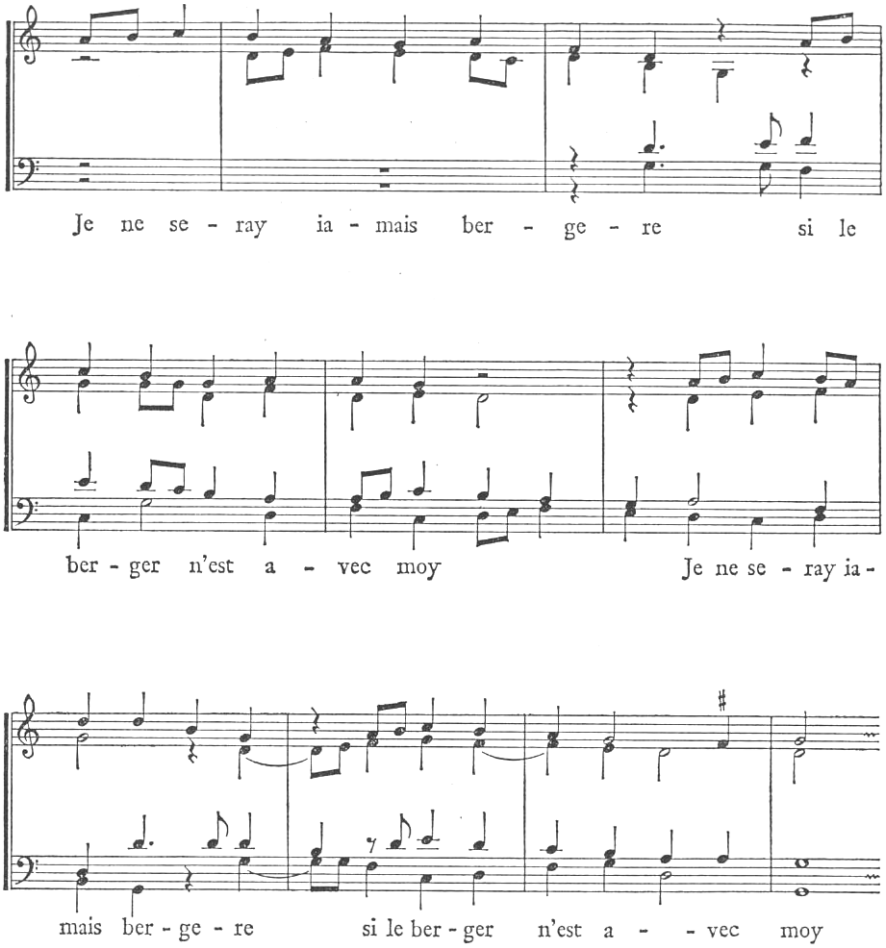
[198] CALDWELL, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. Oxford: Basil Blackwell, 1973, s. 137.

gay, du Prince, Le pied de cheval a *Bruynsmedelyn.* Většina z nich byla společně vydána v *Carminum quae Cythara pulsantur Liber Secundus* (1569) Sebastiana Vreedmana. Rukopis *Susanne van Soldt´s manuscript of keyboard music* (1599) je dalším dokladem o migraci hudebního materiálu z Anglie do Nizozemí.V opačném směru popularita franko-flámských tanců u Angličanů se dá částečně přisuzovat utečencům z Nizozemí, kteří se usadili v Anglii v raných počátcích vlády královny Alžběty. Rovněž je známa skutečnost, že velká část dvorských hudebníků za vlády královny Alžběty byli cizinci.[199] John Ward ve svém článku o jednom z raných almanachů, *Handefull of pleasant delites* (1584), čítajícím 32 balad na tehdy obecně známé melodie a dobově charakterizovaném jakožto „směsice nových sonetů a rozkošných příběhů v různém metru, napsaných a navržených k novým melodiím, které se nyní často používají ke zpěvu: každý sonet je řádně přiřazen ke své vhodné melodii“[200], zmiňuje tři italské a tři franko-flámské kontinentální taneční melodie. „Často si tyto melodie uchovávají svůj kontinentální hudební styl, který potom alžbětinští hudebníci imitovali. Některé z těchto převzatých melodií patřily mezi nejpopulárnější v alžbětinské Anglii. Přes tyto prvotní vlivy získaly brzy tyto melodie anglický charakter.“[201] Dalším typickým případem putování melodií je skladba č. 25 z *Dublin Virginal Manuscript*, která byla v Itálii v roce 1546 publikována pod názvem *Gentil madonna,* ve Francii v roce 1571 jako *Or voy-je bien,* ve Skotsku jako *Lyke as the dumb Solsequium,* v Nizozemí jako *Pavane dan Vers* a v Anglii jako *The Gods of love* nebo *Turkeylony*.[202] Co se týká populárních popěvků, nebyl to jen *Est-ce Mars, Chi passa* a *The Spanish Pavan*, paradoxně italského původu a další, které si našly cestu do Anglie. Zvláště oblíbený byl jeden, známý také pod názvem *More palatino.* Byl použit Frescobaldim (*Aria detto Balletto*) v jeho *Druhé knize toccat,* Sweelinckem (*More palatino*), Bullem (*Revenant*) a Gibbonsem (*The Italian Ground*). V opačném směru *Fortune my foe*, zkomponovaná Byrdem a později Tomkinsem, existuje ve verzích od Sweelincka a Scheidta. Za povšimnutí stojí podobnost této melodie s písní *What if a day*, která se také objevuje v *Dutch song-books* a byla využita v klávesové hudbě

[199] Ward se zmiňuje o polovině až dvou třetinách cizinců, kteří působili u královské hudby. In WARD, John. M. „A Handefull of pleasant delites“. *JAMS*, 1957, 10, 3, s. 176.
[200] „Sundrie new Sonets and delectable histories, in divers kindes of Meeter. Newly devised to the newest tunes that are now in use, to be sung: everie Sonet orderly pointed to his proper Tune…“ In WARD, John M. „A Handefull of pleasant delites“. *JAMS*, 1957, 10, 3, s. 151.
[201] Tamtéž, s. 176, 180.
[202] ELCOMBE, Keith. Keyboard Music. In BRAY, Roger (ed.) *Music in Britain. The Sixteenth Century*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995, s. 229. Skladby v *Dublin Virginal Manuscript* jsou bez titulu.

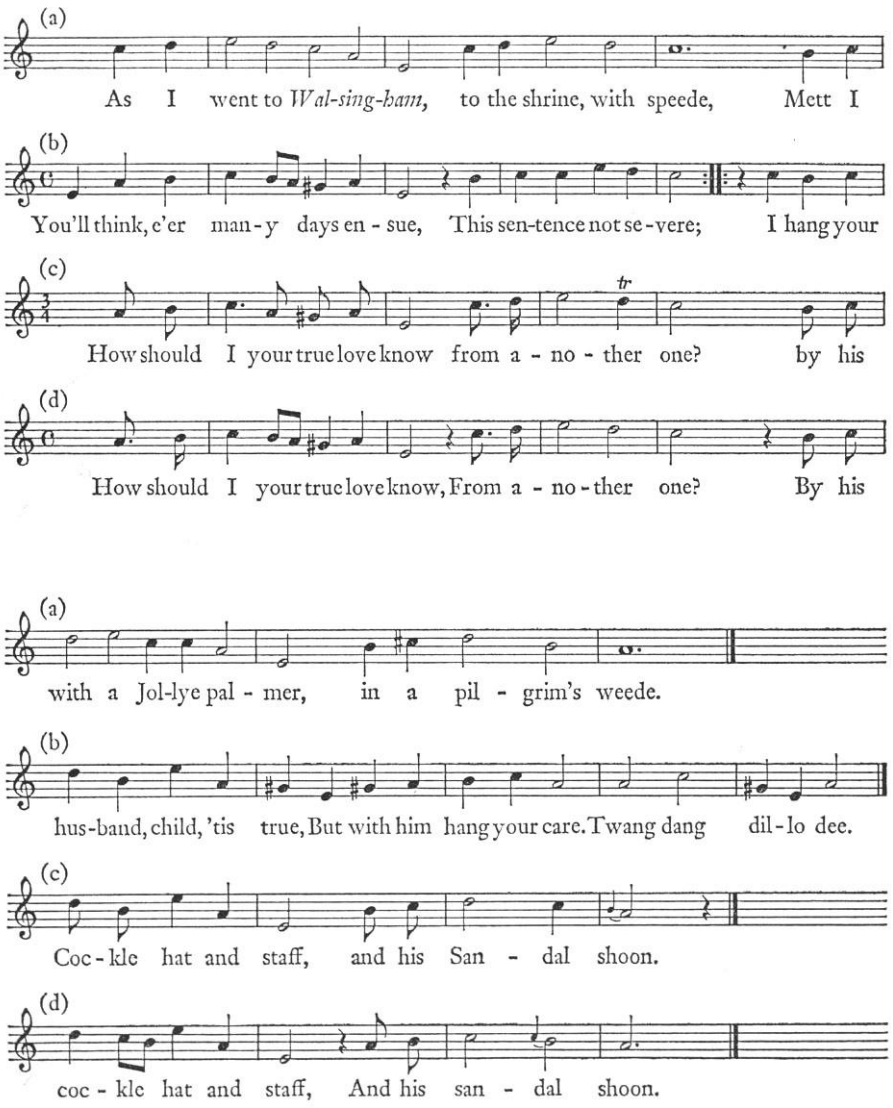
v Anglii.[203]

Příbuznými melodiemi se zabýval John Ward. V *Apropos* si kromě mnoha dalších všímá také podobnosti mezi starou francouzskou písní Pierra Attaignanta[204] *Je ne seray iamais bergere* (viz Př. č. 18), která byla na kontinentě mezi lety 1535-1575 mnohokrát otištěna v úpravách pro 3, 4 a 6 hlasů a pro loutnu v úpravě Passeraua, a různými verzemi melodie písně *Walsingham* (viz Př. č. 19).[205]



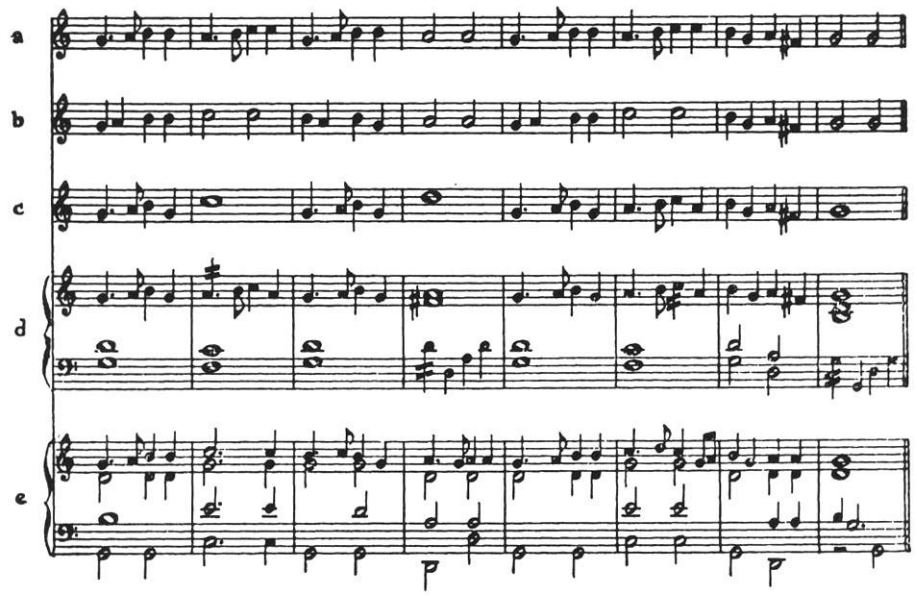
Př. č. 18 – P. Attaignant: *Je ne seray iamais bergere*, 1535. Francie

[203] CALDWELL, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. Oxford: Basil Blackwell, 1973, s. 138.
[204] ATTAIGNANT, Pierre. *Vingt & six chansons musicales*, 1535. In Ward, John. M. Apropos The British Broadside Ballad and Its Music. *JAMS*, 1967, 20, s. 82-83.
[205] Srov. se zvukovými ukázkami: Př. 19 a/ = zvuk. uk. č. 19; Př. 19d/ = zvuk. uk. č. 18.



Př. č. 19 – a/ melodie písně *Walsingham* (var. Bull, Byrd). Anglie
b/ *Žebrácká opera*, Árie XXXII
c/ stará melodie, *Shakespeare´s Dramatic Songs*. W. Linley
d/ *Pictorial Edition of the works of Shakespeare,Tragedies I*. C. Knight

Zajímavá je jeho ukázka migrace melodie, v Anglii známé jako *John come kisse me now* na základě následujícího srovnání:[206]



Př. č. 20 a/ *Danse de Hercules oft maticine*, T. Susato, *Danserye*, 1551. Francie
b/ *Air de Bouffons*, T. Arbeau *Orchesographie*, 1589. Francie.
c/ *John come kisse me now*, W. Byrd, *FVB*. Anglie.
d/ bez názvu, Susanne van Soldt´s MS, 1599.Nizozemí.
e/ bez názvu, variace pro loutnu, Cambridge, MS. Add. 3056. Anglie.

III.2.5 Lidové písně v alžbětinské hudbě a dramatu

Rozšířenost repertoáru vycházejícího z lidových melodií je pozoruhodná. Provozování tohoto druhu hudby nevyžadovalo žádné velké hudební schopnosti a kvalifikovanost. Balady, zábavné písně a taneční skladby byly běžně hrány a zpívány potulnými muzikanty – minstrely, kteří přes stále přísnější zákony o potulce pokračovali v provozování svého řemesla ve městech i vesnicích. „Obliba tohoto repertoáru šla napříč všemi vrstvami společnosti a ke zrodu některých zlidovělých písní mohlo dojít u dvora. Příkladem je velmi známá melodie *The Nine Muses*, která mohla vzniknout při zábavném představení, pořádaném pro královnu Alžbětu v roce 1565. Byla známá jako tanec a byla také spojena s velkým množstvím textů v Anglii (např. jako pouliční balada líčící strašlivou zkázu Sodomy a Gomory z roku 1658) i ve Skotsku, kde tato melodie byla známa pod názvem

[206] WARD, John M. „A Handefull of pleasant delites“. *JAMS*, 1957, 10, 3, s. 178.

The Bankis of Helicon. Akordická skladba s touto melodií v tenoru byla používána jak v baladách, tak v dvorské poezii.“[207]

Tuto hudbu využívali a pěstovali vedle dvořanů také dramatici a skladatelé, dokonce i v duchovních skladbách. Hudba hrála významnou úlohu v alžbětinských hrách. Po umění poezie a dramatu byla jejich třetí nejvýznamnější složkou. Doprovázela dialogy, charakterizovala osoby či navozovala atmosféru. Měla alegorickou a symbolickou funkci a dotvářela obraz alžbětinského dramatu. Shakespeare využíval pro své účely jak vokální tak instrumentální hudbu. Jeho hry zahrnují asi na sto písní.[208] Co se týče písní, byl zde rozdíl mezi populárními melodiemi (především baladami), vhodnými pro verše se čtyřmi či třemi přízvuky, a umělou hudbou, tj. doprovázenou sólovou písní, zkomponovanou nebo adaptovanou k určitému účelu.U populárních písní Shakespeare, jak bylo jeho zvykem, necitoval jejich text doslova či celý, ale přizpůsoboval ho dramatické situaci. Mohl si to dovolit, protože slova a obsah byly notoricky známé (*Walsingham, Bonny Peg of Ramsey, Bonny sweet Robin*). Umělou píseň používal Shakespeare tehdy, když např. protagonista hry žádá sluhu, aby ho bavil zpěvem. V Shakespearovi hudba není jen rozptýlením, zábavou, ale využívá její emocionální hloubku, působivost k dotváření dramatické či poetické situace.[209]

Třebaže má lidová hudba Anglie své specifické vlastnosti, je svázána s hudbou umělou a navzájem se ovlivňují. Toto úzké sepětí je charakteristickým rysem alžbětinského umění. „Dochovaná populární hudba z tudorovské doby se skládá částečně z jednoduše harmonizované hudby a částečně z melodií užívaných jako základ uměleckých děl. V 16. a 17. století znali skladatelé velmi dobře tradiční melodie a někdy nelze určit, které jsou jejich vlastní a které jsou převzaté z lidové hudby. Některé z nich jsou odvozeny ze starších materiálů, jejichž jednoduchá harmonická kostra se stala základem zase pro další písně (*Greensleeves, Quodlings Delight*).“[210]

Lidové melodie byly využívány pro církevní účely v žalmech, chorálech i ve mších. Raným příkladem populární melodie, jenž byla použita jako *cantus firmus* ve mších Tavernera, Shepparda a Tye, je *Western Wynd*. Tyto mše jsou jako jediné v Anglii

---

[207] CARTER, Tim. Secular Vocal Music. In BRAY, Roger (ed.): *Music in Britain.The Sixteenth Century*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995, s. 170.

[208] V Shakespearových hrách se nachází písně „*O mistress mine*“, „*Walsingham*“, „*Robin*“. Některé další jsou zmiňovány nebo citovány, např. „*Callino Casturame*“, „*Fortune*“.

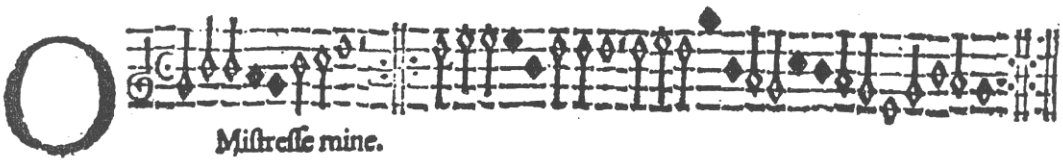
[209] WILSON, Ch, R. Heslo: Shakespeare and music. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 23. Sadie, Stanley (ed.), London: Macmillan, 2001, s. 192.

[210] CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music*. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 499.

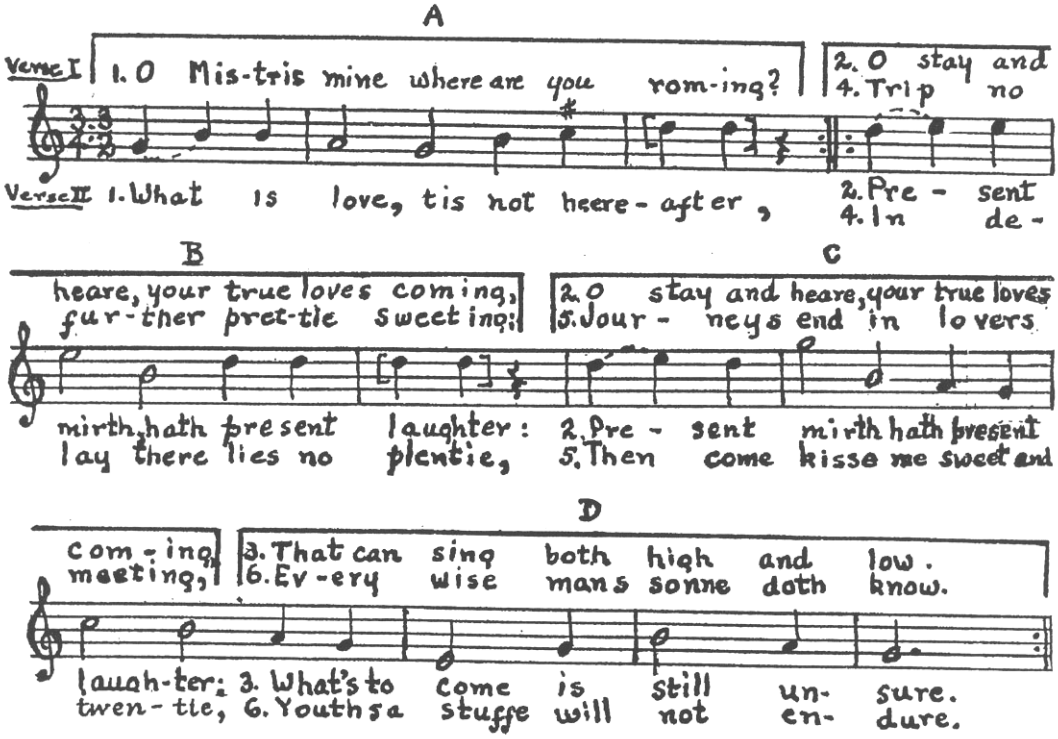
založené na světských melodiích a i slova této písně k nim původně patřila. „Na druhé straně německá a nizozemská praxe přeměňovat světské texty písní na duchovní se v Anglii uskutečňovala jen zřídka.“[211] Citace ze Shakespeara, které bychom na první pohled zařadili jako další příklad spojení lidové a duchovní hudby, vyznívají v kontextu zcela jinak, ironicky. Dramatik si ústy svých postav tropí posměch z povahy a chování puritánů či určitých konkrétních osob, když mluví v *Zimní pohádce* (IV, 3) o ovčácích, kteří zpívali při stříhání vlny: „většinou jsou to tenoři a basi a jen jeden z nich je fistulkář, a to je purián a zpívá jenom žalmy s doprovodem dud“ (he sings psalms to hornpipes),[212] nebo jiný příměr paní Vodičkové ve *Veselých paničkách Windsorských* (III, 3), která srovnává Falstafova slova a skutky, když říká: „Ale jedno jde k druhému jako „já ráda tancuju“ ke slovům stého žalmu.“[213]

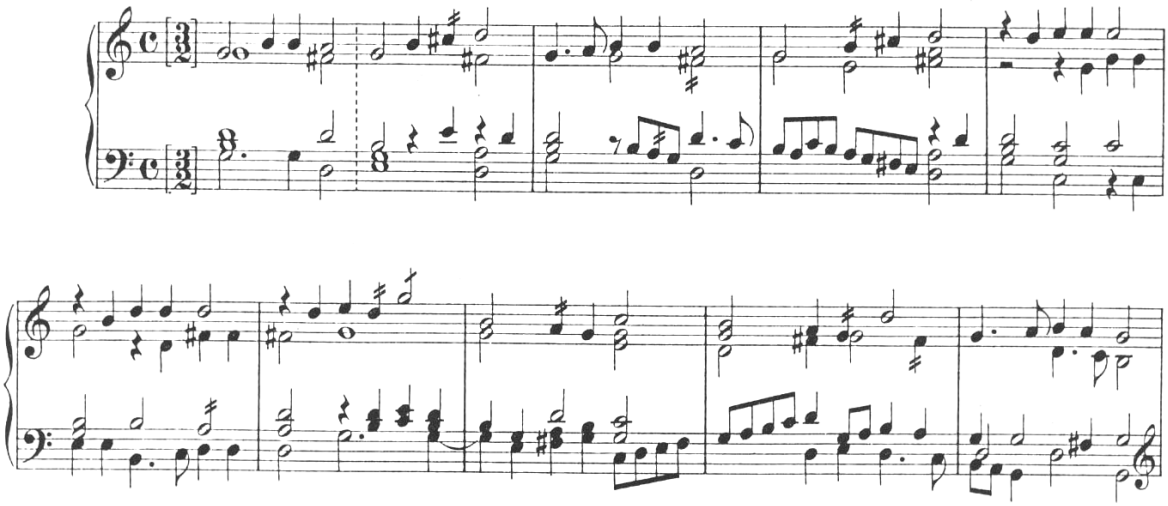
Naštěstí melodie tehdejších písní a balad můžeme dnes identifikovat na základě velkého počtu variací alžbětinských skladatelů, kteří je využívali jako téma. Příkladem jsou loutnové, virginalové i některé konsortní skladby (většinou variace), z nichž právě mnohé vycházely z různých pouličních popěvků. Hlavním „nedostatkem“ veškeré této komponované hudby vzhledem k autentické podobě těchto melodií je častá nemožnost najít původní nezdobenou verzi, protože melodie balad nebyly svázány se svými verši. Někdy je melodickou linku možno najít v ostinátním basu, někdy neexistuje vůbec žádná nezdobená verze a jindy se tato verze objevuje až v závěru. Zde již jde o transformovanou, osobitou hudbu. Skladatelé si některé melodie zřejmě upravovali, aby se jim hodily k jejich účelům. Takovým příkladem je melodie Byrdových variací *O Mistress Mine* (*FVB I*, s. 258), která na rozdíl od Morleyho konsortní verze má jiné metrum a je neslučitelná s textem: [214]

[211] DANCKERT, Werner. *Das Europäische Volkslied*. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1939, s. 109. Stejně tak mnohé melodie českých světských písní 16. století přešly do bratrských kancionálů.
[212] SHAKESPEARE, William. *Komedie I*. Přel. B. Hodek. Praha: Odeon, 1988, s. 342. Přísní puritáni, zpívající žalmy a odmítající jinou hudbu byli často terčem posměchu v renesančním dramatu (tamtéž, pozn. s. 398).
[213] SHAKESPEARE, William. *Komedie III*. Přel. E. A. Saudek. Praha: Odeon, 1967, s. 38.
[214] BECK, Sydney. The case of „Mistress mine“. *Rennaissance News* 1953, 6, (2), s. 19-23.



Ex.1. Facsimile of the treble viol part in Morley's "Consort Lessons."





Př. č. 21 – a/ Faksimile houslového partu z Morleyho *Consort Lessons*
b/ Přepis faksimile se Shakespearovým textem
c/ W. Byrd – úvod variací s rozdílným metrem

III.3 Historie a charakteristika virginalových variací

Alžbětinská klávesová hudba se zhruba dělí do dvou skupin:

1/ *plainsongy* [215]a ostatní **formy založené na *cantu firmu***: tyto skladby nesly v sobě prvky církevní hudby, ale již nebyly vázány na liturgický kontext (*In nomine*, hexachordové fantazie), byly určeny pro varhany i virginal.

2/ variace a tance: tvořily základ světské hudby pro virginal, řadí se sem i deskriptivní skladby. Patřily mezi lehčí žánry a staly se doménou virginalistů.

O Anglii se říkalo, že je hnízdem zpívajících ptáčků a hudba pak společným vlastnictvím všech. Psaní instrumentálních variací na lidové písně se stalo módou a k jejich největšímu rozvoji došlo v 16. století, kdy některé lidové písně zpopularněly a byly oblíbené i u dvora.Gerald Abraham v této souvislosti cituje volně Apela: „Žádná jiná země než Anglie 16. století nemá tak velké množství kouzelných nápěvů, melodií a písní a tak velký počet skladatelů, kteří rozpoznali hodnotu tohoto bohatství, kultivovali a uchovali je v podobě variací pro další generace.Takovéto skladby jsou zajímavé nejen samy o sobě, ale často představují ty nejlepší nebo jediné verze tehdejších populárních písní jako jsou *Sellengers´ Round, John Come Kiss me now, Carman´s Whistle, Fortune My Foe* aj.“ [216]

Pro virginalisty se variace na světské lidové písně a populární melodie staly nejdůležitější a nejvirtuóznější formou a také především s ní jsou nejčastěji spojováni.

III.3.1 Vymezení pojmu variace. Základní variační techniky a formy

Název pochází z latinského *variatio* a měl od 10. do 18. století různé významy. Spíše než označení formy znamenal původně změnu (*variare* = střídat, zpestřovat). „Variatio či variation jakožto název skladby či její alternativní části, která je zpracována variační technikou, se zřejmě poprvé objevily ve *Fitzwilliam Virginal Book*.“[217] Jsou to variace

[215] Zvláštní, typicky anglická odnož starších liturgických praxe, v jejímž rámci *cantus firmus* tvořila část Tavernerovy mše *Gloria tibi trinitas* (1520), která se nazývala *In nomine*. Taverner byl uznávaným autorem a jeho *In nomine* bylo krásnou melodickou monorytmickou skladbou, která dávala velký prostor ke zpracování. *In nomine* patřily k nejpopulárnějším konsortním skladbám, ve virginalové hudbě byly oblíbenou formou J. Bulla.

[216] APEL, Willy. *The History of Keyboard Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1972, s. 279.

[217] WEBER, Horst. Heslo: Varietas,variation/Variation,Variante. In EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Bd. 4. Wiebaden: Franz Steiner Verlag, 1994, s. 25.

na tance *Variation of the Quadran Pavan* od Johna Bulla *(FVB I,* s.107) a *Pavana. Variatio* a *Galliard. Variatio* Ferdinanda Richardsona (*FVB I,* s. 27-36). Jako „variatio“ je zde označena samostatná skladba, která následuje po příslušném tanci. Je možné, že toto označení vychází ze španělského vzoru. Sbírka obsahuje taneční variace, variace na *cantus firmus,* variace na světské písně a kontrapunktické variace (např. hexachordové fantazie).Termín variace, který se v ojedinělých případech vyskytuje v dílech anglických virginalistů a Sweelincka, se běžně začal užívat od druhé poloviny 17. století.

Výraz variace je v současné muzikologii používán ve dvou odlišných, avšak doplňujících se významech:[218] variační techniky a variační formy.

III.3.1.1. *Variační techniky*

Variační technika je jedním ze základních principů tématické práce, která spočívá v obměňování určitého předem daného vzoru. „Obměňován může být rytmus, dynamika, artikulace, melodie, harmonie, zvuková barva, obsazení apod., ale nikdy to nejsou všechny faktory najednou.“[219] Podle toho rozeznáváme různé variační techniky. Ty jsou v zásadě založeny na dvou základních skutečnostech: obměnou, změnou výchozího modelu nebo přidáváním dalších not k základu. Oboje může být kombinováno. Aby jeden oddíl skladby mohl být považován za variaci (modelu), musí určité prvky zůstat vždy konstantní. Když vezmeme v úvahu rozdílné souvislosti mezi konstantními a variabilními prvky, je možno uvést základní typy variací podle variačních technik:

1. Melodická variace (kolorování): hlavní tóny melodie zůstávají zachovány jako kostra, dělí se potom na hodnoty menší (diminuce) pomocí obalování, používání střídavých, průchodných a melodických tónů.
2. Rytmické obměňování: obměňuje se melodie, tempo a takt či metrum.
3. Změna melodického průběhu: melodie nebo basová linie mohou být v některých úsecích zcela opuštěny, avšak jejich délka (počet taktů) a harmonie zůstávají zachovány (viz ostinátní variace).

Dobová terminologie kromě označení *varitio, variation*, používá také *division* či *ground* (i ve smyslu melodických variací).

[218] FUKAČ, Jiří; VYSLOUŽIL, Jiří; MACEK, Petr (eds.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 983.

[219] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby,* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 157. Následný přehled variačních technik a forem vychází také z Michelsova členění. Jsou vybrány ty, které které virginalisté používali.

4. Harmonické obměňování: posuny v harmonii (zejména u Byrda).
5. Kontrapunktické variace: zahrnují imitační práci.
6. Variace na *cantus firmus*: konstantním prvkem je zde *cantus firmus*, který se může vyskytovat v jakémkoli hlase, k němu se přidružují kontrapunkticky podmíněné protihlasy.

Všechny tyto variační techniky se staly základem vrcholného virginalového stylu. Variační technika se rozvíjela ve všech možných formách. Většina Byrdových instrumentálních skladeb – hymnů, antifon a někdy i fantazií, programních skladeb a především tanců využívá variačního principu. Dokladem nesmírné oblíbenosti variačních technik ve virginalové hudbě je především *The Fitzwilliam Virginal Book*. Z téměř 300 skladeb této sbírky ve více než 200 jsou variace nebo jiné formy, kde se uplatňuje variační technika, nejobvykleji na bázi kolorování a diminucí. Samotných variací na světské písně je okolo čtyřiceti dvou. V **tanečních formách** jsou „reprises" (variované repetice) oproti variacím a *groundům* mnohem skromnější a vycházejí spíše ze stereotypních metod zdobení. „Byrd a jeho současníci často měnili různé variační postupy nejen v rámci jednoho tance, ale i jedné reprízy, zatímco ve variacích se většinou soustředili na práci s jednou variační technikou v každé části. Tento systematický přístup k tématu a variacím, který se potom dále rozvíjel, má počátek v 16. století."[220] U taneční virginalové hudby převládal a dlouho se uchoval harmonický styl variací; melodie, harmonie a bas zde byly úzce svázány.[221] Variační technika se uplatňovala v **plainsonzích** (*In nomine*) a dalších skladbách založených na ***cantu firmu***, v některých **fantaziích,** zejména **hexachordových**, které byly typem kontrapunktických variací, v **programních skladbách** i jinde.

III.3.1.2 Variační formy a jejich rozdělení

Tam, kde se variační techniky staly základním činitelem určujícím formově tektonický rozvrh celku, mluvíme o variačních formách. Hlavní dvě kategorie tvoří **variace na melodický model (**světské písně) a **variace** založené **na basovém základě** (italská ostinata a především *groundy*). Ty se také staly základními variačními formami

[220] BEDER, Jodi. *The Fitzwilliam virginal book dances: the vision of rhythm and tonal structure in the late rennaissance*. New York, 1982. Dissertation. City University, s. 12. Toto tvrzení neodpovídá vždy pravdě. Právě v Byrdových variacích se někdy v rámci jedné variace mění styl.
[221] Např. spojení ostinátních schémat s některými melodiemi. Viz výše.

virginalistů. *Groundy* mohly existovat samy o sobě,[222] ale mohly také tvořit harmonický variační základ k lidovým písním či tanečním populárním melodiím. Termínem **variace na světské písně** (lidové písně a populární taneční melodie) chápeme tedy v širším slova smyslu obě tyto kategorie či jejich kombinaci.

Variace na melodický model: skladatelé používali jednoduchou, periodicky členěnou melodii, která byla většinou všeobecně známá. Tato forma variací se během staletí objevovala pod různými názvy v jednotlivých evropských zemích; ve Francii v 16.-18. století to byl *double*, ve Španělsku *diferencia, glosa* a *recercada,* v Itálii byl běžný termín *partita.*[223]

Variace nad basovým modelem: basový model bývá většinou krátký, obsahuje 4 nebo 8 taktů a má kadencující harmonii.Tento model se stále opakuje (*ostinato*). Italské basové (či tenorové) taneční variace měly zvláštní označení, které záviselo na melodii, brané jako harmonický základ, např. *passamezzo, romanesca,* v Anglii *ground.* Totéž odpovídá pozdější formě *passacaglii* a *chaconny.*

Vzhledem k prolínání a nejednoznačnostem ve vymezování variačních forem dochází u různých autorů k jejich rozdílnému třídění, nicméně dvojí základní dělení zůstává zachováno (viz výše). Žádná publikace není věnována výlučně virginalovým variacím. Jejich problematika je pojednávána v jednotlivých kapitolách v rámci souhrnných sumarizujících prací. Pro interprety jsou cenné dvě monografie, věnující se virginalové hudbě Williama Byrda a Johna Bulla.[224]

Neighbour ve své monografii *The Consort and Keyboard Music of William Byrd* (1978) věnuje dvě kapitoly formám vycházejícím z variační techniky. Jeho členění se rovná základnímu rozdělení na variace na melodický model a variace na basovém základě. První má název Groundy a příbuzné skladby, těmi myslí variace na italská ostinata *Chi passa, Passing measures* (*passamezzo antico*) a *Quadran* (*passamezzo moderno*). Druhá má název Klávesové variace. Neighbour vymezuje obecný pojem „variace“ u virginalistů na skladby založené na populárních tanečních či písňových melodiích a poukazuje na jistou blízkost a příbuznost tohoto typu variací s variacemi pozdějšími.Tzv. melodické

[222] Např. Th. Tomkins: *Grounde* (*FVB II*, s. 87) nebo W. Byrd: *Tregian´s Ground* (*FVB I*, s. 225).
[223] SISMAN, E. Heslo: Variation. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 26., Sadie, Stanley (ed.), London: Macmillan, 2001, s. 284.
[224] Podrobněji viz kapitola **I.1 Kritické zhodnocení literatury k tématu**.

groundy, jako je *The Carman´s Whistle,* nebo *groundy* spojené s lidovými melodiemi řadí do kapitoly o variacích. O tancích pojednává v jiných kapitolách

Osobností Johna Bulla se zabývá monografie Walkera Cunninghama s názvem *The Keyboard Music of John Bull* (1984). Členění je podobné jako u Neighboura, navíc je zde skupina, ve které jsou oba typy smíšeny.V úvodu ke kapitole Groundy a variace píše: „V instrumentální hudbě 16. a 17. století skladby, ve kterých se používá variační technika, mohou být rozděleny do tří širokých kategorií: 1/ skladby které vycházejí z basu či harmonického *groundu,* 2/ skladby se stálými melodickými prvky, 3/ skupina, ve které se oba tyto prvky spojují.“[225] Cunningham ji nazývá Variace-groundy (Variations – grounds). Druhá skupina zahrnuje variace *Walsingham, Go from my Window, Rosasolis* a *Bonny Sweet Robin,*[226] a třetí smíšená *Spanish Pavan, Why ask you* a *Bonny Peg of Ramsey.* Variace však nebyly na rozdíl od Byrda Bullovou doménou.

Obdobně Caldwell rozlišuje dva typy variací: „melodickou variaci“, ve které je konstantním faktorem melodie (jakkoli zdobená), a „variaci harmonickou“, kde je zase dominujícím konstantním faktorem harmonický základ.

Pro alžbětinské autory nebyly variace nějakou přesně definovanou formou,[227] ale spíše kompozičním principem, odtud zřejmě pramení opět víceznačná terminologie. Anglický vrcholný virginalový styl je souhrnem polyfonických, harmonických a melodických prvků.V některých skladbách převažuje jeden či druhý, ale nelze je od sebe oddělovat a stanovit nějaký „čistý“ typ. Navíc, vzhledem k zaměření této práce na variace na světské písně, je nutné zahrnout do této skupiny jak *groundy*, vážící se k tehdejším písním nebo populárním melodiím, tak i některé taneční melodie (např. *Fortune, The Spanish Pavan* – charakter pavany, či jiggový charakter variací *Sellenger´s Round* aj.). Z tohoto hlediska považuji hrubé členění Caldwella, které koresponduje se dvěmi základními typy, za nejvíce vyhovující. Tabulka č. 6 vyčleňuje v posledním sloupci typy variací založené na basovém základě.

.

[225] CUNNINGHAM, Walker. *The Keyboard Music of John Bull.* Michigan: UMI Research Press, 1984, s. 175.

[226] Ve dvou naposledy jmenovaných skladbách se autorství v různých zdrojích odlišuje, nejčastěji v souvislosti s Farnabym, který také figuruje jako autor variací s tímto názvem.

[227] Formě jakožto principu stavebního uspořádání skladby se v této době nevěnovala téměř žádná pozornost (viz podkapitola **III. 3.5.2 Forma a faktura**).

III.3.2 Historický vývoj variací

Ve středověku se variační technika rozvíjela díky písním, tancům a epické poezii, jejichž hudební doprovod byl často založen na opakující se melodické a rytmické osnově. Právě zde je možno hledat původ domácí tradice ostinátních variací, patrně improvizovaných.

Po roce 1500 rostoucí nezávislost komponované instrumentální hudby, zaznamenané v notách, umožnila rychlý vývoj variačních technik a forem. Ornamentika a zpracování daného tématu či osnovy, dříve improvizované, se nyní staly formálním kompozičním principem. Ve Francii to byly taneční basy (*basse dances*), které v 16. století pronikly do umělé hudby ve formě ostinátních variací. Melodické variace se v této zemi vyskytovaly v té nejjednodušší formě tzv. *doubles*, skládaných na písně a tance, ale tyto skutečnosti spadají až do 17. a 18. století. Hlavní rozvoj variací se však odehrával v 16. století v Itálii, Španělsku a Anglii. Každá z těchto zemí vyvinula své vlastní variační formy v relativní izolaci. Jejich základ spočíval ve stylové tradici té které země a ve využití vnějších podnětů po svém způsobu. V Itálii to byla především basová taneční kostra, která sloužila jako základ pro variace s více či méně konstantními harmoniemi. Ve Španělsku ale hrál stále větší roli melodický základ v horním hlase.

V Anglii lze již v první polovině 16. století najít prokomponované variace nad opakovaným basovým modelem. Největší rozvoj variací, které byly převážně založeny na lidových písních, nastal v Anglii v poslední třetině 16. století. Velmi mnoho písní je ještě čistě modálních, některé, jako např. *The woods so wild*, pocházejí zřejmě ze starší doby. Téměř všechny písně konce 16. století vykazují pozoruhodnou živost, vitalitu projevu, a totéž platí pro převážnou část písní první poloviny 17. století.

Klávesové verze populárních písní tvořily značnou část virginalového repertoáru již od 16. století a nahradily částečně skladby taneční, které převládaly dříve. Pro horní vrstvy obyvatelstva základ písňového repertoáru představoval *madrigal* [228] a *air* s doprovodem loutny. „Tyto žánry začaly upadat okolo roku 1630. Během let 1630-1640 ještě vzrostl vliv populárních melodií na virginalový repertoár a v polovině 17. století tvořily přinejmenším ještě jeho polovinu. Jejich výběr a zpracování se však značně změnily. V této době vymizely také rozsáhlé variační celky a už se v rukopisech neobjevují. Změna v anglické písni ovlivnila také klávesový repertoár. Typy melodií používaných kopisty se lišily

[228] Zpívání madrigalů bylo oblíbenou zábavou pro vyšší vrstvy při společenských akcích.

od melodií virginalistů. Staré lidové písně, jako např. *Sellenger´s Round*, uplatňované virginalisty, přestaly být populární a byly nahrazeny jinými. Kopisté chtěli, aby jejich sbírky obsahovaly raději současné písně než aranže (variace) již zemřelých skladatelů. Jednalo se většinou o tzv. domácí, rodinné rukopisy, např. *Priscilla Bunbury´s Virginal Book, Bun* (*GB*).[229] Sami dělali jednoduché úpravy, většinou jen s jednou variací, nejčastěji s melodií v pravé ruce a s velmi jednoduchým doprovodem v ruce levé. Někteří hráči na ně zřejmě improvizovali variace (*divisions*).“[230] „Tento posun byl způsoben změnou estetického vnímání a vkusu, které byly již jiné než v prvních desetiletích 17. století, a především potom mezi lety 1625-1650 došlo k velkým změnám v harmonické složce. Novější písně využívají mnohem více moderní harmonie, založené na tónicko-dominantní polaritě a kvintovém kruhu příbuzných tónin a akordů.“[231]

Během doby Restaurace úplně upadl také zájem o vysoce důmyslné adaptace lidových melodií. Starší písně byly přetiskovány víceméně v podřadné, druhořadé podobě. Písně mezi 1650-1800 již mají odlišný charakter. Charles van den Borren píše: „V klávesové hudbě druhé poloviny 17. století nenajdeme prakticky žádný z těch jevů, které charakterizovaly díla Byrda, Bulla a Farnabyho. Jakkoli hodná obdivu jsou díla Blowa a Purcella, nemají tu čerstvost, spontaneitu a především nezávislost, kterou obdivujeme u mistrů patřících k předchozí generaci. Kontinentální vlivy, hlavně francouzské, si našly cestu na Britské ostrovy a vedly je k přísnějším a propracovanějším formám, méně nakloněným „svobodě z inspirace“.[232] S novými styly Restaurace začali skladatelé preferovat variace ostinátní. Příkladem je slavné lamento Didony z opery *Dido a Aeneas* Henryho Purcella, které je vybudováno na chromatickém *groundu* („lamento bass“). Od druhé poloviny 17. století začíná klávesová hudba ustupovat hře ansámblové.

---

[229] Toto označení vychází z tématického katalogu: BROOKES, Virginia. *British Keyboard Music to c. 1660. Sources and Thematic Index.* Oxford: Clarendon Press, 1996.

[230] BAILEY, Candace Lea. *English Keyboard music, c 1625-1680*. Ann Arbor: Duke University, 1992, s. 226.

[231] Tamtéž, s. 241.

[232] BORREN, Charles, Van den. *Les Origins de la Musique de clavier en Angleterre*. In Glyn, Margaret. H. *About Elisabethan virginal music and its composers*. London 1924, s. 23. Charles van den Borren, belgický muzikolog (1874--1966). Citovaná publikace patří k prvním hlubším studiím, věnujících se anglické virginalové hudbě.

III.3.3 Anglie a kontinent. Vzájemné vlivy z hlediska variační techniky a formy

Často se tvrdí, že anglická variační škola má svůj původ ve Španělsku, kde variační umění dosáhlo vysokých kvalit. Ve Španělsku se tato forma pěstovala již v první polovině 16. století.[233] Z loutnových skladeb přešel tento typ variací s příchodem Antonia Cabezóna do skladeb pro klávesové nástroje. Jeho variace jsou kontrapunkticky bohatší díky možnostem klávesových nástrojů. Uplatňuje v nich téměř důsledně čtyřhlasou fakturu a jednotlivé skladby působí souvisle jako celek používáním přechodných pasáží mezi jednotlivými díly. Cabezón byl zřejmě první, kdo začal psát variace na lidové písně. Španělská variační technika ovlivnila Italy v pozdním16. a raném 17. století (A.Valente, G. M. Trabacci a G. Frescobaldi). Španělé skládali variace dlouho před Italy, ačkoliv začátek variační suity je možno hledat dříve v Itálii než ve Španělsku.[234] V letech 1554-55 a 1557 navštívil anglický dvůr Filip II. s velkým počtem hudebníků včetně Cabezóna a jeho hudba mohla docela dobře v nějaké určité oblasti Anglie cirkulovat. Zřejmě ze své cesty do Anglie se Cabezón inspiroval různými figuračními technikami Angličanů a ti mu zase vděčí za nápad uplatnit lidové písně jakožto základ pro variace. Jediný prvek, který je shodný u Angličanů i u Cabezóna, a který byl běžně ve světě používán, byly stupnicovité běhy, někdy zahrnující imitaci, různé druhy melodického zdobení a střídání melodie v různých hlasech. Neighbour k této otázce dodává: „Anglické variace nevykazují jinak žádné výrazné stopy typů skladeb Španělů nebo jejich způsobů myšlení.Velký počet španělských variací je založen buď na *Conde Claros*, krátkém *groundu* v sopránu nebo na basu *romanesky*, který byl v této zemi úzce spjat s písní *Guárdame las vacas*. Kdyby Angličané skládali své skladby pod španělským vlivem, jistě by přijali tato variační schémata, jako tomu bylo s italskými basy.“[235]

Kontinentem byla anglická virginalová hudba ovlivněna málo (nejstarší Byrdovy variace jasně souvisejí s domovskými tradicemi jak v technice, tak v senzitivitě a výrazu);

---

[233] Loutnista Luiz Milan skládal ve čtyřicátých letech 16. století tzv. *villancicos* (venkovské písně). Byl to typ variací pro hlas s doprovodem loutny, po něm následovali další, kteří používali tuto formu ve svých loutnových skladbách.

[234] Zatímco u Frescobaldiho je již klávesový styl jasně diferencovaný, u G. M.Trabaciho a A. Mayona, kteří psali také pro harfu a vydali své sbírky v první dekádě 17. století, tomu tak není. Apel zde nevidí žádný markantní rozdíl v charakteru a stylu. To bylo dáno také podobným repertoárem pro tyto nástroje a praxí jejich běžného zaměňování. Niméně v dalším průběhu 17. století začal být brán větší zřetel na zvukové a technické možnosti jednotlivých nástrojů. In APEL, Willy. *The History of Keyboard Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1972, s. 426.

[235] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 146.

proto i mezi italskou cembalovou hudbou a hudbou, kterou můžeme najít v britských zdrojích, není moc paralel, a objevují se až po roce 1550. Vyskytují se v *Mulliner Book* a také v některých pasážích Byrdových skladeb, které naznačují jeho znalost jednoduchého stylu praktikovaného v Itálii s akordy v levé ruce, např. v jeho raných variacích *Wolseys Wilde*. Caldwell nicméně mluví o nenásilném splynutí domácích a cizích vlivů z doby panování Jindřicha VIII., Edwarda VI. a Marie Katolické v souvislosti s počátky krystalizování ažbětinského stylu. Jeho původní prvek vidí v liturgickém varhanním repertoáru, úzkém sepětí s *plainsongem* a systematickém používání jeho vícehlasého doprovodu u fixního počtu hlasových partů. Kontinentální vlivy byly patrné zejména na poli vokální hudby, v oblasti hudby klávesové byly spíše nepřímé. Francouzský vliv se dá již vystopovat jednak ve staré normanské francouzštině raných tudorovských zpěvníků, v poetickém způsobu vyjadřování a hudebním stylu té doby. Italské rysy objevují v harmonických ostinátních basech a především v melodičnosti, která ovlivnila pozdější anglickou klávesovou hudbu.[236]

Naopak vliv anglické virginalové hudby na kontinentální styl je nepochybný. Ovlivnila zejména nizozemského skladatele Jana Pieterszoona Sweelincka a některé představitele první generace severoněmecké školy. Borren považuje klávesové variace za formu v podstatě anglickou a prvenství Angličanů vidí především v uplatňování figurací, kde již vycházeli ze specifik nástroje.

Obsah rukopisů dokládá, kteří kontinentální autoři byli v Anglii známi. Nejvíce o tom vypovídá *FVB*, která obsahuje virginalové transkripce především Italů (G. Caccini, L. Marenzio). Většinu těchto skladeb zpracoval Peter Philips, který v Itálii žil. Nicméně italská klávesová hudba, jejímž hlavním představitelem byl Girolamo Frescobaldi, do Anglie nepronikla.[237] Výjimku tvoří toccata od Giovanniho Picchi. Stejně tak se britská klávesová hudba nevyskytuje ve zdrojích italských. Naproti tomu je zastoupena v rukopisech v Berlíně, Krakově, Stockholmu, Uppsale a Vídni. Úzké styky s Nizozemím jsou známy, působil zde např. John Bull a Peter Philips. *FVB* zase obsahuje několik skladeb Sweelinckových. V této sbírce se nacházejí také dvě melodie, které Sweelinck použil za základ svých variací. Jsou to *Est-ce-Mars* (*The New Sa-Hoo*) a *Von der Fortuna* (*Fortune*).[238]

---

[236] CALDWELL, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. Oxford: Basil Blackwell, 1973, s. 115.
[237] Naopak vliv italské vokální hudby v Anglii byl velký, viz obliba madrigalů.
[238] Viz kapitola **III. 2.4 Migrace melodií mezi Anglií a kontinentem**.

III.3.4 Variace nad basovým modelem – *Passamezzo. Ground*

Ostinato, které je u Angličanů označováno jako *ground*,[239] má v této zemi zvláště silnou tradici. Na *groundu* je založen nejstarší typ klávesových variací. Termín „ground“ se může vztahovat na samotnou basovou melodii, na celé hudební schéma, zahrnující harmonie a vrchní hlasy, nebo tvoří samotný titul skladby. Na *groundy* se komponovaly především variace, charakteristické a taneční skladby. Slovo bylo nejdříve použito v Anglii v pozdním 16. století a bylo běžně frekventováno v průběhu období baroka, často bylo spojeno s improvizací. Anglické hudební a literární zdroje uvádějí, že termín „ground“ byl v pozdním 16. a raném 17. století běžně užívaný pro *cantus firmus*, nad kterým byl improvizován vrchní hlas, diskant (*descant*). V Shakespearově *Richardu III* (III,7), vévoda z Buckinghamu radí králi: „…a sklíčeným se stavte,… neb na tomto základě (groundu) svůj zbožný diskant založím.“(for on that ground I´ll make a holy descant).[240] John Farmer používá tento termín ve svých *Divers und Sundry Waies* (1591) a vztahuje ho na „plainsong cantus firmus“, ke kterému se shora i zdola přidávají nové hlasy. Morley ve svém *Introduction* (1597) uvádí, že když se nová část improvizuje pod *plainchantem*, tento nejspodnější hlas se stane *groundem*.[241] Zde tento termín znamená základ, podklad (odtud pojmenování „ground“), na kterém je skladba založena. Neighbour vysvětluje tento pojem takto: „Termín *ground* je dnes obvykle spojován s ideou basového *groundu*. V Byrdově době znamenalo slovo *ground* daný základ, ale ne nezbytně bas, a proto zahrnoval širší paletu skladeb. Takto nazval Forster a Tomkins Byrdovy čistě melodické variace *The Carman´s Whistle*, Farnaby skladbu (*MB* 24/2) založenou na vystavěném *cantu firmu*, který se stěhuje z jednoho hlasu do dalších v různých transpozicích, a také Byrdovy konsortní variace *Browning* nazval Tomkins *groundem*. Nicméně slovo variace, velmi málo používané současníky, nejlépe vystihuje charakter mnoha těchto skladeb.“[242] Caldwell rozlišuje dva základní druhy *groundů*: harmonický, kam patří basové *groundy*, a melodický, který může být někdy lehce zdobený. Může procházet všemi hlasy, a když se objeví v basu, harmonie, které z toho vycházejí, působí nahodile. Považuje tento druh

[239] Základní údaje o *groundu* jsou z větší míry citovány z Grovea. HUDSON, R. Heslo: Ground. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 10. Sadie, Stanley (ed.), London: Macmillan, 2001, s. 446.
[240] „Já zkusím zpívat v téhle tónině“ Volný překlad. In SHAKESPEARE, William. *Král Richard III*. Přel. Jiří Josek. Praha: Nakladatelství Romeo, s. 133.
[241] MORLEY, Thomas. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. London 1597; Harman, Alec, R.(ed.). London: Dent and Sons Ltd., 1952, s. 164-165.
[242] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 116.

groundu za předchůdce budoucích světských variací. Sám však uvádí, že je někdy těžké vydedukovat rozdíl mezi harmonicky a melodicky pojatým *groundem.* [243]

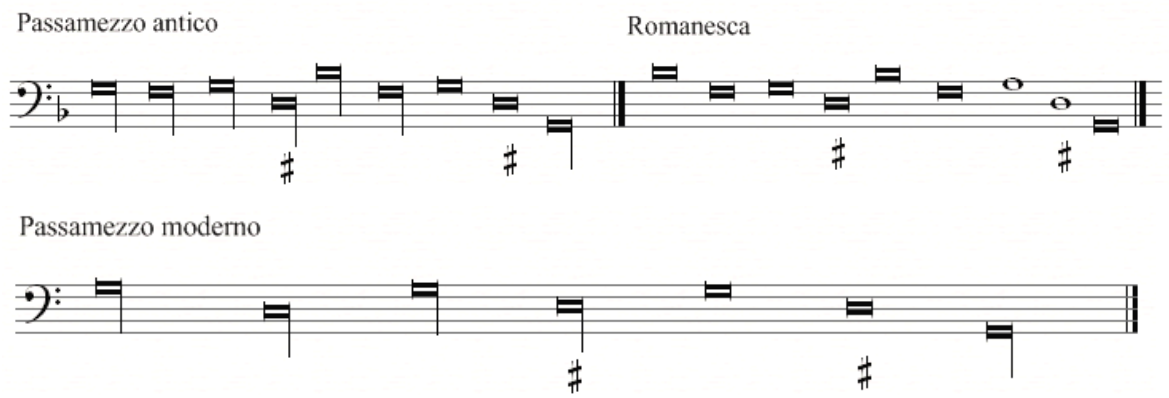
Předchůdce *groundu* lze hledat již ve středověku v některých nejranějších formách polyfonie, [244] ale bezprostřední původ anglického *groundu* můžeme najít v opakujících se akordických schématech, spojených s renesančními tanci, např. *dumps, hornpipes,* třebaže přežila v poněkud odlišné formě. Tato schémata, která se běžně používala od konce 15. století přibližně do roku 1650, se skládala z ustálených sledů akordů v základním tvaru. Byly to zejména *passamezzo* a *romanesca.* Vznikly v Itálii na začátku 16. století a rychle se rozšířily do Evropy. Termín „passo e mezzo" je možno najít v jednom italském klávesovém rukopisu z roku 1520. Jeho harmonická kostra byla I-VII-I-V-III-VII-I-V-I a později dostal přízvisko *antico* (v Anglii *passingmeasures pavan*), aby se odlišil od své durové verze *moderno* I-IV-I-V-I (v Anglii nazývané *quadran pavan* nebo *quadro*).

Variace na tato akordická schémata mohly přinášet melodický pohyb ve všech hlasech i v basu (ten mohl být lehce zdoben, a tím získával melodičtější charakter), nebo rozšiřovaly základní řadu o další akordické postupy V-I či IV-V-I. „Angličané nesprávně tyto řady označovali za pavany, třebaže obě *passamezza* právě s pavanou a galliardou velkou měrou spojena byla, tyto řady však nebyly používány jen u jednoduchých forem, ale i u propracovanějších instrumentálních skladeb té doby. *Romanesca* s podobným basem jako *passamezzo antico* byla zase např. ve Španělsku úzce spjata s písní *Guárdame las vacas* a zmizela z klávesové hudby okolo roku 1560. Ve *FVB* již variace na *romanescu* nenajdeme. Je však pravdou, že italská basová schémata společně s pavanou, galliardou a francouzským *basse danse commun,* s *recoupe* a *tourdion* transformovaly starý styl *basse danse*/*bassadanza* a připojené tance do tvaru, který mohl být přizpůsobován a asimilován

[243] CALDWELL, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. Oxford, 1973, s. 83.

[244] Ernst Apfel je zastáncem domácí tradice *groundu* a rozvíjí tuto teorii: „Anglická hudba byla vždy svázána s tradicemi a ve středověku byl nejhlubší hlas vokálních skladeb většinou vyloženě melodický.V motetech 13-15. století byl založen na opakovaných krátkých melodických postupech, takže zde ostatně představoval určitý druh *bassa ostinata*. Angličané začali používat tyto tónové sledy poté ve vrchních hlasech a proto museli zkomponovat nový bas. Tak jako jedni z prvních začali vytvářet harmonický bas. Technika dodatečného připojení basu k již existující dvouhlasé skladbě se týkala také anglického *fauxburdonu.*....Ve virginalové hudbě najdeme různé druhy *groundů*, které připomínají podle své melodické povahy středověké „Grundstimmen" a tak mohou být použity i ve vrchních hlasech, stejně jako ty, které mají charakter harmonického basu i nakonec ty, které vykazují určité odlišnosti….V anglických virginalových skladbách se objevují také některé druhy ostinat, které vycházely z písňových skladeb (*liedsatz*) 15. a 16. století na kontinentě. Tomu odpovídá základní dvojhlasá kostra vícehlasých skladeb a projevuje se v tom také kontinentální vliv. Přenášení motivu a imitace se vyskytují také ve veškeré západoevropské hudbě této doby. Tyto tradiční prvky kompozičního umění Angličané ve svých variacích použili a vytvořili tak novou hudbu pro virginal a klávesové nástroje, která měla rozhodující vliv na hudbu 17. a 18. století." APFEL, Ernst. Ostinato und Kompositionstechnik bei den englischen Virginalisten der elisabethanischen Zeit. *American Musicology Wissenschaft Journal*, 1972-73,19-20, s. 29-39.

daleko snadněji i vzhledem ke své jednoduché a předvídatelné metrické struktuře a z toho důvodu mnohem populárnější.Ve skutečnosti nové italské písňové a taneční druhy, založené na pravidelnosti metra, polaritě sopránu a basu a jednoduché harmonii založené na kvintakordu, rychle pronikly do Francie i Anglie a proměnily styl populární i vážné hudby stejnou měrou.“[245]

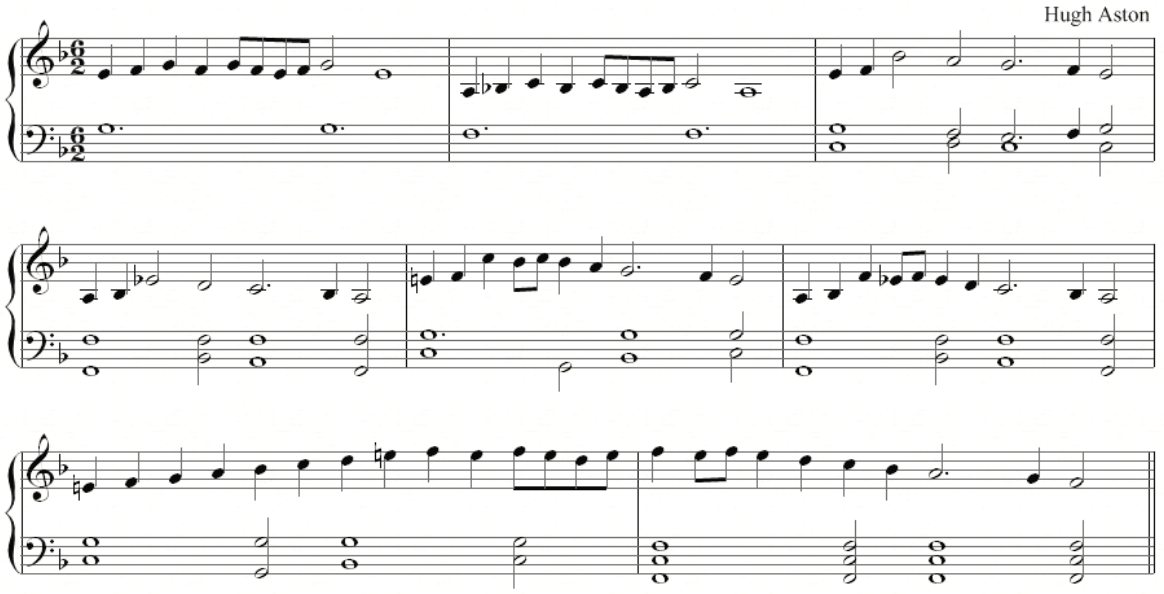


Př. č. 22 – *passamezzo antico, Romanesca, passamezzo moderno*

Zatímco italská ostinata jsou melodičtější, v Anglii a zejména v Byrdových skladbách jsou založena více na harmonii. Akordy těchto schémat mohly být uspořádány do různých rytmických vzorců pro různé formy či písňové melodie, které byly s nimi spjaty. Identifikace melodie bývá často problematická a nedá se vyčíst, protože někdy slyšíme jen harmonickou kostru. Je nutné projít celou skladbu a stává se, že i potom nenajdeme melodii v takové podobě, v jaké byla zpívána.[246] Mnoho melodií používaných v alžbětinské a jakubovské loutnové a klávesové hudbě se zdá být neodlučitelných od svého harmonického základu, dokonce i když se někdy jedná o nestandardní příklady, např. *Will you walk the woods so wild.* Tyto basy se svými doprovodnými harmoniemi byly také základem pro mnohé variace na lidové melodie; např. *Fortune my foe, Greensleeves* a *Quodling´s Delight* mají bas *passamezza antica*; *Malt´s come down, John come kiss me now* a *Whoop do me no harm* zase *passamezza moderna*. O těchto popěvcích se zmiňuje William Webbe: „…jsou to všechny druhy melodií, které každý šumař zná lépe než já.“[247]

[245] CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music.*Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 502.
[246] Proto Chappell, jak sám uvádí, v těchto případech dával přednost smyčcovým verzím, pokud byly k dispozici v případě, že slova a melodie se neshodovaly. To je zřejmě i příklad *groundu Hunt´s Up*.
[247] „…All manner of tunes which everie Fidler knows better than myself.“ Webbe, William. *A Discourse of English Poetrie*. London, 1586. In WARD, John. Music for a “Handfull of pleasant delites“. *JAMS*, 1957, s. 154.

Nejranějšími klávesovými světskými skladbami založenými na *groundu* jsou anonymní *My Lady Carey´s Dompe* [248] a *Hornepype* Hugha Astona.[249]



Př. č. 23 – Hugh Aston: *Hornepype*, t. 1-8

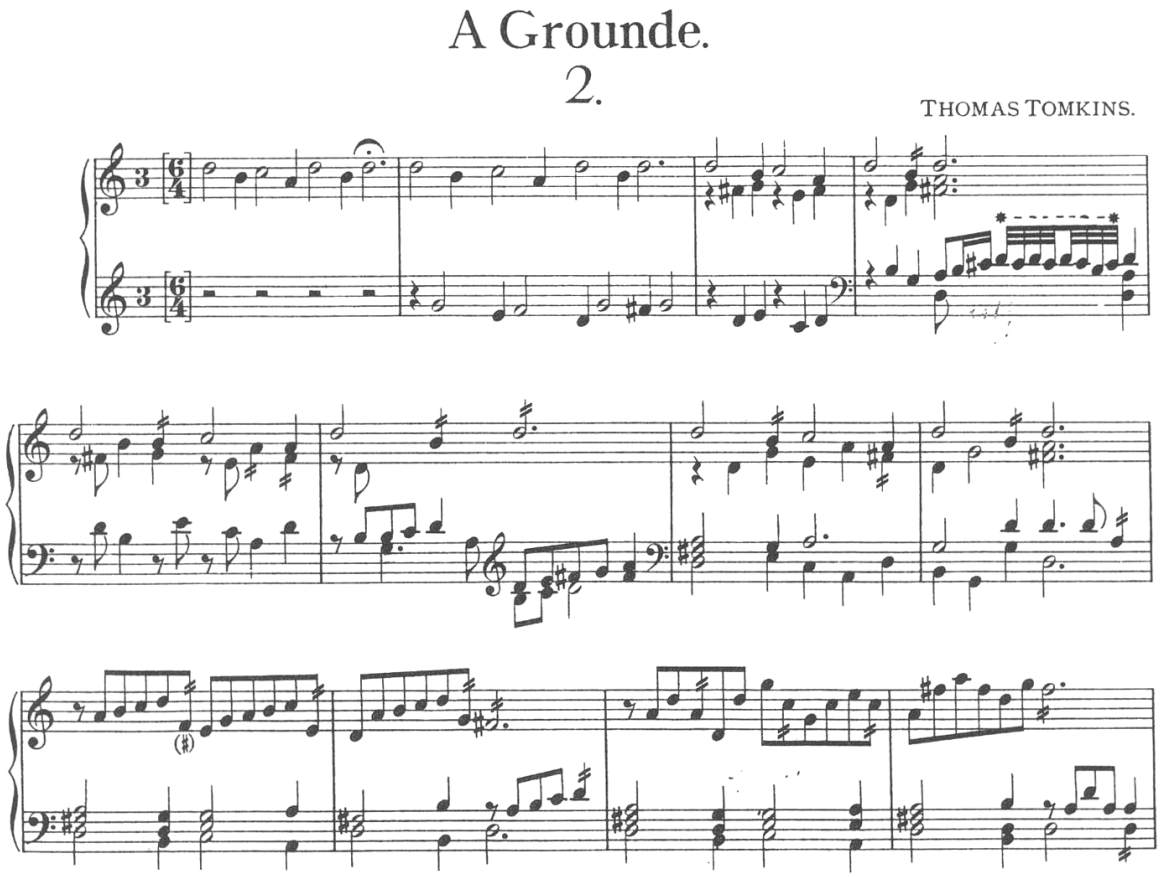
Basová témata *dumpů* stejně jako většiny *groundů* jsou velice jednoduchá a skládají se často jen ze dvou tónů, tóniky a dominanty; melodie a figurace jsou vpravé ruce, v levé akordy. Většina anglických *groundů* 16. století je založena na některém z italských akordických schémat. Tyto skladby založené na basu přispěly k většímu smyslu pro fráze a harmonický tvar. Nejstarší periodické *groundy* jsou zřejmě Byrdovy, ten užíval tento termín jako název pro celé skladby. Jeho basové melodie se odlišují délkou[250] (skladba *The Bells* je založena na dvoutónovém *bassu ostinatu*, připomínajícím vyzvánění zvonů, zatímco *Peascod Time* má taktů šestnáct).[251] *Groundy*, které Byrd tímto termínem označil, patří k basovým a téměř všechny jsou harmonicky koncipovány. Ostatní skladatelé umisťovali *ground* také do jiných hlasů, nejčastěji vrchního:

[248]Tyto dvě skladby se nacházejí v *MS Royal Apendix 58*. Název *Dompe* nebo *Dump* zřejmě značí skladbu napsanou na památku nějaké osoby, často vysoce postavené; zde se jedná o sestru Anny Boleynové, provdanou za Henry Careye, která zemřela v roce 1543.

[249] Tento skladatel, který měl titul Bachelor of Music Degree v Oxfordu, žijící v první polovině 16. století, měl podle všeho vliv na vývoj Byrdova virginalového stylu. *Hornepype* je jedinou skladbou, která mu může být s určitostí přisuzována. BERGSAGEL, J. Heslo: Aston, Hugh. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2., Sadie, Stanley (ed.), London: Macmillan, 2001, s. 122.

[250] Termín krátký *ground* se vztahuje k maximálně čtyřtaktovému basu a ne k délce skladby.

[251] Skladba *The Bells* má schéma *groundu*, nicméně Byrd ji jako *ground* neoznačil.



Př. č. 24 – Th. Tomkins: *Ground* (*FVB II*, s. 87.)

V 16. a 17. století nebyl rozdíl mezi *groundy* a variacemi velký a basové vzorce byly identifikovatelné podle melodií, které se k nim vázaly.[252] Z toho vyplývá, že variace na lidové písně mohly být odkázané na *ground* stejně jako na samotnou melodii. Byrdovy variace *Malt´s come down* opouští melodii již po dvou variacích a pokračují v divizích *groundu*, který je typem basu *passamezza moderna*.V takovýchto případech se může melodie zdánlivě jevit tématem variací, ale zde je základem konstantní basový harmonický vzorec. Stejně je tomu u *The Woods so Wild.* Zase naopak, divize *groundu* Mohou citovat celou nebo jen část vrchní melodie v průběhu skladby. Takové jsou tři mohou citovat celou nebo jen část vrchní melodie v průběhu skladby. Takové jsou tři z Bullových prací, jednou z nich je *The Spanish Pavan.*

Až do roku 1670 byly anglické instrumentální *groundy* skládány především pro sólové nástroje. Později se začaly objevovat *groundy* pro konsorty. Anglický *ground* dosáhl svého vrcholu ve vokální a instrumentální hudbě H. Purcella, J. Blowa a jejich současníků.

[252] Např. v Playfordově *Brief Introduction to the Skill of Music* (1672), jedna z variant basu *passamezza moderna* je označena jako „Ground of John, come kiss“ (Ground na píseň John, come kiss).

III. 3.5 Charakteristika variací

III. 3.5.1 Úloha tématu. Členění variačních oddílů

Základem virginalových variací je zachování melodie v celém rozsahu. Může být hodně zdobená a může přecházet do jakéhokoli hlasu ve skladbě, ale málokdy se stává, že by jí skladatel přerušil či zrušil jen ve prospěch pouze harmonického hlediska. Na rozdíl od ostatních skladeb, kde se používá variační technika, u variací jakožto formy založené na populárních tanečních či písňových melodiích je podstatná role, jakou hraje téma. „Téma se vtiskuje do skladby, charakterizuje celý její průběh, což není možné ani u *plainsongu* ani u *groundu*. Variační technika je neodmyslitelná od úpravy melodie či písně pro virginal, loutnu nebo konsort. Mluvíme tedy o instrumentálních variacích. Již pouhá harmonizace melodie je vícehlasou variantou, která se nemusí úplně krýt s jejím originálem. Proto alžbětinští autoři číslovali variace od jejich úplného začátku; melodie, na níž jsou variace založeny, existuje jen jako „platonická idea“ v mysli posluchače. Její první uvedení nemusí být to nejjednodušší, často je již první variace zdobená a proto je třeba studovat celý komplet variací, aby bylo možné objevit „ideální“ formu popěvku, melodie. Základní nezdobenou verzi je možno nalézt i na konci. Je to odlišné od pojetí tématu v 18. století, které slouží jako podklad pro další variace.“[253] První uvedení strofické variace by se s ním nemělo zaměňovat, protože všechny strofy jsou na stejné úrovni. V pozdějších variacích koncipovaných jako téma s variacemi, jsou variace číslovány až po jeho uvedení.

Virginalové variační oddíly navazují na sebe po doznění celého tématu. Někdy však následuje variovaná repetice, označovaná *Rep.* hned po předvětí (*a*). Stejně tak navazuje další *Rep.* na závětí (*b*), eventuelně po dalším větném dílu je pokračování stejné. Někdy bývá druhý větný díl (*b*) označován malou dvojkou, třetí trojkou.Vzácně po doznění větného dílu navazují hned za sebou dvě různě variované *Rep*. Takovýto způsob členění variací je téměř obligátní u Farnabyho, ale občas ho používali i jiní virginalisté, např. Byrd nebo Gibbons.

---

[253] CALDWELL, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. Oxford: Basil Blackwell, 1973, s. 84.

III.3.5.2 Forma a faktura. Instrumentální a vokální vlivy

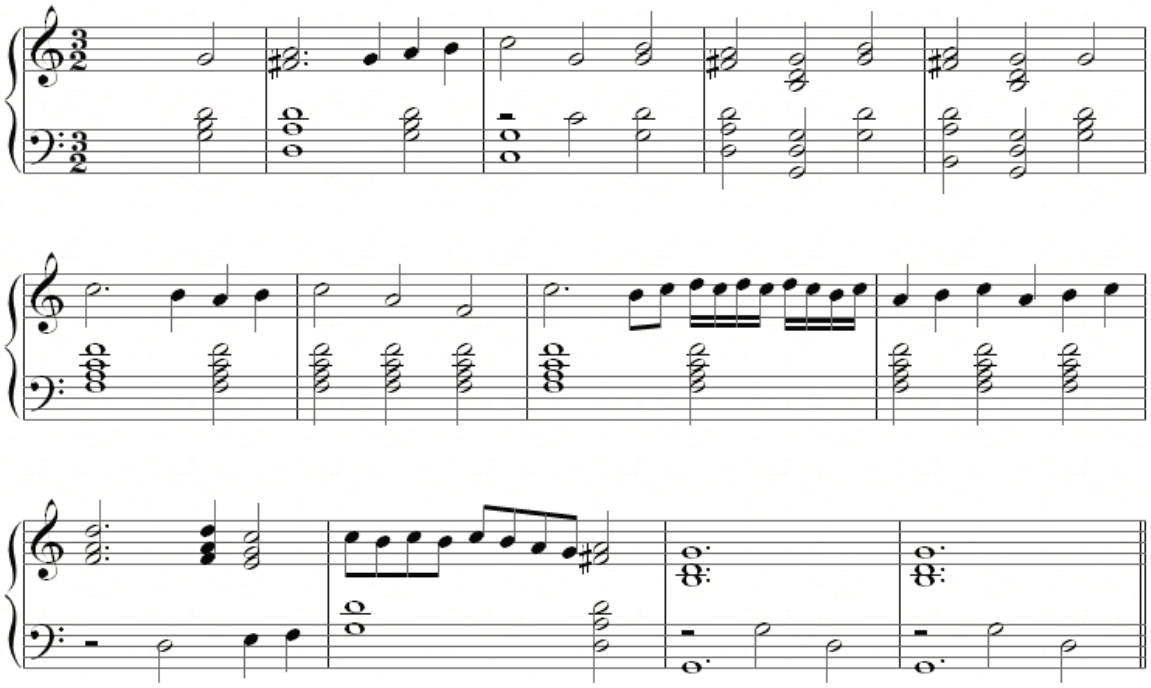
Na rozdíl od rozsáhlých pojednání o pravidlech harmonie a kontrapunktu nevěnovali angličtí teoretikové téměř žádnou pozornost faktuře skladeb a ještě snad méně jejich formální struktuře. Soustřeďovali se na kompoziční detaily a nezabývali se organizací celé stavby, a pokud ano, jde jen o základní povšechný popis. Jedinými poznámkami, týkajícími se struktury skladby, bylo vědomí formálního sjednocení na základě opakování (repetice) a jediným stavebným principem, o kterém se teoretikové zmiňovali, byl princip kontrastu. Myšlenka, že monotónnosti se dá vyhnout, když existuje rozmanitost (variety) na všech úrovních, byla běžným a důležitým konceptem v 17. a 18. století. Velmi jasně zdůrazňuje nutnost kontrastu v hudbě Christopher Simpson v detailním popisu improvisovaných divizí na *ground*: „Když máš hrát divize na *ground*, nejdřív si ho jednoduše a zřetelně přehraj. Poté můžeš přejít na čtvrtky a osminy, nebo zahrát nějaký hezký díl s pomalou melodií, která se ti líbí. Jestliže se tvůj *ground* skládá ze dvou nebo tří motivů, můžeš s druhým a třetím udělat totéž, co jsi dělal s prvním. Je možné pokračovat s divizemi v rychlejším tempu a využít kontrapunktu. Poté, jestliže už jsi hrál dosti dlouho a předvedl nějakou techniku, můžeš zase přejít na pomalejší melodii nebo k vázaným notám. Když se to hodí, je možno hrát někdy hlasitě nebo jemně, abys vyjádřil náladu a zaujal posluchače. Potom lze použít skoky nebo tečkované noty či *triplu*, nebo k čemu tě podnítí tvá momentální invence, měň styl od jedné variace (variety) ke druhé, protože jenom rozmanitost nás uspokojí. I nejlepší variace (divize) na světě se stává nudnou a únavnou pro posluchače, pokud stále pokračuje stejným způsobem; a proto musíš umístit a uspořádat své divize tak, že jejich střídání, změny od jedné ke druhé opět vyvolají v posluchači novou pozornost.“[254]

[254] „When you are to Play *Division* to a *Ground*, I would have you, in the first place, to Play over the *Ground* it self, plainly and distinctly…The *Ground* being Played over, you may then break it into *Crochets* and Q*uavers*; or Play some neat peece of slow *Descant* to it, which you please. If your *Ground* consist of two or three *Strains*, you may do by the second or third, as you did by the first. This done, and your *Ground* beginning over again, you may then break it into *Division* of a quicker motion, driving on some *Point* or *Points* as hath been shewed. When you have prosecuted that manner of Play so long as you think fitting, and shewed some command of Hand; you then may fall off to slower *Descant* or *Binding-Notes*, as you see cause; playing also sometimes loud or soft; to express Humour and draw on Attention. After this you may begin to Play some *Skipping Division*; or *Points*, or *Tripla´s*, or what your present fancy or invention shall prompt you to, changing still from one variety to another; for variety it is which chiefly pleaseth: The best *Division* in the world, stil continued, would become tedious to the Hearer; and therefore you must so place and dispose your *Division*, that the change of it from one kind to another may still beget a new attention.“ Simpson nám podává detailní popis sledu „variací“, jak mají být hrány, když dvě violy improvizují na *ground*. Třebaže Simpsonovy spisy spadají časově již do druhé poloviny 17. století, řazení jednotlivých variačních oddílů na základě kontrastu a rozmanitosti bylo samozřejmostí již u virginalistů. SIMPSON, Christopher. *Division-Violist* (1659). In Herissone, Rebecca. *Music Theory in Seventeenth-Century England*. Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 220.

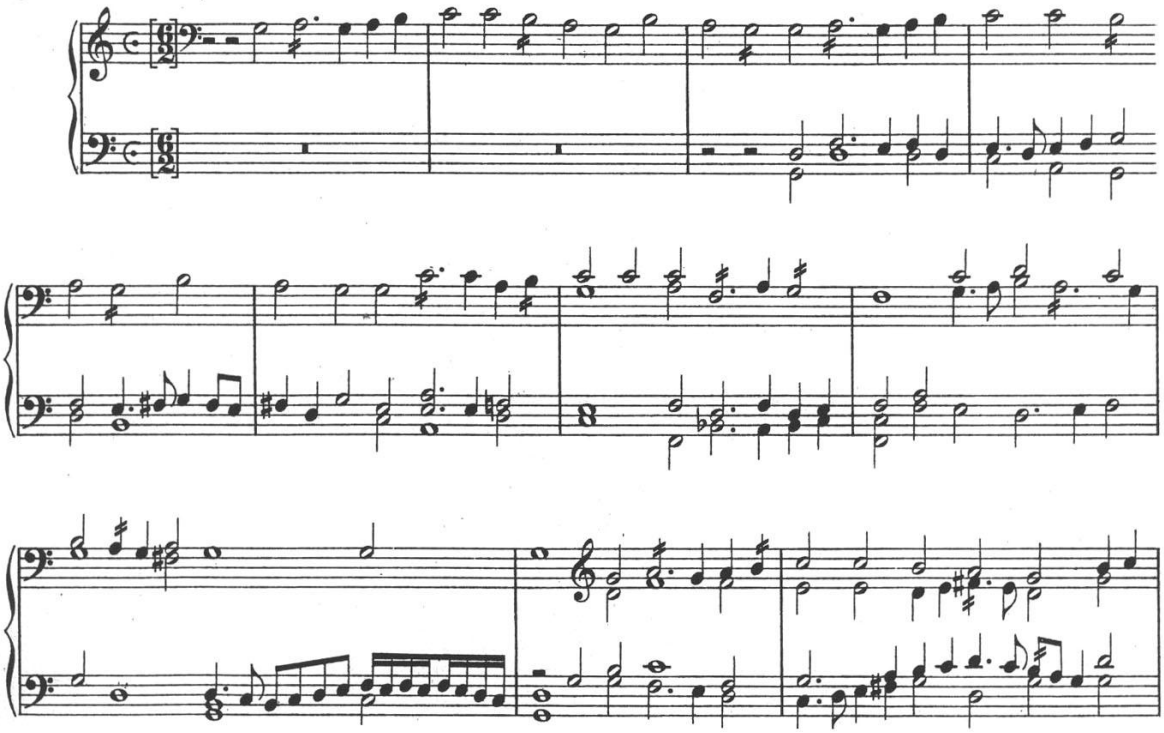
Třebaže alžbětinští skladatelé nechápali variace jako formu, ale jako kompoziční princip, byli si již při komponování vědomi nutnosti celkové výstavby skladby. To se však u každého skladatele projevovalo v různé míře. Smysl pro takovouto výstavbu, třebaže tato problematika nebyla ještě teoreticky formulována, lze najít především v díle Byrda,[255] zatímco např. u Bulla jde více o přiřazování jednotlivých částí na způsob improvizační praxe. Vedle principu kontrastu je základním formovým principem variační řady princip postupné akcelerace. Mellers mluví o figurativním rozvíjení.[256] Nejčastějším schématem je přechod ze čtvrťových hodnot na osminové a šestnáctinové v jedné a druhé ruce a potom v obou při uplatňování rozličných druhů figurací. Vyskytuje se také párování variací. Často (zejména u Byrda) střední části přecházejí do triol, či *sesquialtera* (2:3), měnívá se metrum ze dvou na tři.[257] Závěr končí buď rychlými pasážemi (u Byrda jen ojediněle), nebo se vrací k začátku v plné akordické sazbě, která většinou působí majestátně, či kodou, ta při oscilaci dvou „tónin“ mívá i funkci harmonického zakotvení (W. Byrd: *The Woods so wild,* G. Farnaby: *Rosasolis*).

Nejstarší variace spadají do počátku 16. století, kdy některé lidové písně zpopulárněly a byly oblíbené i u dvora. Jedná se o jednoduché transkripce melodií pro **loutnu** či klávesové nástroje, které se staly konstantní složkou rukopisů až do konce 17. století a ještě déle. Rané klávesové transkripce mají v levé ruce převážně akordy, které kromě harmonické funkce mohly zdůrazňovat i rytmus,[258] a jejich užívání mohlo být právě inspirováno akordickou hrou na loutnu nebo jiné drnkací nástroje jakožto doprovod k písním či k instrumentálním melodiím. „To také přispělo k vývoji *bassa continua* (*thorough-bass*) a ke kodifikaci harmonické teorie, založené na kvintakordu.“[259] Jednou takovou jednoduchou transkripcí jsou Byrdovy rané variace *Wolsey´s Wilde* nebo anonymní *The Maydens Song* (*Mulliner Book*),[260] která se skládá ze dvou variací a je jediným raným příkladem této formy, která vznikla ještě před Byrdovými variacemi. Tyto

[255] Podrobněji o této problematice pojednávají následující kapitoly vážící se k jednotlivým autorům.
[256] MELLERS, Wilfrid. John Bull and English Keyboard Music II. *The Musical Quaterly* 1954, 40, 4, s. 560.
[257] Příkladnou ukázkou přechodu z dvoudobého taktu do třídobého (*triply*) triol i *sesquialtera* v jednom díle je umně zpracovaná 12. variace W. Byrda *Jhon come kisse me now,* viz podkapitola **III. 3.5.3 Stylové znaky viriginalistů. Figurace (7)**.
[258] Mezi Astonovým *Hornepypem* a Byrdovými ranými *groundy* založenými na tomto principu se klene časová mezera nejméně 20 let. Mezi tím nemáme žádné dochované skladby tohoto typu.
[259] HARLEY, John. *British Harpsichord Music.* Vol. 2. History. Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 9. Metoda hraní tzv. „thorough-bass“ spočívala v používání akordů na prvním, druhém, čtvrtém a pátém stupni v základním tvaru, zatímco třetí, šestý a sedmý stupeň byl v sextakordu. Tamtéž, s. 206.
[260] *Lbl Add MS 30513.*



Př. č. 25 a/ – Anonym: *Maydens Song* (*Mulliner Book*)



Př. č. 25 b/ – W. Byrd: *Maydens Song* (*FVB II*, s. 67)

Byrdovy první variace na stejnou melodii působí mnohem rafinovaněji, i když představují teprve první krok od naivního typu těchto skladeb pro neškolené posluchače k variacím vypracovanějším.

Vliv na sazbu virginalových skladeb měla také **konsortní hudba**. Např. Byrd ve svých

raných variacích *Maydens Song* (viz př. č. 25b) uplatňuje důsledné imitační vedení hlasů jako u konsortních variací. Téma postupně prochází jednotlivými hlasy. Imitační faktura ve vedení hlasů se také objevuje v transkripcích **vokální hudby.**

Vliv **varhanní hudby**. Anglické varhany zaostávaly za kontinentálním vývojem. Měly jen jeden manuál a neměly pedál. Proto je těžké v raném období rozlišit hudbu psanou pro virginal a pro varhany. V druhé polovině 16. století se zesvětštěním hudby ustoupily varhany v Anglii cembalu, na kontinentě k této změně došlo až ve druhé polovině 18. století. Důležitý rozdíl mezi virginalovou hudbou a hudbou varhanní byl v používání *cantu firmu*. Ten byl psán v dlouhých notách stejné délky, kolem nichž se rychleji pohybovaly nově komponované hlasy.Ve virginalové hudbě již nebyl vázán na liturgický kontext, praxe *cantu firmu* se promítla spíše než do struktury do jejího stylu, techniky a faktury. Ve variacích jsou náznaky tradice *cantu firmu* patrny v *Maydens Song* či *Walsinghamu* (1570) W. Byrda. Pro varhany bylo typické používání pomalého pohybu kontrapunktu s imitační sazbou, který se střídal s dlouhými akordickými pasážemi.

III.3.5.3 Stylové znaky virginalistů. Figurace

Faktura raných skladeb virginalistů byla z větší míry ovlivněna stylem hry na jiné akordické nástroje - varhanami (polyfonické vedení hlasů) a u variací zejména loutnou (jednoduchá akordická sazba).V pozdějších skladbách nacházíme již umnější stylistické prvky. Vrcholný virginalový styl absorboval tyto vlivy, jeho harmonicko-polyfonická faktura již plně vycházela ze zvukových a technických možností nástroje. Angličtí virginalisté byli mistry figurace. „Ani Frescobaldi v Itálii, Scheidt a Froberger v Německu či první generace francouzských clavecinistů, předchůdců Françoise Couperina nám nepředkládají příklady figurací tak rozmanitých a originálních jako Angličané první třetiny 17. století.“[261] U skladeb se často uplatňují kvint-oktávové souzvuky, postupy v terciích a sextách, volné vedení hlasů, čtyř až pětihlasá faktura, nedůsledně dodržovaná, se zužuje v rychlých pasážích někde až do dvojhlasu a naopak se zdvojuje či násobí na těžkých dobách. V souvislosti s virginalisty mluvíme o quasi polyfonickém stylu, který zahrnuje tři hlavní prvky:

[261] GLYN, Margaret, H. *The National School of Virginal Music in Elizabethan Times*. Jan. 1917, s. 35. Nejbohatší ukázkou rozličných variačních technik je 30 variací Johna Bulla *Walsingham*.

1/ umění figurace (diminuce): stupnicové pasáže a melodické obraty, rozklady akordů, repetované tóny, lomené intervaly, klávesové prostředky pro vyplnění harmonie (a-d)

2/ kontrapunktická složka: motivická práce - imitace (viz e)

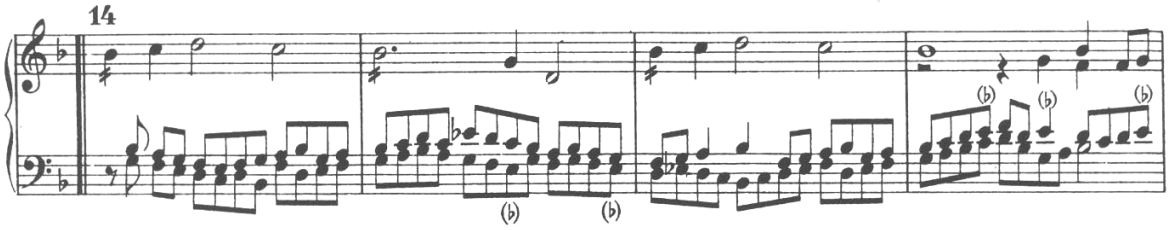
3/ harmonická struktura: akordy (viz f)

4/ ostatní prvky: rytmické prostředky (viz g), skoky (viz h) a ornamentika (viz i).

Př. č. 26 – Ukázky stylových znaků virginalistů (a/-i/):

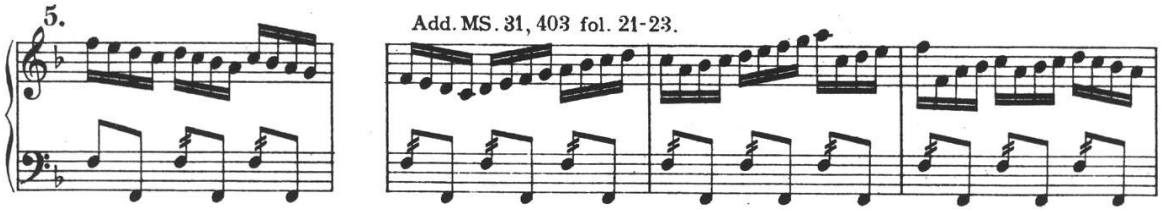
a/ *Stupnicovité pasáže*

Jeden z nejčastějších prostředků, je to pohyb v sekvencích nebo volné pasáže v jednom hlasu, ale také v paralelních terciích a sextách v jedné i obou rukách:



W. Byrd: *Walsingham*,14. variace

Kombinace stupnicovitých pasáží v pravé ruce s lomenými oktávami v levé:

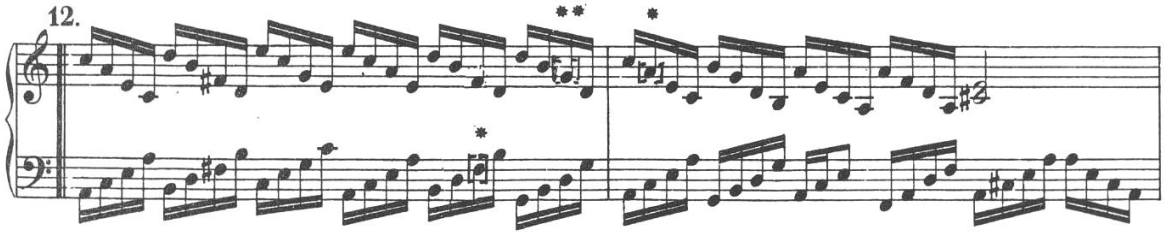


O. Gibbons: *The woods so wild*, 5. variace

V pozdějších rukopisech jsou oproti raným používány v pasážích již i dvaatřicetinové hodnoty. Další posun se týká kombinace pasáží do obou rukou. Ve starších skladbách je pohyb buď vždy v jedné ruce nebo v paralelních bězích s rukou druhou, později se vyskytují pasáže, kde je pohyb v každé ruce jiný a mění se (např. protipohyb atd.), navíc běhy v rámci jednoho variačního oddílu mohou přecházet z jedné ruky do druhé.

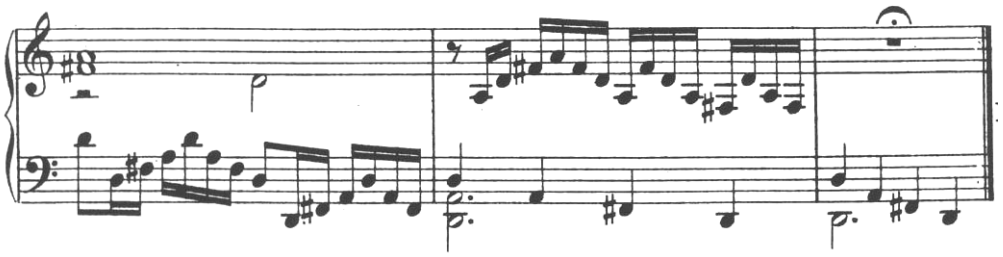
b/ *Rozklady akordů* (*arpeggia*):

Objevují se buď ve formě rozloženého čtyřhlasého akordu nebo v protipohybu v jedné či obou rukách:



J. Bull: *Walsingham*, 12. variace

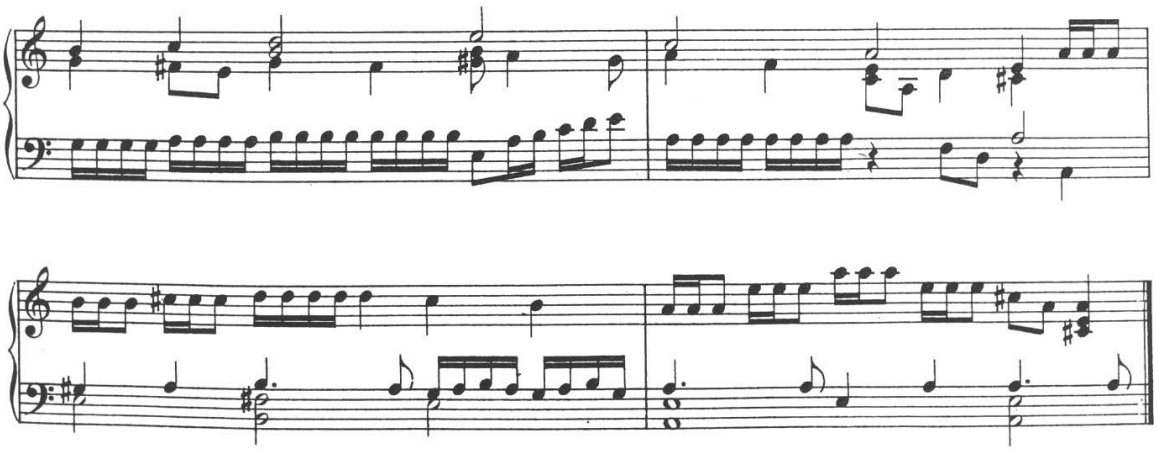
Další formou jsou rozložené akordické běhy:



F. Richardson: *Variatio*, závěr

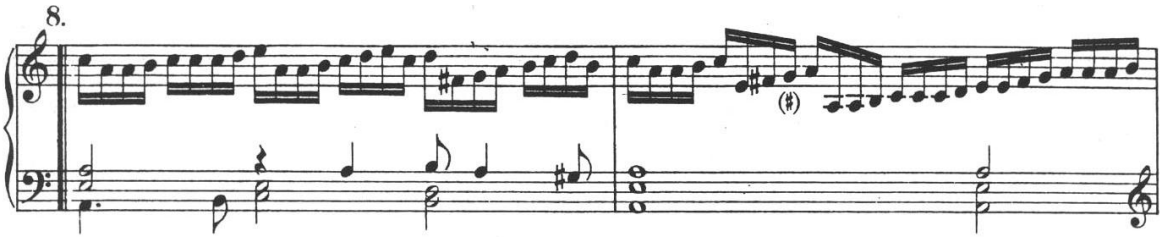
c/ *Repetované tóny*

V raných skladbách se tato technika nevyskytuje často, pokud ano, pak v jednoduché formě. Tento prvek přišel možná z Nizozemí, má ho Sweelinck a hlavně Scheidt, představitel severoněmecké školy. Bull, který v Nizozemí žil, uplatňuje tento prvek poměrně často:



J. Bull: *Walsingham*, 28. variace

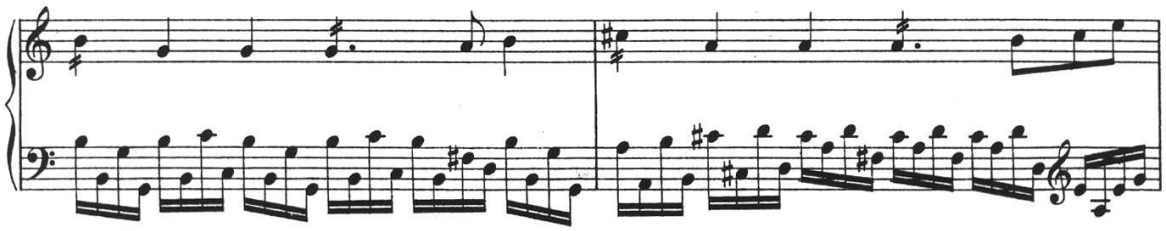
Repetované tóny v rámci melodie:



J. Bull: *Walsingham*, 8. variace

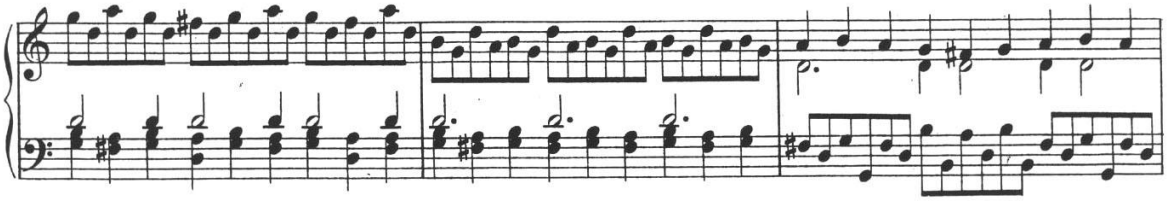
d/ *Prostředky klávesové techniky pro vyplnění harmonie*.[262]

Virginalisté objevili novou metodu vytváření plynulého pohybu rozložením a rozšířením základní harmonie v pasážích. Jsou to lomené oktávy:



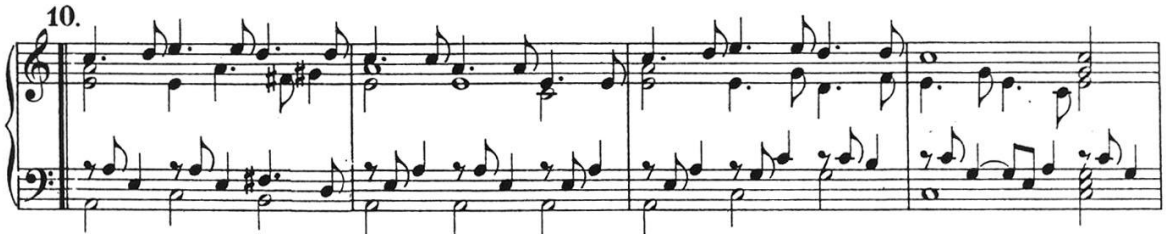
G. Farnaby: *Wooddy-Cock*, 4. variace

Lomené intervaly, vyplňující harmonii a vytvářející skrytou melodii:[263]



G. Farnaby. *Fantasia, FVB II*, t. 73-75

Figurace melodie v sopránu v tečkovaném rytmu a půlové hodnoty basu jsou doplněny komplementárními rytmy rozložených akordů, dotvářejících celkový plynulý osminový pohyb:

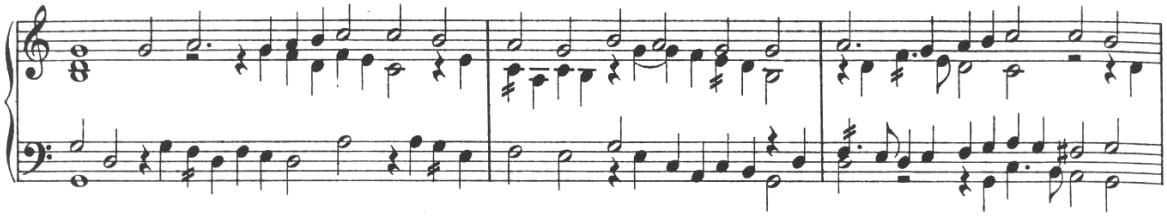


J. Bull: *Walsingham*,10. variace

[262] Tento termín používá Adams ve své práci o stylových prvcích virginalistů. In ADAMS, Robert Lee. *The development of a keyboard idiom in England during the English Renaissance*. Cambridge: Ann Arbor, 1974.
[263] Adams píše o podobě s technikou albertinských basů. Tamtéž, s. 89.

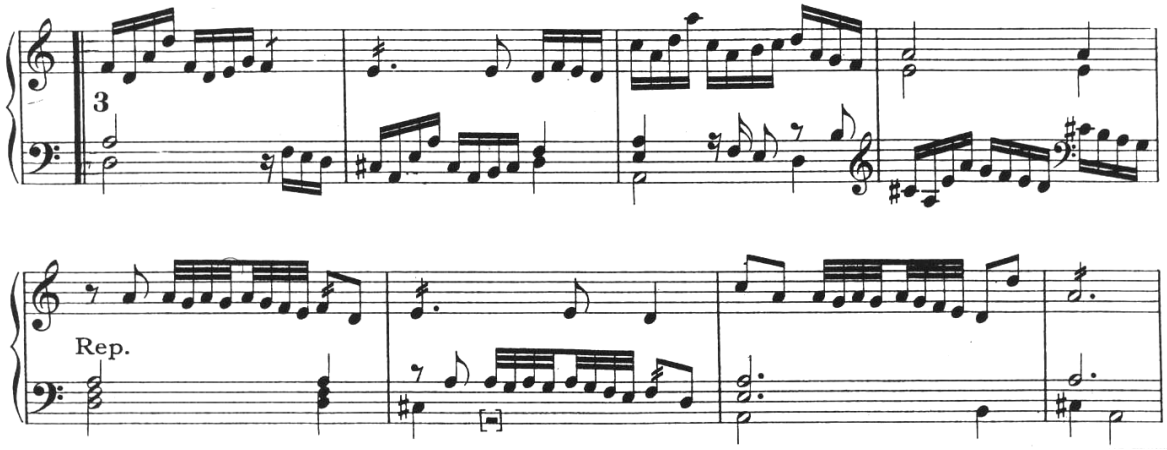
e/ *Motivická práce. Imitace*

Vývoj kratších rozvinutých motivů z doprovodných akordů. Motivy mohou procházet všemihlasy. Virginalisté používali různých druhů imitací – přísné, volné, v diminuci, augmentaci ad. Pohyb, růst motivického vývoje bývá v druhé polovině jednotlivých variací většinou zesílený. „Byrd využívá motivické práce tak intenzivně, že může být považován za zakladatele této techniky.“[264] Motiv bývá imitační hrou mezi dvěma hlasy nepravidelně nastupujícími, často přes taktovou čáru:



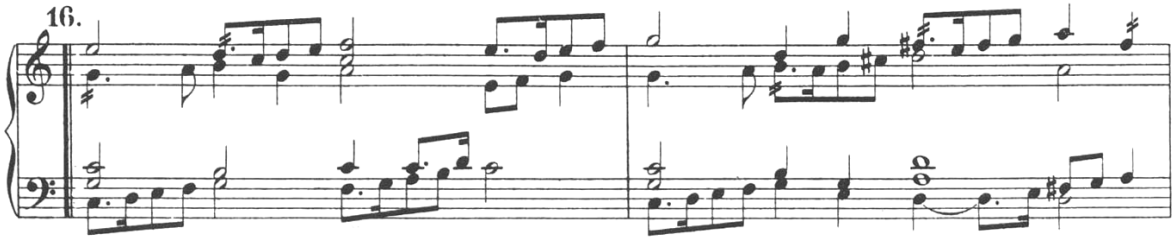
W. Byrd: *The Mayden´s Song*, 3. variace

Imitace z figurací – doprovodných akordů či vypsaných ozdob:



G. Farnaby: *Bony sweet Robin*, 3. variace.

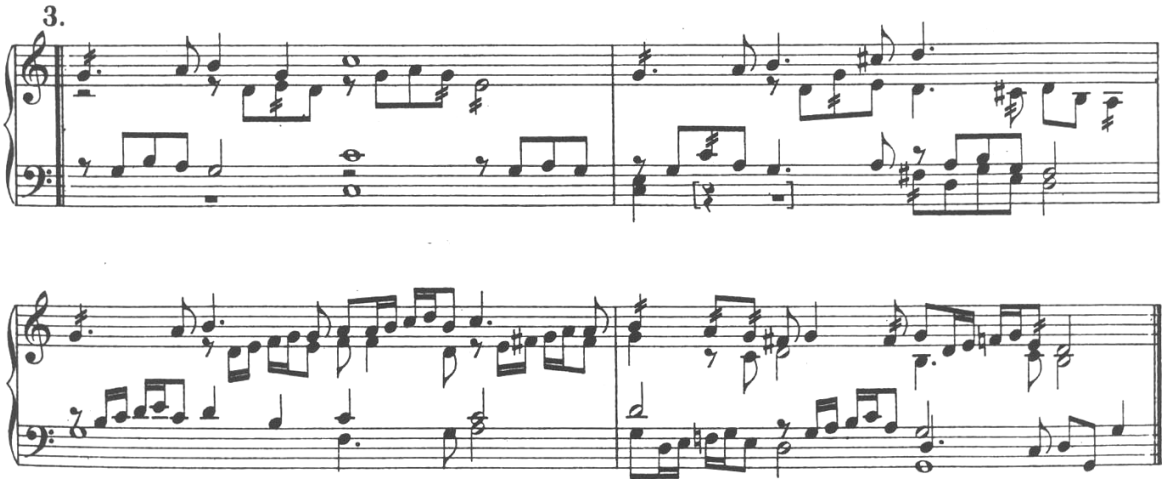
Ukázka důmyslné motivické práce, kdy současně s úvodem tématu v S zaznívá téma v diminuci se střídajícími se hlasy v B a S:



W. Byrd: *John come kisse me now*, 16. variace

[264] APEL, Willy. *The History of Keyboard Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1972, s. 282.

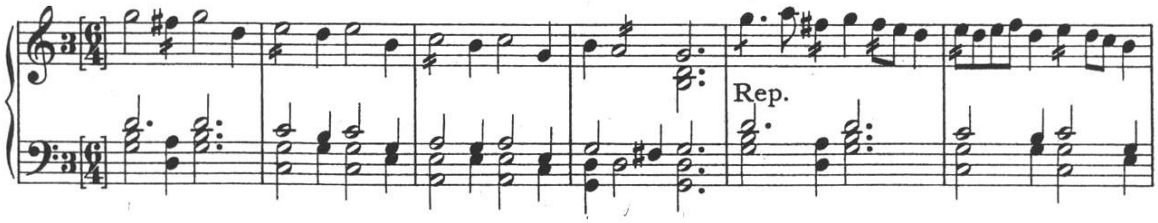
Imitační hra mezi dvěma střídajícími se hlasy T-A pokračuje dalším motivem, procházejícím T-A-S-T- B-T ad.:



W. Byrd: *John come kisse me now*, 3. variace

f/ *Akordy*

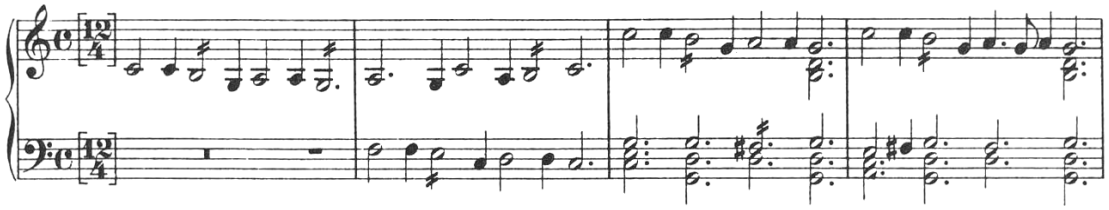
Homofonie tvořená melodií v pravé ruce a akordy v ruce levé:



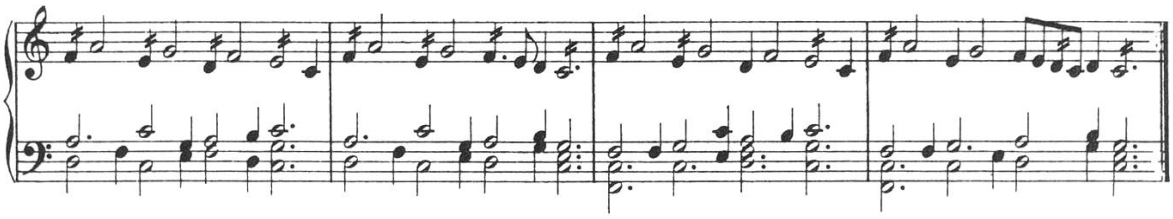
Anonym: *Watkins Ale*, úvod

Harmonie s pronikajícími pohybovými prvky:[265]

1.a 2. takt je ukázkou imitace tématu, následuje téma s doprovodnými akordy ve 3. 4. Taktu. 5. – 8. takt jsou akordy s pronikajícími pohybovými prvky, velmi typickými pro virginalisty. Příklad střídání stylových prvků v rámci jedné variace:



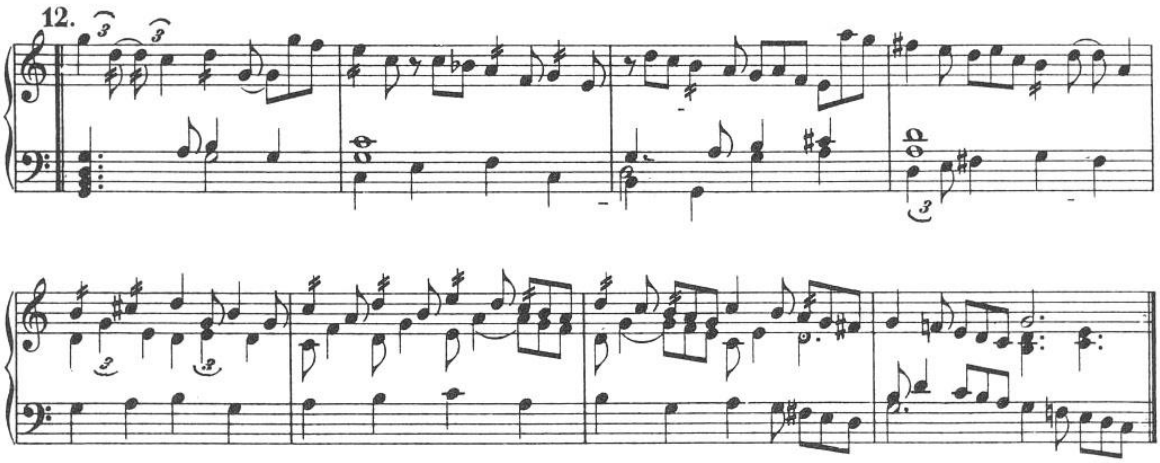
[265] Termín převzatý z Apela. Tamtéž, s. 282.



W. Byrd: *The Carmans Whistle*, 1. variace

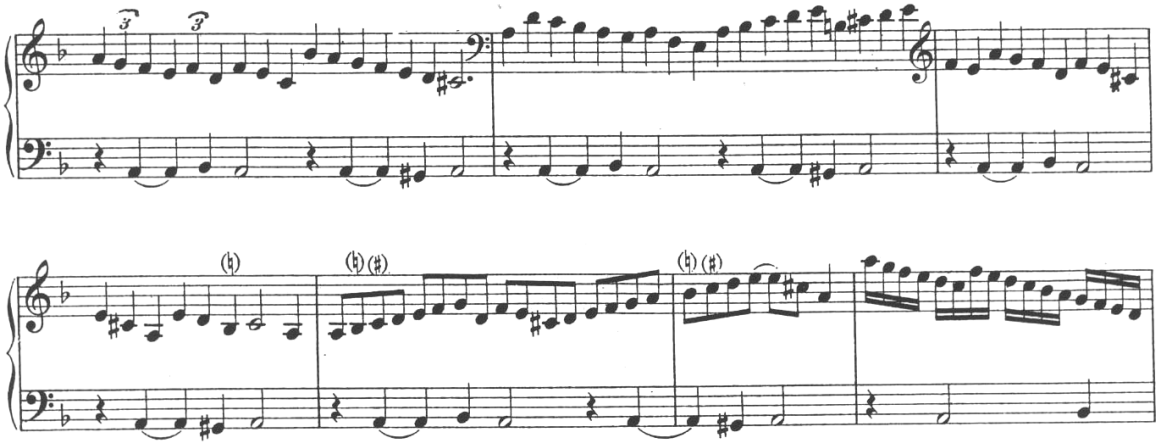
g/ *Rytmické prostředky. Metrum*

U ranějších virginalových skladeb je kladen velký důraz na rytmus a metrum. Zřejmě to vychází z celkově jednoduššího tanečního charakteru většiny těchto skladeb, z praxe loutnových doprovodů a méně rozvinutých stylových prvků pozdějších virginalistů. Dalším prvkem jsou rytmické změny doprovodných hlasů pomocí tečkování nebo synkopování jejich základního rytmu. Obvyklé bývají u variací změny metra z dvoudobého taktu na třídobý (*tripla*). Oživují skladbu a bývají umístěny po její druhé polovině. Častý bývá přechod na trioly, které bývají v poměru k druhému hlasu 3:2 (*sesquialtera*). Obojí viz ukázka:



W. Byrd: *John come kisse me now*, 12. variace

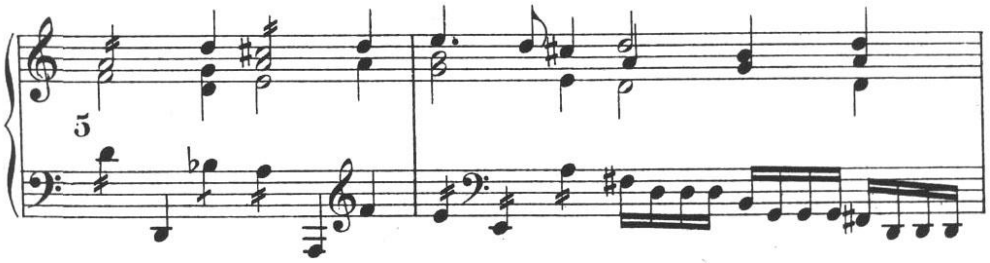
Důmyslné užití synkopovaného rytmu v ostinátní basové figuře, zatímco pravá tvoří proti levé trioly v poměru 3:2:



J. Bull: *Fantasia, FVB I*, t. 40- 44

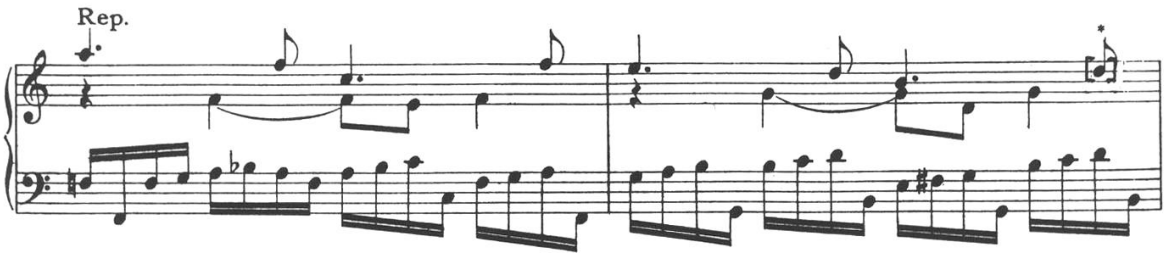
h/ *Skoky*

Vzácně se vyskytující skoky přes dvě oktávy:



T. Tomkins: *Barafostus Dreame*, 5. variace

Častější skoky oktávové či decimové v rámci figurace:

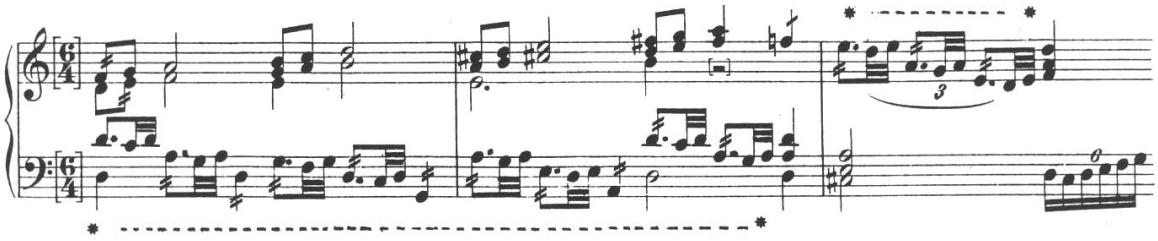


G. Farnaby: *Why ask you*, závěr

i/ *Ornamentika*

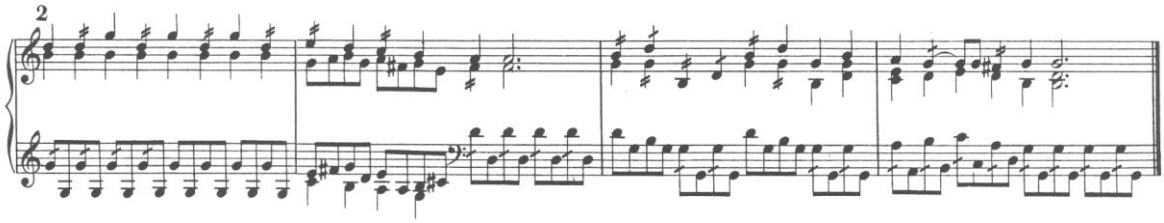
Ornamentovány jsou jednotlivé noty v průběhu celé skladby formou značek či

vypsaných not. Zdobení not rozložených akordů v celém variačním oddílu:



Th.Tomkins: *Barafostus´ Dream*, 8.var. t.7-9

Ukázka dvou základních ozdob virginalistů (*single* a *double stroke*), jakožto variačního prvku:



J. Bull: *The King´s Hunt*, 2.díl

Všechny tyto stylové prvky, které se staly základem variačních technik, virginalisté rozpracovávali ve svých skladbách. Výše uvedený výčet ukazuje vynalézavost virginalistů v komponování, nejmarkantnější je to zejména u formy variací. Často jedny variace zahrnují všechny druhy těchto technik, někdy, zejména u Byrda, se v rámci jedné variace mění styl i motiv. Angličané byli svobodnější v integrování těchto technik než kontinentální skladatelé, neomezovali se teoriemi ani technickými prvky, jejich prvotním zájmem bylo tvoření hudby. Virtuózní stránka hraje primární roli jen u některých skladeb, především u Johna Bulla.

III.3.5.4 Melodie a harmonie

Groundy a variace neposkytovaly skladatelům široké možnosti pro harmonické plány, jako tomu bylo u volných forem, zejména fantazií. Harmonická různorodost, rozmanitost závisela na mnoha faktorech, především na:

1/ melodické rozmanitosti písní, či počtu not harmonického basu

2/ možnostech ztvárnit tyto melodie různými způsoby

1/ „Virginalové variace na lidové písně a populární melodie mají jeden rys společný, a tím je v základě modální jazyk, který nicméně obsahuje již stopy začínající tonality,

především ve vztahu k jasným harmonickým postupům, které jsou dány basovou linkou.“[266] Modalita se primárně vztahuje na melodiku. Do jisté míry lze tedy mluvit o modalitě i s kompozičním využitím lidové hudby.[267] Ernst Walker k tomu říká: „Anglická lidová píseň si zachovala do značné míry modální strukturu. V této hudbě se běžně vyskytuje dorská, mixolydická a aiolská, především ale jónská s přirozenou velkou septimou, tím se blíží naší dur. Frygická je vzácná a lydická se téměř neobjevuje. Alžbětinské písně si nesou v sobě pozoruhodnou živost a bezprostřednost výrazu. Postupně spolu s rostoucím harmonickým cítěním však pronikal do písní dur-mollový prvek a modalita se vytrácela. Tím došlo ke ztrátě mnohotvárnosti, rozmanitosti písní a úpadku melodické a rytmické inspirace.“[268] Danckert klade počátky těchto změn do druhé poloviny 16. století: „V tomto období vzniká funkčně harmonický a motivicky vystavěný typ melodie, který v sobě nese rysy moderního dur-moll.“[269] S tímto typem písně přišlo i přirozené pravidelné metrum.

2/ Oba dva prvky, modální a tonální, lze v různé míře vystopovat v jednotlivých variacích. Ucelené melodie končí zpravidla kadencí na finále, závěry předvětí na dominantě. Zatímco o citlivých tónech a ostatních posuvkách mluvíme v souvislosti s harmonickými pojmy, melodie, figurace a stupnicovité pasáže se často objevují ve své diatonické formě. Někdy jsou pozměněny pomocí posuvek.[270] U některých variací a jejich zpracování je více znát modální původ jejich předlohy: „Hudba často postupuje od kadence na jednom modálním stupni k dalšímu kadenčnímu bodu plynulým způsobem, aniž by vyvolávala představu nějakého centra, což běžně nacházíme v tonální hudbě.“[271] Toto téměř nepostřehnutelné přecházení z jedné „tóniny“ ke druhé (nejčastěji v sekundovém poměru) lze najít u mnohých variací. U jiných je zřetelný jejich harmonický základ, který je dán i odlišnou sazbou. Většinou však jde o kombinaci obojího.

Skladatelé dokázali různou měrou harmonicky využívat melodický materiál lidových písní. Nejdále došel W. Byrd, pro něhož forma variací byla také hlavní doménou. Byrd byl schopen tento omezený harmonický materiál obměňovat používáním not v *groundu*, buď v

---

[266] HARLEY, John. *British Harpsichord Music.* Vol. 2. *History.* Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 26.
[267] Autoři *Slovníku české hudební kultury* používají termín modální harmonie. Ta se vytváří pod vlivem modální melodiky. In FUKAČ, J. VYSLOUŽIL, J. MACEK, P. (eds.). *Slovník české hudební kultury.* Praha: Editio Supraphon, 1997, heslo: modalita, s. 559-561. Více o této problematice kapitola **II.2.2 Modalita versus tonalita**.
[268] WALKER, Ernest: *Music in England*. Oxford: At the Clarendon Press 1952, s. 363.
[269] Danckert, Werner. *Das Europäische Volkslied*. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1939, s. 99.
[270] HARLEY, John. *British Harpsichord Music.* Vol. 2. History. Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 36.
[271] BERARD, Cheryl. *Modeling and Adaptation in Elizabethan Keyboard Music*. Boston, 2000. Dissertation. Boston University, s. 38.

podobě akordů v základním tvaru či jejich obratů, nebo pomocí anticipací a suspenzí. Zajímavým příkladem rozdílné harmonizace určitého místa téže melodie či celého dílu ve zpracování různých autorů jsou variace *Goe from my Window* (Byrd, Bull, Morley), *Walsingham* (Byrd, Bull) nebo *The Woods so Wilde* (Byrd, Gibbons).[272] Nejen že je zde naprosto odlišná sazba (harmonická u Byrda a kontrapunktická u Gibbonse), ale rozdílný je i tónorod (Byrd v *G* „dur“ , Gibbons v *g* „moll“).[273]

V anglické lidové písni kromě heptatonické řady najdeme i řady pentatonické a hexatonické. Pokud tedy melodie postrádá některé tóny, nelze vždy stanovit její modus, protože jeho charakter je dán určitými typickými intervaly. Samuel P. Bayard,[274] hlavní představitel *English Folk Song Society*, si na základě daných skutečností uvědomil, že mnohem důležitější, než jakákoli podobnost modální i rytmická, jsou podobné melodické linie, a proto vytvořil koncept tzv. „melodických rodinných příbuzností“ (melodic families) na úrovni charakteristických postupů, stále se opakujících motivů či celých obrysů melodie. Způsob interpretace variování lidovým zpěvákem je znám. Již na začátku minulého století shodnou myšlenku vyslovil Vaughan Williams, skladatel a nadšený sběratel anglické lidové písně: „Jak byla lidová píseň předávána z generace na generaci, je možno nalézt různé variace verzí téže melodie a naopak: rozdílné melodie jsou spojené dohromady pomocí běžných obratů, vazeb nebo charakteristických intervalů, shodných frází (např. některé úvodní fráze jsou stejné pro různé písně). Tak se lidová píseň může jevit jako série jednotlivých, individuálních variací na společné téma.“[275]

Většina melodií se dochovala v harmonických aranžích (loutna, virginal), jsou s nimi spojeny a stejně tak vnímány. Proto často nelze složku harmonickou od melodické oddělovat.[276] Analýza jednotlivých alžbětinských písní podle melodických rodinných příbuzností a harmonických vztahů potvrzuje i přes jejich omezený počet[277] vedle standardních spojů na S a D a modulace z „moll“ do paralelní „dur“ častý výskyt typicky

---

[272] Viz kapitola **III.5. Analýza jednotlivých variací.**
[273] Podrobné srovnání tamtéž.
[274] S. P. Bayard (1908-1997), světově uznávaný muzikolog a folklorista.
[275] WILLIAMS, R. Vaughan. *English Volk Songs*. London, 1912, s. 8.
[276] Viz kapitola **III,2.5 Lidové písně v alžbětinské hudbě a dramatu**. K tomu se vyjadřuje Danckert: „Je lhostejné, zda kořeny staré vícehlasosti ostrovní říše byly anglosaské nebo předanglicky keltské: jisté je, že anglická umělá i lidová hudba měla již předtím sklon k harmonickému vyjádření.“ In DANCKERT, Werner. *Das Europäische Volkslied*. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1939, s. 112.
Caldwell v této souvislosti zmiňuje nesprávné postupy starších sběratelů, kteří se omezovali shromažďováním čistě neharmonizovaných modálních melodií a v tom spatřovali potvrzení jejich starobylosti. In CALDWELL, John. *Oxford History of English Music*. Vol. 2., s. 493.
[277] Tento poměrně malý reprezentativní vzorek, cca 40 písní je dán jejich výskytem ve virginalových variacích v použitých edicích. Ty obsahují většinou nejpopulárnější melodie té doby, chybí v nich ale např. jedna z nejznámějších melodií *Greensleeves*.

anglických harmonických i melodických postupů a intervalů, především snížené septimy v „durové“ tónině (odtud snad nejčastější mixolydický modus), nebo sekundové postupy I-II a snížený VII-I, jak u sousedních akordů, tak mezi jednotlivými malými větnými díly[278] (viz následné příklady).

a/ Podobnost na základě melodických postupů

Podobné úvodní řady (často s podobnou harmonií)

Velký rozsah, skoky, vzestupná melodie: *Daphne, Bony sweet Robin.*

Velký rozsah, skoky: *Why aske you, Mal Sims.*

Příbuzná melodika, shodný rytmus: *Hanskin, Martin sayd to his Man, Pakington´s Pownde*; *Fayne would I wedd, Quodlings Delight.*

Podobné obraty, postupy

Melodický postup V-VIII-VII: *Loth to Depart, Daphne, Lord Willoughby, All in a Garden*

Jiggový charakter: *Sellenger´s Round, Gipsis Round, Wooddy-Cock, Malt´s come downe*

Sestupné rozložené akordy: a/ v úvodu: *Wolsey´s wilde, Gipsies Round*

b/ v druhém díle: *The Queenes Command, Quodlings Delight, Why aske you.* [279]

[278] Naylor považuje tyto postupy u písní, kde se tyto sousední tóny stále střídají, za relikty postupů, které byly používány již ve 12. století: „Zvláštnost mnoha nejstarších lidových anglických melodií, které jsou často buď v dorském či aiolském modu, je ta, že jsou založeny na jednoduchém *burdenu* (*burden, bordun* je ležící bas na způsob prodlevy), který se skládá ze dvou střídajících se tónů, které spolu sousedí. Příkladem je píseň z 13. století *Sumer is icumen*, kde se v basu na způsob *groundu* střídá *F G F G*. Naylor se domnívá, že tyto staré *burdeny* dvou střídajících se tónů vycházejí z kořenů středověkého pojetí souzvuků (totéž říká Caldwell, více o tom text a Př. č. 16, 17). Jako další příklad může být *Goe from my Window* od Thomase Morleyho, kde je harmonie střídavě založena na *G* a *A*. V Byrdově *John come kiss me now* tvoří burden basové tóny *G F G D*. Identické harmonie obsahuje *The Woods so Wilde* Byrda se střídajícím se *F G*. Tyto postupy nazývá Naylor „populárními harmoniemi“. In NAYLOR, Edward W. *An Elizabethan Virginal Book.* Beeing a critical essay on the contents of a manuscript in the Fitzwilliam Museum at Cambridge. London: J. M. Dent, 1905, s. 144. Ve starší virginalové literatuře je vždy v této souvislosti uváděna skladba *Hornepype* Hugha Astona, kde po prvním taktu v *G* následuje druhý v *F*. Astonův *Hornepype* je z hlediska harmonie a figurace jedním z nejranějších dokladů typického virginalového stylu (viz Př. č. 23).

[279] Pollack spojuje tento typ figurace s písněmi-dialogy 17. století, kde hudební odpověď zpěváka, který zpívá bas, byla často rytmicky strohá, často s velkými skoky. In POLLACK, Janet. *A Reevaluation of Parthenia and its context*. An abstract of a dissertation. Duke University, 2001, s. 225.

b/ Podobnost na základě harmonických postupů

I-II v prvních čtyřech taktech typicky „anglický“ postup: *Martin sayd to his man, The Hunt´s Up, Goe from my Window, Nancie* atd.

I-VII-I charakteristický sekundový sestup na sníženou septimu: *All in a Garden green* (d-C-d), *Quodlings Delight* (a-G-a)

VII -I *The Spanish Paven* (F-g), *The Woods so wilde* (F-G)

I-VII-VI-V běžná sestupná sekvence: *Daphne, Barafostus´ Dream*

III-VII-I/mi-V/ma-I *passamezzo antico. Fortune, Quodlings Delight, Walsingham* (Byrd), *Pakington´s Pownde* (Přijetím italských basových ostinat se do anglické hudby dostaly určité harmonické vzorce, jež Angličané asimilovali, a které chápeme dnes jako typicky anglické.

Harmonické vztahy mezi úvodními akordy dílů a b

I - I *Up tails All, Callino Castumare, Bony sweet Robin* (8x)

I/mi-VII[280] *Lord Willoughby, Wooddy-Cock, Barrafostus´ dream* (6x)

I/mi-III/ma[281] *Why aske you, Pakington´s Pownde, Quodlings* Delight (4x)

I/ma -IV *The Hunt´s up, Queenes Command, Nancie, Sellenger´s round* (5x)

I/ma-II *Goe from my Window, The Carman´s whistle* (4x)

I -V *Hanskin, O Mystrys myne* (3x)

V - I *The Maydens song, Loth to Depart* (2x)

VII-I *The Woods so Wilde* (1x)

Harmonické vztahy mezi úvodními akordy dílů a b a[1]

I -V-III *Pakington´s Pownde* (1x)

Harmonické vztahy mezi úvodními akordy dílů a b c

I - I - I *Wolsey´s Wilde* (1x)

I - IV- IV *Gipsies Round, Sellenger´s Round* (2x)

I - I -VII *Daphne* (1x)

[280] VII. stupeň je vždy chápán jako snížený.
[281] Modulace do paralelní „dur“.

III.3.6 Flexibilní intonace. Polarita dur-moll

Tento prvek charakteristický pro anglickou virginalovou hudbu může mít kořeny i v lidové interpretaci. Klasická notace je vzdálena lidové hudbě. Peter Van der Merwe ve své knize *Origins of the popular style* hovoří o flexibilní intonaci jako o jednom z typických znaků lidové hudby: „…lidoví muzikanti zpívají tercii, sextu a septimu relativně sníženě. Tyto lidové intervaly stojí někde mezi dur a moll, někdy modulace hlasu způsobí, že v téže písni je např. tercie v jednom taktu více snížená než v druhém.Totéž je patrné v lidovém hraní na housle.“[282]

V rovině teorie a umělecké hudby probíhala flexe na 3., 6. a 7. stupni na základě rostoucí chromatizace a změn harmonického cítění aplikováním postupů *musiky ficty.* [283] Tento princip již před osmdesáti lety popsala Margaret Glyn: „V anglické virginalové hudbě je zřejmá tónika, ale osciluje mezi dur a moll. V tom se virginalová hudba liší zvláštně od toho, na co jsme zvyklí. Durové a mollové tercie, sexty a septimy se zdají být náhodně míšeny. Tento jev byl obecně připisován modálnímu vlivu. Jakmile však pochopíme princip tohoto specifického habitu, zjistíme, že je to něco zcela odlišného od modální teorie. Je to princip tóninové flexibility, která při stoupající škále funguje jako dur a klesá jako moll. Takto má tři flektivní tóny – tercii, sextu a septimu, přičemž nejvíce se změny dotýkají septimy. Změňte tercii této staré mollové stupnice na durovou a máte princip alžbětinské stupnice. Stopy tohoto flexibilního užívání v lidových písních a významně též v instrumentálním církevním kontrapunktu nás činí ochotnými věřit, že to byl národní styl oné doby. Je zřejmé, že tzv. modální charakter anglické novověké lidové písně, který zpočátku udivoval hudebníky, je skutečně pozůstatek z alžbětinské doby. Sexta a septima jsou používány flexibilně, často v rámci jedné tóniny se mění dur na moll tak, že mollová tercie vždy klesá. Tento způsob užívání harmonie v umělé hudbě postupně v průběhu 17. a v 18. století vymizel, ale přežil právě v lidových písních.“[284]

---

[282] MERWE, Peter Van der. *Origins of the popular style*. Oxford: Oxford University Press, 1992, s. 21. Podobnou myšlenku vyslovuje Jan Trojan: „Oscilace dur a moll v lidové písni není podmíněna harmonickými prostředky, ale spočívá v zákonitostech prastarých kolísavých tónů. V lidovém nápěvu není propastného rozdílu mezi dur a moll, ale naopak se tu oba tónorody navzájem prolínají. Toto prolínání, jež je prastarého vokálního původu, se jeví jako samozřejmé v podání lidového zpěváka. Avšak interpretováno harmonicky a přesazeno do instrumentální hudby může nabýt zvláštní dráždivosti a stát se kvalitativně novým jevem. To, co tedy z úst lidového zpěváka zní zcela přirozeně, je nyní přetvořeno v nový účinný výrazový prostředek.“ In TROJAN, Jan. *Moravská lidová píseň*. Praha: Editio Supraphon, 1980, s. 52.

[283] viz kapitola **II.2.6 *Musica ficta***.

[284] GLYN, Margaret. The National School of Virginal Music in Elizabethan Times. *JRMA*, 1916, 43, 1, s. 37.

III.3.7 Vztah hudby a textu

Písně alžbětinské Anglie byly přenášeny orální cestou. Balady, které si vypůjčovaly jejich melodie, začaly být tištěny zhruba od poloviny 16. století, ale obsahovaly jen text. Buď se tedy uchoval text bez hudby, nebo tomu bylo naopak. Většina dochovaných melodií zůstala uchována v instrumentálních aranžích pro loutnu, cittern, bandoru nebo virginal, zejména ve variacích.

Mnohé notové edice (*Ne*, *FVB*, *MB*), zvláště kritické, které zahrnují virginalové světské variace na lidové písně a populární melodie, odkazují ve svých poznámkách na Chappella, který se zabýval spojením hudby a slova, a všechny tehdy dostupné melodie a jejich texty zpracoval. Na něj o sto let později navázal Claude Martin Simpson. Neighbour[285] uvádí kromě Chappella a Simpsona ještě Johna Warda. Tito autoři jsou zmiňováni i v některých dalších odborných hudebních publikacích a notových edicích ve spojitosti s určitými historickými a literárními souvislostmi či zajímavými postřehy ve vztahu hudby a textu. Nejedná se však nikde o nějaké systematické pojednání o dané problematice nebo přiřazování textů či titulů k jednotlivým variacím. Z následujícího výkladu lze částečně pochopit, proč. Muzikologové se především zabývali hudební stránkou skladeb (historické zařazení, hudební analýza, notace apod.). Navíc texty balad, které se vázaly k určitým melodiím, k nim byly přiřazovány ex post, tudíž nevykazovaly s nimi žádnou souvislost. Někdy to byl i tiskař, který přiřadil k sobě slova a hudbu. Postupoval podle jednoduchého, tehdy běžně praktikovaného způsobu, který je popsán v poznámce k názvu pouliční balady *Answere to a Romish Rime* (1602): „Objevil jsem řadu balad, ke kterým není přiřazena žádná melodie, ale protože pasují nejlépe na starou píseň *Lab*., označil jsem to tak, že všechny mohou být zpívány na tuto melodii, pokud je třeba.“[286] Nicméně původní názvy písní a jejich obsah mohly spolu s hudbou, jejím výrazem a charakterem, vykazovat určité společné rysy. Někdy nápěv svou náladou vystihuje text, většinou se jedná o běžnou rovinu vztahu: smutný či vážný text je spjatý s melodií v analogickém převažujícím „durovém“ či „mollovém“ tónorodu. V některých

[285] NEIGHBOUR, Oliver. The Consort and Keyboard Music of William Byrd. London: Faber, 1978.

[286] „I found...[the ballad] set to no certaine tune, but because it goeth most neere to the olde tune of *Labandalashot*, therefore I have made that all may be sung to that tune, if need be.“ LILLY, Joseph. *A Collection of Seventy–Nine Black-Letter Ballads and Broadsides, Printed in the Reign of Queen Elizabeth*. London, 1867, s. 289. In Ward, John. M. „A Handefull of pleasant delites“. *JAMS*, 1957, 10, (3), s. 153.

variacích, zejména v úvodu, způsob hudebního vyjádření (střídání vysoké a hluboké polohy v předvětí a závětí) navozuje dojem dialogu (Byrd: *Walsingham, The Carmans Whistle*). Ojediněle lze v některých variacích nalézt zvukomalebný efekt (Byrd: *The Hunt´s up* – lovecká fanfára) nebo symboliku (Gibbons: *The Queenes Command* střídání noty *A* a *F* – Alžběta a Frederick).[287] Některé variace svým charakterem skutečně vyjadřují obsah: smělý charakter (Byrd: *Lord Willoughby* – bitva ve Flandrech).[288] Toto užší spojení textu a hudby lze vystopovat především v díle Williama Byrda, jde však i zde spíše o obecnou náladu než o nějaké konkrétní vyjádření obsahu slov tóny, jak tomu již tehdy bylo např. u sólové umělé písně (viz Dowland).[289] Zásadní rozdíl byl také v tom, že v ní šlo především o zhudebnění vysoké dvorské poezie, reprezentované alžbětinskými básníky, jako byl Edmund Spenser, Sir Philip Sydney, Sir Walter Ralegh aj., kdežto v případě variací o poezii lidovou, u balad pak o pokleslý literární žánr všelijakých „básníků“ a pisálků.

III.3.7.1 Forma, metrum a rytmus

Forma alžbětinských písní je přehledná. Vyskytuje se zde absolutní převaha symetrického členění na předvětí a závětí, dominuje jednoznačně dvoudílná malá forma písňová *a b*, často s opakujícím se druhým dílem *a* /:*b*:/. Malé množství písní má třídílnou formu – většinou *a b c* , krátké popěvky tvoří pouhou periodu *a*.

Jednotlivé díly se dělí na menší samostatně uzavřené články, většinou v rozsahu 3-5 taktů (u složených taktů to bývají i pouhé 2).V kontextu s verši používám termín strofické uspořádání.[290] Články jsou označeny velkým tiskacím písmenem. Způsob uspořádání textu je sylabický, hudební metrum odpovídá většinou slovesnému. Strofa se většinou skládá ze dvou, čtyř, nebo osmi řádků, což v hudbě koresponduje s osmi nebo šestnáctitaktovou melodií.[291] Strofické uspořádání bývá ABAC, AABB, AABC, ABBA,

---

[287] Skladba byla napsána k příležitosti svatby Alžběty, dcery Jakuba I. a Fridricha Falckého.

[288] Podrobněji viz kapitola **III.2.3 Lidové písně a balady alžbětinské doby**. Charakteristika jednotlivých variací je popsána v kapitole **III.5 Analýza jednotlivých variací**.

[289] Rétorické principy a afektová teorie byly již v této době známé.V raných letech 16. století napsal Thomas More ve své fiktivní úvaze o životě v *Utopii*: „Všechna jejich hudba, ať hrána na nástrojích nebo zpívaná tak připomíná a vyjadřuje přirozené afekty, že dokáže… obdivuhodně pohnout, podněcovat a roznítit lidskou mysl (viz pozn. č. 90) Hlavní rétorické knihy v Anglii vznikly již koncem 16. století a byly to *Arte of Rhetorique* (1553) Thomase Wilsona, *Garden of Eloquence* (1577) Henryho Peachama a *The Arte of English Poesie* (1589) George Puttenhama. Podrobněji viz kapitola **II.2.5 Rétorika. Afekty**.

[290] V angličtině „stanza pattern“.

[291] Již Morley se ve svém *Introduction* k tomu vyjadřuje: „…musíme si dát pozor, abychom dlouhé slabiky vyjádřili dlouhými notami“ (podrobněji viz pozn. č. 91).

ABCD, AABA, ABAB. V zanedbatelné míře se vyskytují nepravidelnosti, způsobené přidáním frází a repetic (viz *Nancie*).

Příkladem pravidelné 16 taktové melodie, korespondující s textem, je píseň *Go, from my Window*:[292]

a = A (4) + A´ (4)	b = B (4) + A (4)
Quho is at my windo, quho, quho? Go from my windo, go, go	Quha callis thair, sa lyke ane stranger Go from my windo, go, go

.

V baladách se často používá refrén, jehož délka se liší – může se skládat z několika not, nebo může být delší než předchozí dvojverší či čtyřverší. Nejtypičtější metrum u balad (tzv. „ballad metres“) je AABCBC = *a* /:*b*:/, používané ve strofické epické poezii, takže vznikne šestiřádkový verš (viz např. *Fortune*). Narativní styl balad bývá často psán formou dialogu.

Metrum je přibližně ze dvou třetin třídobé a z jedné dvoudobé. **Rytmus** je jednoduchý, přehledný. U třídobých písní se používá často tečkovaný „jiggový“ rytmus. Mnoho písní se stalo tanečními melodiemi. Vliv lidových tanců zavedl do hudby rytmický základ a pravidelný akcent.

Textový komentář k tabulce

***Název. Autor* :** v tabulce uvádím variace z dostupných zdrojů podle abecedního pořadí, tak jak jsou uvedeny v kapitole *Analýza jednotlivých variací.* Ve *FVB* zachovávám u názvů variací jejich původní archaický pravopis.[293]

***Metrum, počet taktů*:** koncem 16. století se ustálilo členění taktů zhruba na třídobé a dvoudobé, přičemž jedna značka mohla mít více významů.[294] Vzhledem k nejednotnosti v členění taktů u jednotlivých zdrojů i odchylkám v moderních edicích je problematické vytvořit jednotící systém, aplikovatelný na všechny variace. Moderní kritické edice (viz *Musica Britannica*) řeší tento problém pomocí stejně dlouhých edičních taktů, u *Fitzwilliam Virginal Book* je často zachováno nepravidelné členění taktů jako u jeho rukopisného zdroje *Tr* (Tregian): např. *Barafostus´ Dream*, kde po prvních dvou

[292] viz notový zápis, s.179.
[293] Více o tom v komentáři ke kapitole **III.5 Analýza jednotlivých variací**.
[294] Podrobněji viz podkapitola **II.3.1.3 Taktová označení**. **Tempo.**

pravidelných taktech (6/4) následuje další (12/4) a po něm (3/4); dalším příkladem nelogického členění přes taktové čáry ve *FVB* je u *Daphne* G. Farnabyho či *Maydens Song* W. Byrda. V tabulce je uveden počet taktů v první variaci, který bývá stejný i u dalších. Ve snaze vytvořit jednotný vzor pro všechny variace používám pro všechny sudé takty 4/4, pro liché takt 6/4 vzhledem k častému jiggovému rytmu 2 x 3 (oblíbené byly složené takty 4/2 a 6/2).Tam, kde bezprostředně po uvedení malého větného dílu následuje jeho variovaná verze – AA´BB´(v notách zkratka *Rep*.), se v tom případě počet taktů v každé variaci zdvojnásobuje (*Daphne* – 2 var., *Quodling´s Delight* – 4 var., *Pakington´s Pownde* – 2 var.)

***Forma. Strofické uspořádání*:** formové a strofické uspořádání je rámcové. Míru podobnosti nelze vždy exaktně určit. Někdy je diskutabilní, zda určitý díl je ještě variantou předchozího (AA´, A A^1), nebo zda v sobě skrývá již něco nového (AB).

***Tónina*:** všechny virginalové skladby končí závěrečným „durovým“ akordem,[295] třebaže základní „tónina“ je mollová. V případě, že skladba osciluje mezi dvěma „tóninami“ nebo teprve v průběhu závěrečné kody moduluje do jiné, uvádím obě.

***Druh variací*:** Angličané nenazývali *groundem* pouze basový harmonický model, ale někdy i stálou melodii, která mohla procházet všemi hlasy.[296] Uvádím jen *groundy* založené na basovém harmonickém základě, byť někdy variovaném, ve smyslu Cunninghamových „variation-grounds“.[297] Zkratky italských basových schémat znamenají *passamezzo antico* a *passamezzo moderno*. Ostatní neoznačené tituly jsou variace nad melodickým modelem, ve kterých převládá melodická složka.

Pozn. V tabulce neuvádím *Mal Sims* G. Farnabyho. Nejedná se o klasické variace, ale jen o populární taneční melodii, kde je uplatněn variační princip.

Tabulka (viz násl. strana) může posloužit ke srovnání jednotlivých variací na základě jejich metra, počtu variací, formy, strofického uspořádání, „tóniny“ a druhu

[295] Durovým akordem končily skladby ještě v baroku. Důvodem byla negativní symbolika mollového akordu a jeho problematické ladění v závěru skladby – alikvotní tóny malé tercie netvoří souzvuk s ostatními tóny.
[296] Caldwell tento model nazývá melodickým *groundem* (např. *The Carmans´whistle*) na rozdíl od *groundu* harmonického (basového). Někdy jeden typ přechází do druhého. Cunningham mluví v souvislosti se smíšeným typem o tzv.groundech-variacích. Neighbour řadí mezi čisté *groundy* W. Byrda z variací jen *The Hunt´s Up*. Více o tom kapitola **III.3.4 Variace nad basovým modelem. *Passamezzo.Ground*.**
[297] CUNNINGHAM, Walker. *The Keyboard Music of John Bull.* Michigan: UMI Research Press, 1984, s. 189.

Název	Autor	Me.	Poč. taktů	Poč. var.	Forma	Strofické uspořádání	Tónina	Druh var.
All in a Garden green	Byrd, W.	3	12	6	a /:b:/	ABCDCD	d	
Barafostus´ Dreame	anonym	3	10	4	a b	ABA´CD	d	
	Tomkins, T.	3	10	8	a b	ABA´CD	d	
Bonny Peg of Ramsey	Bull, J.	2	4	11	a	AB	g	ground
Bonny sweet Robin	Bull, J.	3	12	4	a /:b:/	AA´¨BCB´C´	d	
	Farnaby, G	3	12	3	a /:b:/	AA´ BCB´C´	d	
	Munday, J.	3	12	3	a /:b:/	AA´ BCB´C´	g	
Callino Castumare	Byrd, W.	3	8	6	a b	AA´ BC	C	
Carmans Whistle, The	Byrd, W.	3	16	9	a b	AA´ BB´	C	
Daphne	Farnaby, G.	3	18	2	a b c	ABA´B´CB´DB´	d	
Fayne would I wedd	Farnaby, R	3	8	3	a	AB	g	
Fortune	Byrd, W.	2	24	4	a /:b:/	AA´ BCB´C´	g	pas.ant.
Gipsies Round	Byrd, W.	3	20	7	a b	AABCC	G	
Goe from my window	Bull, J.	2	16	6	a b	AA´ BA	G	
	Byrd, W.	2	16	7	a b	AA´ BA	G	
	Morley, T.	2	16	7	a b	AA´ BA	G	
	Munday, J.	2	16	8	a b	AA´ BA	G	
Hanskin	Farnaby, R.	3	16	5	a b	AA´ BB´	G-D	
Hunt´s up, The	Byrd, W.	3	16	12	a b	ABA´B´	C	ground
Jbon come kisse me	Byrd, W.	2	8	16	a	AB	G	pas.mod
Leaves be green, The	Inglot, W.	3	4	13	a	AB	G	
Lord Willoughby	Byrd, W.	2	24	3	a /:b:/	AABCBC	g	
Loth to Depart	Farnaby, G.	3	16	6	a b	ABAC	G	
Malt´s come downe	Byrd, W.	3	4	9	a	AB	G	pas. mod
Martin sayd to his man	anonym	3	8	2	a b	ABCD	G	
Mayden Song, The	Byrd, W.	3	16	8	a b	AA´ BC	G	
Nancie	Morley, T.	2	20	3	a b c	ABCDB´	C	
O Mistris Myne	Byrd, W.	3	14	6	a /:b:/	AA´ BCDC´D´	g	
Pakington´s Pownde	anonym	3	20	2	a b c	AA´BB´CC´	g	pas. ant.
Pawles Wharfe	Farnaby, G.	3	16	2	a b	AA´BB´	D	
Pescodd Time	Byrd, W.	3	16	11	a b	ABA´B´	C	ground
Put up thy Dagger,	Farnaby, G.	3	8	8	a b	AA´BC	C	
Queenes Command,	Gibbons, O.	3	8	4	a b	ABA´B´	C	
Quodling´s Delight	Farnaby, G.	2	16	4	a b	AA´BB´	a	pas. ant.
Rosasolis	Bull, J.	2	8	6	a b	AA´BB	C-G	
	Farnaby, G.	2	4	12	a b	AA´BB	C	
Sellenger´s Round	Byrd, W.	3	20	9	a b	AABCC	G	
Spanish Paven, The	Bull, J.	2	16	8	a b	ABCD	g	ground
Up T[ails] All	Farnaby, G.	2	8	19	a	AA´	G	
Walsingham	Bull, J.	3	8	30	a b	ABA´B´	a	
	Byrd, W.	3	8	22	a b	ABA´B´	g	
Why aske you	Anonym	2	16	2	a b	AA´BB´	d	
	Bull, J.	2	16	7	a b	AA´BB´	d	ground
	Farnaby, G.	2	16	3	a b	AA´BB´	d	
Wolsey´s Wilde	Byrd, W.	3	20	2	a b c	AA´BB´CC´	C	
Wooddy-Cock	Farnaby, G	3	8	6	a b	AA´BB´	d	
Woods so wilde, The	Byrd, W.	3	8	14	a b	ABAC	F-G	ground
	Gibbons, O.	3	8	8	a b	ABAC	F-g(G)	

J. Bull má tři verze: *Why aske you* 1., 2., 3., které se liší v počtu variací. Uvedená verze je první z nich.

Tabulka č. 6 - Přehled jednotlivých variací

4 Angličtí virginalisté

Alžbětinská doba byla kolébkou celé plejády skladatelů, z nichž většina psala také skladby pro virginal. Margaret H. Glyn v tomto smyslu mluví o Národní virginalové škole (*the National school of virginal music*) a tento pojem spojuje právě především s variacemi, ve kterých Angličané dosáhli vrcholu svého mistrovství.[298] Tabulka obsahuje jména těch virginalistů, jejichž variace jsou pojednány v následující kapitole.[299]

1. generace	2. generace	3. generace
William Byrd (1540-1623)	John Munday (1550/4-1630)	Thomas Tomkins (1573-1656)
	William Inglot (1554-1621)	Orlando Gibbons (1583-1625)
	Thomas Morley (1557-1603)	John Tomkins (1584-1638)
	John Bull (1562-1628)	Richard Farnaby (1594-1623)
	Giles Farnaby (1565-1640)	

Tab. č. 7 – Tři generace anglických virginalistů

III.4.1 **William Byrd** (1540-1623)

Prakticky všechno, co považujeme za typický anglický styl, je možno nalézt v nejčistší formě v hudbě Williama Byrda. Zřejmě jako první si uvědomil potřebu skutečného melodického vývoje a využití melodie ve virginalové hudbě. Sebral izolované prvky a sloučil je do organického celku. „Používal lidové popěvky zpívané na ulicích, jednoduché taneční melodie jako např. *Carman´s Whistle, Sellingers Round, John Come Kiss Me Now*, většinou v třídobém taktu, a vzal je jako základ pro své virginalové variace. V nich také dosáhl největšího mistrovství. Tyto dětské prosté popěvky a melodie v krátkém období dvaceti let zcela změnily anglickou virginalovou hudbu. Proto můžeme říci, že národní píseň se ukázala jako důležitější než všechna spojená úsilí o učenost a tradici během mnoha století, protože se jí podařilo absorbovat veškerou techniku této

[298] GLYN, Margaret, H. The National School of Virginal Music in Elizabethan Times. *JRMA*, 1916, 43, (1), s. 30.
[299] Z neuvedených autorů je třeba zmínit aspoň Petera Philipse a Benjamina Cosyna.

velké tradice a použít ji pro své účely. Iniciátorem této hudební revoluce byl William Byrd. Proto je také nazýván „Father of Musicke.“[300]

Byrd je považován mnohými za zakladatele variační formy pro klávesové nástroje (napsal čtrnáct virginalových variací) a zde exceloval, zatímco Gibbons byl velkým mistrem fugy a Bull *cantu firmu*. Na rozdíl od Bulla se vyhýbal příliš triviálním melodiím. Ve variacích nalezl to, co potřeboval pro rozvíjení mimořádné individuality každé skladby, vycházející z charakteru zvolené melodie. V místech, kde by již hrozila jistá monotónnost či schématičnost, dělává často nečekané, byť i malé posuny v harmonii, melodii, rytmu či ve všech těchto složkách a postaví na chvíli skladbu do jiného světla. To bývá často ke konci variací. Byrd také jako první používal princip párování variací, jak to známe z doby klasicismu z děl Mozarta či Beethovena.

Přebíral hudební podněty svých mladších kolegů. Sám se velmi nerad opakoval a napsal dvě podobná díla jen v případě, když cítil, že nedosáhl své představy v prvním (např. *Gipsies´ Round – Sellenger´s Round*). Využíval své zkušenosti ze psaní vokální a instrumentální polyfonie pro klávesovou hudbu, např. polyfonická faktura některých jeho skladeb, využití melodie jako *cantu firmu* (*Walsingham*). Často používá jednohlasou úvodní frázi v hlubší poloze a následně přenáší melodii o oktávu výše, což navozuje představu dialogu, vycházejícího možná z originálu textové předlohy (*Maydens Song, Walsingham, Carman´s Whistle*).[301] Dokonce i názvy, přinejmenším tak, jak je tomu v *Ne*, jsou často úplnější než v pracích jiných skladatelů a ukazují jeho zájem týkající se významu originálního textu a někdy poskytují současnému badateli jinak neznámý titul odlišné verze básně (*Have with yow to Walsingame*).

„Pozoruhodné je jeho úsilí o celkovou formu; péče, se kterou jsou rozdílné figurace uvedeny a přemisťovány, často uprostřed variace, smysl pro vývoj skladby od jedné variace k druhé, používání melodie samotné a její přenesení do různých částí skladby, smysl pro vrchol a časté užívání krátké kody, to vše svědčí o jeho smyslu pro velkorysou stavbu jeho variací.“[302] Soudržnost mezi jednotlivými oddíly bývá způsobena tím, že např. pohyb rychlejších notových hodnot začíná již v polovině jednoho oddílu a přechází plynule do dalšího. Řazení jednotlivých variací je promyšlené, celková struktura skladby bývá třídílná – často jsou první tři či čtyři jednoduché a jsou i podobně zpracovány,

[300] GLYN, Margaret, H. *About Elizabethan Virginal Music and its Composers*. London: W. Reeves, 1934, s. 16.
[301] Formu dialogu měly četné balady.
[302] CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music*. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1991, s. 492.

střední díly bývají rychlé, dále se rozvíjejí, komplikují a mají také řidší fakturu, často přecházejí do triply, na konci bývá zklidnění a ještě jednou se ozve zřetelně melodie v plné sazbě, někdy trochu pozměněná. Ačkoliv variační princip často způsobuje statický přístup ke struktuře, Byrdovo pojetí díla je i zde dynamické. „Byrdovy skladby jsou charakteristické svou plynulostí a jsou více procesem překračujícím pravidla, nežli schématem.“[303]„Jeho zralý virginalový styl zahrnuje nejjednodušší harmonii i nejkomplikovanější kontrapunkt a jeho umění klávesové polyfonie je tak velké, že i jeho variace na nejjednodušší témata se stávají mistrovskými hudebními skladbami.“[304]

Ve své zemi se Byrd těšil velké vážnosti. Královna Alžběta nad ním, tajným katolíkem, držela ochrannou ruku, a již za jeho života byla rozpoznána jeho velikost.

III.4.2 John Bull (1562-1628)

Byl varhaníkem, virtuózem na klávesové nástroje a navíc jedním z nejvzdělanějších virginalistů. Velmi mnoho cestoval, v roce 1601 podnikl cesty do Nizozemí, Německa a Francie. Jakožto profesor hudební teorie působil na univerzitě v Oxfordu a Cambridgi, kde získal doktorský titul. Od roku 1613 žil v Bruselu a o čtyři roky později se usadil v Antverpách, kde zůstal do své smrti.[305] Mnoho skladeb se ztratilo po jeho emigraci do Nizozemí. Vrcholem jeho klávesového díla jsou fantazie a skladby založené na *cantu firmu* (především *In nomine*). Bullovy odvážné harmonické exkurzy, např. modulace do vzdálených tónin a používání všech chromatických tónů (viz hexachordová fantazie *Ut, re, mi, fa, sol, la,* Př. č.1) ve variacích nenacházíme. Byl ovlivněn kontinentem, zejména hudbou Sweelincka. Zřejmě se s ním osobně znal a ovlivnění bylo vzájemné.

Celkově Bull inklinoval k intavolaci populárních melodií méně, proto nacházíme v jeho skladbách málo stop lidové hudby. Ve *FVB*, která obsahuje téměř 40 jeho skladeb, mají jen dvě formu variací: *The Spanish Pavan*, a jeho nejdelší a nejvirtuóznější variace *Walsingham.* Bullovy krátké *groundy* a *Spanish pavan* jsou velmi tradiční. Ve zralých *groundech* a variacích je tato konzervativnost zmírněna bohatstvím nápadů a virtuózními prvky. Bullovy variace působí jako mozaika vzájemně souvisejících figurací, tradičnost je dána také jednoduchou harmonizací a ojedinělým přenášením tématu do jiných poloh.

[303] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 264.
[304] CALDWELL, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. Oxford: Basil Blackwell, 1973, s. 86.
[305] FROTSCHER, Gotthold. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition.* Bd. 2. Berlin: Museburger Verlag, 1978, s. 292.

Cunningham, autor nejrozsáhlejší monografie o klávesovém díle Johna Bulla, jeho hudbu

charakterizuje takto: „Hudba tohoto autora se jeví v mnoha ohledech staromódní; její kořeny tkví v hudbě varhanní, na níž vyrostl. Často se podobá improvizaci na *cantus firmus* či volné improvizaci ve stejném stylu. Bullovy variace vytvářejí dojem, že je tvořil po částech, jak ho napadaly myšlenky právě během takovéto improvizace. Nezajímá se o celkový účinek a jejich stavba nedosahuje kvality variací Byrdových. Některé jeho variace působí, jako kdyby je psal pro žáky, jednak aby si mohli zahrát snadnější skladby, jednak pro rozvoj jejich dovedností, jako je např. změna polohy ruky, hraní stupnic, arpeggia, paralelních tercií a repetovaných tónů.“[306]

V Antverpách se již variacím zřejmě nevěnoval, protože na severu byly preferovány jiné formy. Nejzávažnější díla napsal ještě v Anglii.

III.4.3 Giles Farnaby (1565-1640)

Ví se velice málo o jeho životě. Byl oddaným protestantem. Stavěl virginaly, ale není známo, kde získal hudební vzdělání. Je možné, že nástroje dodával Bullovi a ten byl jeho učitelem. Právě jeho vliv u Farnabyho převládá. Je patrný v technice jeho skladeb, ať to jsou již figurace v levé ruce, řetězce šestnáctinových běhů, opakované tóny, či preferování změn ve skladbě před celkovým vývojem. Nenajdeme u něj Bullův smysl pro velkolepý tvar, vybudoval si však svůj vlastní individuální styl. Byl spíše instinktivním skladatelem s bohatou imaginací. Jeho skladby musely obíhat velice omezeně, protože naprostá většina z nich je obsažena v druhém dílu *FVB*.[307] Jen asi šest z jeho více než padesáti skladeb se vyskytuje v jiných zdrojích.

Byl dalším z virginalistů, kteří si velice oblíbili formu variací. O tom svědčí fakt, že jich kromě Byrda napsal početně víc než ostatní jeho současníci; celá třetina jeho skladeb, které se dochovaly, spadá do této kategorie. S výjimkou jeho *Groundu* všechny jeho variace jsou založeny na lidových melodiích. Preferoval krátké melodie. V této formě, která dává určitá omezení, tj. pravidelnost, opakování atd., se cítil mnohem jistěji

[306] CUNNINGHAM, Walker. *The Keyboard Music of John Bull.* Michigan: UMI Research Press, 1984, s. 212.

[307] „Je zvláštní, jak se Tregianovi (kopistovi *FVB*) podařilo získat Farnabyho skladby. Je téměř mimo pochyby, že se oba muži osobně znali a Farnaby mu je zřejmě donášel do vězení, kde Tregian rukopis psal.“ Je známo , že spolehlivost skladeb opsaných ve *FVB* je různá. To platí i v případě Farnabyho; není jasné, zda on sám dodal Tregianovi některé ledabyle opsané skladby, či to byla vina kopisty. In MARLOW, Richard. The Keyboard Music of Giles Farnaby: a Lecture-Recital. *PRMA*, 1965/6, 92, s.108.

a byl odvážnější než ve svých fantaziích.[308] Richard Marlow, editor Farnabyho klávesových skladeb v *MB XXIV* k tomu dodává: „Farnabyho zvídavá, kreativní povaha, zřejmá záliba v experimentu, zaujetí pro detail, na druhé straně neschopnost udržet pokračující melodický vývoj: tyto vlastnosti ho ideálně vybavily pro drobnou epizodickou kompozici.“[309] Melodii klade zpravidla do vrchního hlasu, na začátku je téma přesně citováno, následují další variace postavené na kontrastu s postupnou gradací až k finálnímu vrcholu. Přitom každá variace přes svoji specifičnost vplouvá téměř nevyhnutelně do druhé. Tohoto narůstajícího efektu dosahuje např. ve variacích *Bonny sweet Robin, Up tails all* nebo osmistránkovém *Wooddy-cocku*. Ten se může svou délkou měřit i s Byrdovými nejdelšími variacemi. Na rozdíl od tohoto skladatele Farnabyho variace však nemají takovou soudržnost. Poslední dvoje jmenované patří k nejrozsáhlejším a technicky nejnáročnějším. Aby vytvořil co největší množství obměn, zdobí melodii, která přechází z jednoho hlasu do druhého, pozměňuje harmonii, zavádí nové figurace, změny v rytmu a metru, zvyšuje či snižuje počet hlasů nebo mění způsob doprovodu. Variace se často podobají stavbou tancům, každá část je následována hned svou variovanou reprízou, někdy melodie úplně zmizí a nechá místo volným figuracím či imitačním hrám, aby se občas zase vynořila buď celá, nebo jen její záblesk skrytý v pasážích. To je případ *Daphne*, kde navíc dochází k nepravidelnému členění, jednotlivé oddíly jsou asymetrické co do počtu taktů, a také nejasné číslování variací a jejich variovaných repríz u Tregiana podtrhuje tuto skutečnost. V *Paul´s Wharf* následují zase za druhou variací hned dvě variované reprízy 2 a 3.

Vedle půvabných a pravidelných variací (*Loth to Depart, Quodling´s Delight* či *Bonny sweet Robin*), lze sem zařadit několik krátkých skladeb v maximálním rozsahu jedné až dvou stran, některé jen s jednou variací, které se svým stylem blíží tanečním, deskriptivním či charakteristickým kouskům, jako je např. *A Toy*. K těmto svěžím drobnokresbám, které nesou v sobě kouzlo okamžiku, patří *Mal Sims, The New Sa-hoo,*[310] či *Tower Hill*. Jejich základ tvořila vždy nějaká populární, většinou i taneční melodie.

---

[308] Stravinskij ve své *Hudební poetice* vyslovuje podobnou myšlenku: „Má svoboda spočívá tedy v tom, že se pohybuji v úzkém rámci, který jsem si pro každý úkol sám vytyčil. A půjdu ještě dál: má svoboda bude větší a hlubší, čím úžeji si vymezím své pole působnosti čím víc nastavím kolem sebe překážek.“ In STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika.* Praha: Arbor vitae, 2005, s. 54.

[309] MARLOW, Richard. The Keyboard Music of Giles Farnaby: a Lecture-Recital. *PRMA*, 1965/6, 92, s.118.

[310] Tato melodie byla na kontinentě známa jako *Est-ce Mars* a byla zpracována jak Sweelinckem, tak Scheidtem. (J.P. Sweelinck, *Werkem voor Orgel en Clavecimbel*, No. 58; Scheidt: *DDT*, i. 65). Caldwell na tomto příkladě ilustruje Farnabyho zaujatost poslední módou, protože třebaže užíval některé materiály jako Bull, nesdílel jeho a Gibbonsovo okouzlení staršími melodiemi, které měl v oblibě i Byrd. Také bas

III.4.4 Orlando Gibbons (1583-1625)

Variace a taneční melodie tohoto skladatele vykazují rozdílnou kvalitu. Gibbons byl vážný, přísný muž, jeho skladby jsou hodně kontrapunktické a odpovídají jeho naturelu, proto forma variací na lidové písně neodrážela úplně jeho osobnost. Byl uznáván jako virtuóz na klávesové nástroje a stejně jako Bull vládl obdivuhodnou virginalovou technikou, ale více než on směřoval k moderní tonalitě, zejména k „durové“ tónině. Někdy jeho nadměrné využívání virtozních prvků a „přílišná vypracovanost“[311] může být cítěno jako narušení hlubšího hudebního významu pasáže. Některé variace jsou tím takto negativně poznamenány. Ve variacích využíval hojně změn ve figuraci v dlouhých osminových a šestnáctinových pasážích. Gibbons měl zálibu ve starých melodiích a ty použil také pro své variace. Jsou to *The woods so wilde* a *Peascod Time*; oboje variace na tutéž melodii, které jsou obsaženy v *Tr* (*FVB*), napsal také W. Byrd. Gibbons má v této sbírce zastoupeny jen dvě skladby, jednou z nich jsou právě variace *The woods so wilde.* Stejně jako tyto variace, preferuje Hendrie Gibbonsovu verzi variací *Peascod Time,* které na rozdíl od Byrdova *groundu* vystavěl tento autor částečně na basu a částečně na melodii, která je ovšem odlišná. „Zatímco Byrdovy variace je nutno považovat za jeho nejnudnější skladby, Gibbons si vede pozoruhodně dobře, když vezmeme v úvahu nedostatky této jednotvárné melodie a s ním spojeného basu.“[312]

Celkově lze říci, že přes svoji virtuozitu působí Gibbonsovy variace oproti inspirativnímu Farnabymu či Byrdovi schématicky.

III.4.5 Ostatní skladatelé

John Munday (1550/4-1630)

Jeho variace jsou ukázkou běžného virginalového stylu. *Robin* je založen na postupné akceleraci.

---

passamezza antica využívá jen jednou – v *Quodling´s Delight*. In CALDWELL, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. Oxford: Basil Blackwell, 1973, s. 90.

[311] CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music.* Vol.1. Oxford: Clarendon Press, 1991, s. 492.

[312] HENDRIE, Gerald.The keyboard Music of Orlando Gibbons. *PRMA*, 1962/63,89, s. 10. Hendrie je také editoremGibbonsova klávesového díla *MB XX*. Je zajímavé sledovat, jak Hendrie hájí „svého“ autora, zatímco názor jiných muzikologů je odlišný.

William Inglot (1554-1621)

Skladatel a varhaník v Norwichi. Jednou ze dvou skladeb uvedených ve *FVB* jsouvariace *The Leaves bee greene*, ovlivněné konsortní hudbou.

Thomas Morley (1557-1602)

Jeden z nejvzdělanějších skladatelů, autor slavného traktátu *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*.[313] Často mění figurace i uprostřed variací, melodie jimi bývá přerušována, výsledkem je pak určitá nekompaktnost skladby. Začátky variací jsou polyfonní, jednodušší faktura, kde rychlé pasáže doprovázejí v druhé ruce akordy, vypsané trylky a charakteristický postup I-II jsou typické pro dvě zde prezentované skladby *Nancie* a *Goe from my Window*.

Thomas Tomkins (1572-1656)

Byl konzervativním skladatelem, zcela ignoroval nástup baroka a jeho stylu ovlivněného Italy. Je označován za posledního virginalistu. Jeho polyfonický, ještě zcela renesanční jazyk, byl ovlivněn Byrdovým stylem. Tomkinsovy skladby, zejména ty ranější, se vyznačují přílišnou vypracovaností, stejně jako je tomu u Gibbonse. Často i v průběhu jedné variace mění figurace, více než ostatní virginalisté používá dvaatřicetiny, nejčastěji v podobě vypsaných ozdob, příznačných pro jeho ornamentální styl. Dokladem toho jsou zde dvoje uvedené variace *Barafostus´Dream* a *Fortune*. Variace *Robin Hood* se vyskytují anonymně ve *Fo*, ale Tomkins tuto skladbu zařadil ke svým dílům.

John Tomkins (1584-1638)

Nevlastní bratr Thomase. Zachovaly se od něj jediné variace *John come kiss me now*.

Richard Farnaby (1594-1623)

Byl synem Gilese. Čtyři skladby, které jsou obsaženy ve *FVB*, jsou jediné, které od něj známe. Dvě z nich, variace *Fayne would I Wedd* a *Hanskin*, se podobají skladbám jeho otce, vyznačují se ale jednodušší a mechaničtější figurací a běhy, které jsou v druhé ruce většinou doprovázeny akordy nebo druhým hlasem.

[313] Viz kapitola **II.1.3 Nejvýznačnější angličtí teoretikové. Hlavní zdroje.**

III.5 Analýza jednotlivých variací. Texty. Hudební a literární odkazy

Komentář k variacím

***Názvy variací*:** názvy variací jsou stejné, jak je nacházíme ve *The Fitzwilliam Virginal Book*, ta zachovává jejich původní znění z *Tr*. Tato sbírka obsahuje největší počet variací na lidové písně a populární melodie, a proto se stala výchozím materiálem pro naprostou většinu analyzovaných variací. U *Rowlanda* uvádím také jeho častější název *Lord Willoughby*. Drobné změny titulů jsou dány různými zdroji (viz *Barafostus´Dream, Bar´ra Faustus´ Dream, Barrow Fosters Dream, Barbara Forster´s Dream*). Menší pravopisné odchylky vycházejí z dobového jazyka (Jhon, bony aj.).Tituly skladeb, které nejsou součástí *FVB*, jsou převzaty z ostatních použitých notových sbírek.

***Tituly sbírek, texty*:** vycházejí převážně ze Simpsonovy verze, která zachovává původní znění a alžbětinský jazyk. Tam, kde je uveden jen Chappell, používám z nedostatku jiných zdrojů jeho texty, které jsou často převedeny do moderního jazyka. U mnohých zajímavých citací, které se vyskytují jen u Chappella, chybí odkazy, které nejsou k dohledání. Z téhož důvodu nejsou uvedeny ani zde.

***Zdroje*:** ve výčtu klávesových zdrojů se omezuji jen na ty nejdůležitější, ze kterých čerpá edice *Musica Britannica* (např. u *Fortune* je zaznamenáno 11 klávesových zdrojů). Z této edice jsou převzaty také zkratky.V případě *FVB* uvádím tuto zkratku pro analyzované skladby, *Tr* pro výchozí zdroj. U odkazů na ostatní hudební zdroje uvádím jako příklad jen některé. V souvislosti s paralelními literárními citacemi se soustřeďuji zejména na Shakespeara, jehož parafráze přibližují celkový pohled na popularitu tehdejších písní a balad.Téměř všechny variace jsou obsaženy ve *FVB*, doplňujícím zdrojem je *Parthenia* (Gibbons) a edice *Musica Britannica XXVIII* (Byrd) a *XIX* (Bull) – byly vybrány s ohledem na jejich uvedení v literatuře (Chappell, Simpson, Ward). Za moderními edicemi jsou uvedena čísla variací. U notové ukázky melodie písně je v závorce ve zkratce uveden zdroj, odkud je převzata. Většinou je jím Simpson (S), melodie, pokud je převzata z jiného zdroje než je FVB, se někdy lehce odchyluje od tématu ve variacích (viz Příloha **VI.3 Notové ukázky úvodních dílů variací**).

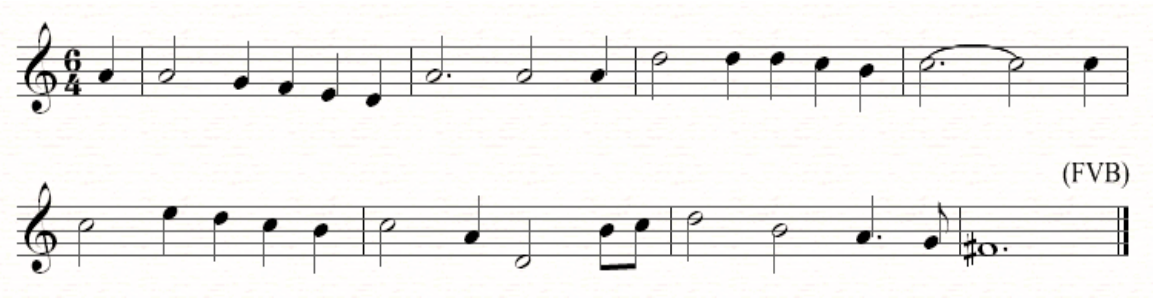
***Rozsah*:** vzhledem k rozdílné míře popularity jednotlivých písní či tanečních melodií, četnosti odkazů a citací na ně, množství různých hudebních verzí i celkové závažnosti či zajímavosti, je rozsah textů u každého titulu rozdílný.

Použité edice

The Fitzwilliam Virginal Book, (ed. B.Vinogron), 1979
zahrnuje všechny skladby vyjma níže uvedených
Musica Britannica XIX, (ed. Th. Dart), 1970
J. Bull: *Bonny Peg of Ramsey, Bonny sweet Robin, Go from my Window, Rosasolis, Why ask you*
Musica Britannica XXVIII, (ed. A. Brown), 1976
W. Byrd: *Go from my Window*
Parthenia, 1612, (ed. Th. Dart), 1969
O. Gibbons: *The Queeenes Command*

All in a garden green

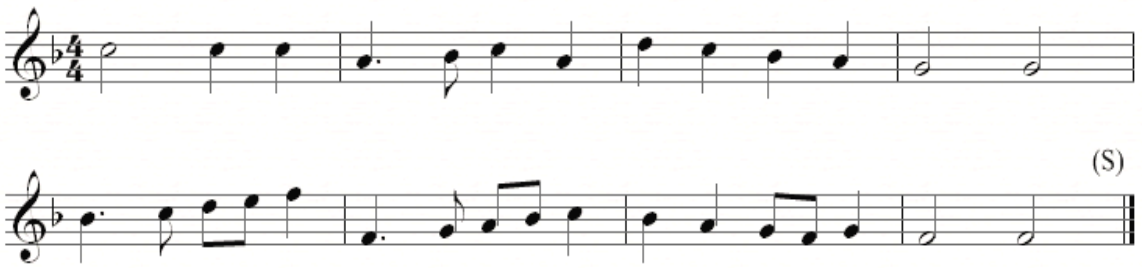
Chappell, s.110; Simpson, s.10; Ward, s. 28.
Klávesové zdroje: W. Byrd: *Ne, Tr* (*FVB I*,104)



. Záznam v *Stationers´Register* z roku 1565-1566 opravňuje jistého pan Pekeringa k publikování „All in a garden grene/betwene ij lovers“ (V zelené zahradě/mezi dvěma milenci). Píše se o ní jako o „Veselé nové baladě o venkovké dívce a chlapci zpívané na hezkou melodii“[314] O něco později vlastník kopie Slayterových *Psalmes, or Songs of Sion* (1642) poznamenal do poznámek rukopisu, že *Garden Green* je vhodnou alternativní melodií pro zpívání žalmu 47 a 48.

Název *All in a garden green* mají dvě rozdílné melodie. Verze, kterou uvádí Chappell a Simpson, se nachází ve *William Ballet´s Lute Book* (cca 1600),[315] v *Dancing Master* Johna Playforda (1651) a použil ji i Sweelinck. Jeho virginalová skladba *Unter der Linden grűne* vycházejí z druhé verze písně *All in a garden green.*[316]

[314] „A merrye new ballad, of a countrye wench and a clowne, sung to a fine tune.“ In SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd., 1966, s. 10.
[315] Tento zajímavý rukopis, který se nachází v Dublinu, obsahuje velké množství lidových písní ze 16. století, psaných v loutnových tabulaturách.
[316] SWEELINCK, Jan Pieterszoon. *Werken voor orgel en clavicimbel*. Max Seifert (ed.). Vol.1. Amsterdam: G. Alsbach, 1943, č. 63. Obecně se soudí, že tato melodie pochází z Anglie a dostala se na kontinent prostřednictvím anglických herců, kteří cestovali po Nizozemí nebo katolických hudebníků, jako byl např.



Př. č. 27 – *All in a garden green*, druhá verze

Chappell předkládá text, který byl tehdy obsažen v rukopise, jehož majitelem byl jistý pan Payne Collier.[317]

All in a garden green	V zelené zahradě
Two lovers sat at ease,	se pohodlně usadili dva milenci
As they could scarce be seen among	protože stěží je mohl někdo vidět
Among the leafy trees.	mezi listnatými stromy.
They long had lov´d yfere	Dlouho se tam milovali
And no longer than truly,	opravdově
In that time of the year,	v tomto ročním období
Cometh´ twixt May and July	Mezi květnem a červencem.
…..	…. .
Full soon both two were wed,	Pak se brzy vzali,
And these most faithful lovers	a tito nejvěrnější milenci
May serve at board at bed,	sdíleli stůl i lože,
Example to all others.	sloužíce jako příklad jiným.

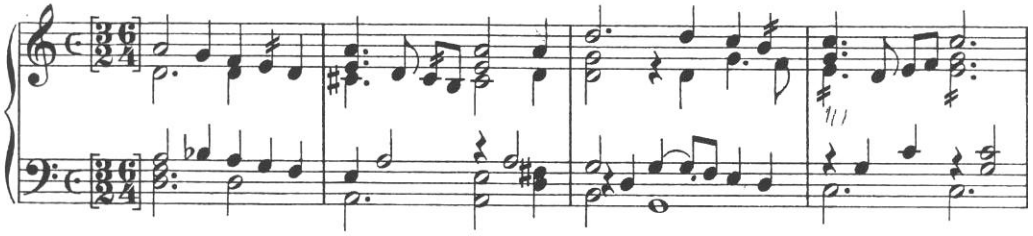
Byrd pro variace totožného jména použil jinou melodii. Ward usuzuje, že tato melodie je staršího data a že právě na ni se zpívala balada o odvrženém milenci, která začínala slovy „My fancie did I fixe“ Tato balada se vyskytuje v *Handefull of Pleasant Delites* (1584).[318] Skladba se skládá ze šesti frází. Základem je pevná harmonická struktura, typický je sekundový posun na snížený sedmý stupeň (I/mi-VII-I/ma). „Menší melodické tvary mají sjednocující funkci. V první variaci se objevuje v druhém taktu klesající

Peter Philips, který z náboženských důvodů opustil Anglii roku 1582. Po roce 1600 anglická hudba vešla v Evropě ve známost, především to bylo v severských zemích, kde angličtí herci a hudebníci působili nejvíc. In WARD, John M. „A Handefull of pleasant delites“. *JAMS*, 10, č. 3, 1957,s. 165.

[317] Uvádím jen první sloku a závěr.

[318] WARD, John. Apropos The British Broadside Ballad and its Music. *JAMS*, 20, 1967, s. 28.

tříosminová figura, která je v taktu čtvrtém převrácena a stoupá.“[319] Byrd se k ní vrací na začátku poslední variace, kde již dominuje:

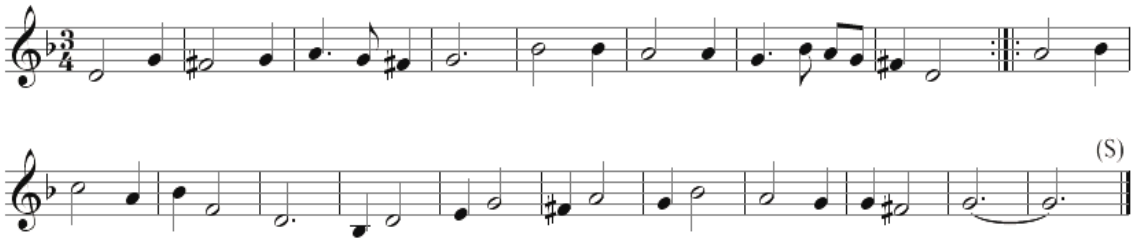


Př. č. 27 – W. Byrd: *All in a garden green*, t.1 - 4

Variace se odvíjejí typickým způsobem: č. 2 a 3 jsou psány v imitaci. S postupující skladbou využívá Byrd stále více figurace v podobě šestnáctinových běhů. Poslední variace uzavírá skladbu v pomalejších hodnotách, melodie zde přechází do altu. Neighbour se k těmto variacím vyjadřuje: „Imitace je trochu sevřená, křečovitá, protože jak soprán, tak bas jsou předem dány a poněkud strnulé se jeví také střídání běhů v pravé a v levé ruce.“[320] Na základě toho soudí, že zřejmě jde o jedno ze starších Byrdových děl.

Barafostus´ Dream

Chappell, s.240; Simpson, s.34; Ward, s.29.
Klávesové zdroje: celkem 3.
anonym: *Cr*, *D2*, *Tr* (*FVB I*,18); Th. Tomkins: *Tr* (*FVB II*,131).



Tato melodie je spojena s baladou *Bar´ra Faustus´ Dream* nejasného původu, začínající slovy: „Když jsem pozdě uléhal na lože, /smutné byly moje myšlenky a nemohl jsem usnout“,[321] a byla zpívána na „novou veselou melodii“. Podle Simpsona se zřejmě

[319] HARLEY, John. *British Harpsichord Music.* 2. sv. History. Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 28.
[320] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 154.
[321] When of late I sought my bed,/Sad my thoughts, I could not slumber.“ In SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd., 1966, s. 34.

nejstarší instrumentální verze s titulem *Barrow Fosters Dreame* nachází ve *William Ballet´s Lute Book* a je určena pro violu, jiná je v Rosseterových *Consort Lessons* (1609). Melodie byla velmi oblíbená v Nizozemí a objevuje se pod různými názvy v několika tamních zpěvních knihách. Ve Slayterových *Psalmes or Songs of Sion* je poznámka, že na *Barbara Forster´s Dream* mohl být zpíván žalm č. 19.

Píseň začíná slovy:

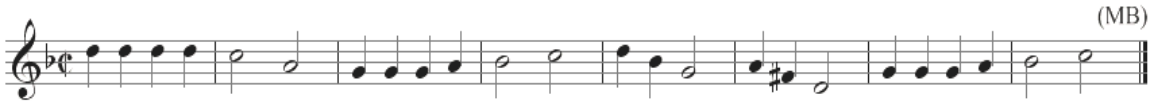
Come sweet Love, let sorrow cease,	Přijď sladká lásko, nech smutek odejít,
Banish frowns, leave off dissention.	odstraň vrásky, přestaň s hádkami.
Love´s war makes the sweetest peace,	Lásky válka je příčinou nejsladšího míru,
Hearts uniting by contention,	srdce spojuje svazkem.
Sunshine follows after rain,	Po dešti vždy následuje slunce svit,
Sorrows ceasing, this is pleasing,	žal odchází, to je pěkné,
All proves fair again.	vše je zase tak, jak má být.
After sorrow cometh joy,	Po žalu přichází radost,
Trust me, prove me, try me, love me,	důvěřuj mi, ukaž se mi, miluj mě,
This will care annoy.	to zaplaší starost.

Barafostus´Dream Thomase Tomkinse spadá stylově do prvního desetiletí 17. století. Autor v rámci jedné variace často kombinuje několik variačních technik, zejména na začátku. Hojné používání imitací má za výsledek četné sekvenční postupy. Dílo působí příliš „vypracovaně“ a ne tak živě. Do popředí vystupuje především jeho virtuózní stránka, která neodpovídá klidné melodice a lyrickému obsahu. Skladba obsahuje osm variací.

Mnohem homogennější a bezprostřednější jsou kratší čtyřdílné anonymní variace. Jedna variace vrůstá plynule do druhé, postupně se zrychlují a končí šestnáctinovými běhy.[322]

Bonny Peg of Ramsey

Chappell, s. 218; Simpson, s.570; Ward, s. 65.
Klávesové zdroje: anonym: *Bu*; J. Bull: *D1*, *Cr* (*MB XIX*, 75).



Ramsey bylo důležitým, bohatým městem v Huntingdonshire do té doby, než bylo

[322] viz příloha **VI.3 Notové ukázky úvodních dílů variací.**

zničeno jeho opatství. Existují dvě rozdílné melodie na *Bonny Peg of Ramsey* a obě pocházejí z alžbětinské doby. Jedna verze pro smyčcové nástroje se nachází v několika instrumentáních sbírkách, např. *William Ballet´s Lute Book.* S ní spojuje Sir John Hawkins[323] citát ze Shakespearova *Večera Tříkrálového*, kde pan Tobiáš nazývá Malvolia *Peg-a Ramsey* v řeči plné hudebních narážek: „Malvolio´s a *Peg-a-Ramsey,* and *Three merry men be we* (Malvolio je opelichaná rusalka a vůbec, my jsme tři mládenci veselí).[324] Na tuto melodii bylo napsáno mnoho balad. Richard Burton ve své slavné *Anatomy of Melancholy* (1621) činí narážku na refrén jedné takovéto balady, který začíná slovy: „Give me my yellow hose again"(viz 3. sloka).[325] Balada pojednává o „Veselé rýmovačce o Johnovi Tomsonovi a Jackaman, jeho ženě, jejíž žárlivost byla příčinou všech jejich hádek."[326] Její slova zní:

When I was a bachelor	Když jsem byl svobodným mládencem
I led a merry life,	vedl jsem veselý život,
But now I am a married man	ale nyní jsem ženatý
And troubled with a wife.	a trápí mě manželka.
I cannot do as I have done,	Nemohu dělat to, co jsem dělával,
Because I live in fear ;	protože žiji ve strachu;
If I go but to Islington,	když jdu do Islingtonu,
My wife is watching there.	má žena mě tam špehuje.
Give me my yellow again,	dej mi zase mé žluté,
Give me my yellow hose,	dej mi mé žluté punčochy,
For now my wife she watcheth me,	Moje žena mě zase špehuje,
See yonder where she goes.	podívej se, tamhle jde.

Jiná píseň se objevuje v rukopisu *MS Add. 18936* (po r. 1612) s následujícími slovy:

Little Peg of Ramsey	Mrško Peg of Ramsey
wth ye yellow hayre,	s plavými vlasy
couldst thou greet if I were dead,	ty bys uvítala, kdybych snad umřel,
marye would I feare…	skoro se bojím ženit.

[323] Viz CHAPPELL, s. 218.

[324] SHAKESPEARE, William. *Komedie II.* Večer Tříkrálový (II,3). Přel. E.A.Saudek. Praha: SNKLHU, 1955, s. 537. (Srov.jiný překlad: „Malvolio je stará děvka a „My jsme tři padouši veselí". In SHAKESPEARE, William. *Večer Tříkrálový* (II,3). Přel. M. Hilský. Praha: Evropský literární klub, Knižní klub, 1999, s. 38.).

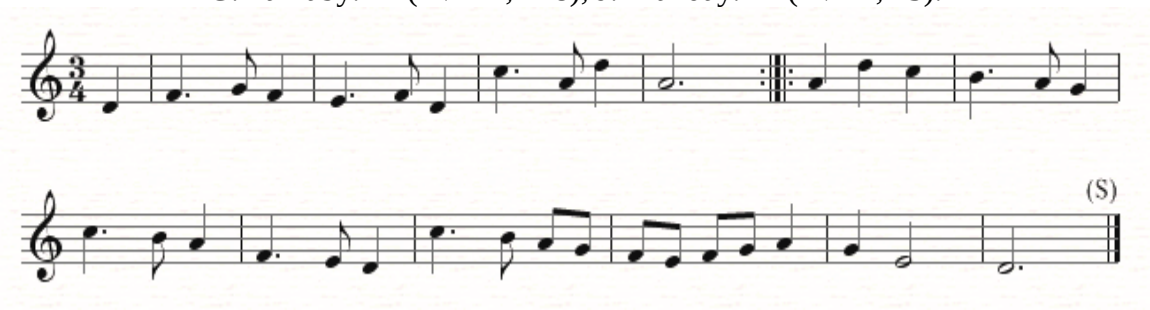
[325] Žluté punčochy – Shakespeare činí narážku na tuto baladu ve *Večeru Tříkrálovém* (II, 5) ve slavné scéně, kdy Malvolio čte podvržený dopis od domnělé Olivie, která ho v něm vyzývá, aby je nosil. Žluté punčochy nosil mladý muž „na frejích" – frajer (z něm. Freier).

[326] „A merry jest of John Tomson and Jackaman his wife,/whose jealousy was justly the cause of all their strife." In CHAPPELL, William. Popular Music of the Olden Time. London 1840. Reprint. Dover edition 1965, s. 218.

V pozdějších literárních zdrojích je píseň zmiňována jako venkovská taneční melodie. Jiná hudební verze *Bonny Peg of Ramsey* byla spojena s písní *Oh! London is a fine town*. Právě tuto melodii použil John Bull. Patří spolu s *The Spanish Pavan* k jeho raným dílům, styl je podobný. Zajímavé je, že Bull tyto variace zařadil do *Bu*, zatímco *The Spanish Pavan* vynechal, možná pro její přílišnou střídmost či délku. Krátký jednotvárný popěvek, který klesá z kvinty *d´´* na tóniku *g´* a zase stoupá zpět postupem *a´ b´ c´´* , se neustále dokola opakuje. Způsob práce s variacemi je také schématický. Tuto kratší skladbu řadí Cunningham ještě spolu s *The Spanish Pavan* a *Why ask you* mezi tzv. „Variation-grounds“.[327]

Bony Sweet Robin

Chappell, s.233; Simpson, s.59; Ward, s.31.
Klávesové zdroje: celkem 5.
anonym: *Bu*; W. Byrd: *D2*; J. Bull: *Me*, *Ly* (*MB XIX*, 65);
G. Farnaby: *Tr* (*FVB* II, 128); J. Munday: *Tr* (*FVB I*, 15).



Ve Fletcherově *Two noble Kinsmen* (1613) žalářníkova bláznivá dcera říká: „Mohu Vám zazpívat *The Broom* a *Bonny Robin*.“ Další citce pochází z jednoho verše zpívaném Ofélií v Shakespearově *Hamletovi*: „For bonny sweet Robin is all my joy” (Můj krásný Robin, láska moje),[328] který je zřejmě posledním veršem písně s trochu odlišným názvem *My Robin is to the Greenwood Gone.*

My Robin is to the greenwood gone,	Můj Robin odešel do lesa,
My Robin has left me quite alone.	můj Robin mě nechal úplně samotnou.
Sad are the days, alas,	Smutné jsou dni, běda,
Slowly the hours do pass:	pomalu utíká čas:
Bonny sweet Robin is all my moan.	můj milý Robin mi působí samé trápení.
.	
My heart is sore with all annoy,	Moje srdce bolí a soužím se,
My thoughts are set in one employ.	mé myšlenky se ubíhají stále k jednomu

[327] CUNNINGHAM, Walker. *The Keyboard Music of John Bull.* Michigan: UMI Research Press, 1984, s. 189.
[328] SHAKESPEARE, William. *Hamlet, dánský princ* (IV, 5). Přel. M. Hilský. Praha: Torst, 2001, s. 387.

Weeping I grieve for him,	pláči a rmoutím se pro něho
All would I leave for him:	všechno bych pro něj opustil
Bonny sweet Robin is all my joy.”	můj Robin je mým největším potěšením.

Tato píseň byla velmi populární. F.W. Sternfeld poskytuje ve své knize *Music in Shakespearean Tragedy* (1963) celý seznam zdrojů, kde se tato melodie vyskytuje.[329] Jejich podrobný výčet podává také Simpson.[330] Obliba této melodie, která se vyskytovala pod různými názvy, trvala téměř až do konce 17. století. K nejranějším zdrojům patří *Cittharn Schoole* (1597) Antony Holborna, *The Schoole of Musicke* (1603) Thomase Robinsona a *William Ballet´s Lute Book*. V této sbírce existují dvě verze: jedna s názvem *Bonnie sweet Robin*, a druhá *Robin Hood is to the greenwood gone*, což vedlo Chappella k domněnce, že se jedná o ztracenou baladu o Robinu Hoodovi.[331] Text může také být narážkou na Roberta, vévodu z Essexu, milence královny Alžběty. Melodii s názvem *Robin* zpracoval pro loutnu též John Dowland. Kromě balad byl nápěv používán také pro koledy. Jedna má název *Carol for St. Stephen´s Day.*

Klávesové zdroje si značně odporují ve jménech autorů, kterým se variace na tuto píseň přisuzují, viz přehled výše.[332] Variace v *Bu, Me, Ly* a *D2* jsou v podstatě totožné, kromě malých odchylek v pořadí jednotlivých částí. Pořadí v *Tr* u Farnabyho souhlasí s *D2*, skladba je však více propracovaná, komplikovanější, a obsahuje navíc jednu variaci na konci.[333] Na rozdíl od uzavírajícího a zklidňujícího charakteru poslední variace v ostatních zdrojích, Farnabyho skladba postupně graduje od druhé poloviny třetí variace až do konce šestnáctinovými běhy a rozloženými akordy, předposlední variace je *bicinium*. Gradace pokračuje v páté poslední variaci *triplou*, kde šestnáctiny vyústí v sopránu, zatímco téma, které se téměř po celou skladbu vyskytuje ve vrchním hlasu, se v závěru přestěhuje do tenoru.[334] Mundayho nejkratší verze této populární melodie v *Tr*

---

[329] WARD, John. M. Apropos The British Broadside Ballad and Its Music. *JAMS*, 1967, 20, s. 31.

[330] SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd., 1966, s. 59-64.

[331] Balady o Robinu Hoodovi se začaly objevovat již koncem 14. století (viz s .102). Zprvu byla tato legenda časově chybně umísťována do 13.-14. století, teprve koncem 16. století byla správně zasazena do konce 12. století , tedy do doby panování Richarda Lví Srdce.

[332] Cunningham zcela vylučuje Byrdovo autorství v *D2* na základě stylu skladby. Co se týče Bulla a Fanabyho, cituje Darta (*MB XIX*, s. 227): „Vysvětlení chybného připsání skladby může být následující: je možné, že Bull napsal *Bonny Sweet Robin* víceméně tak, jak se nachází v *Bu*, a že jej Farnaby potom upravil, poněkud přepracoval a přidal poslední variaci.“ In CUNNINGHAM, Walker. *The Keyboard Music of John Bull.* Michigan: UMI Research Press, 1984, s. 203.
Stejný názor jako Dart má i Harley. Cunningham však na to reaguje, že tomu mohlo být právě naopak. Situace je o to komplikovanější, že Farnaby byl ovlivněn Bullem a figurace obou jsou velice podobné.

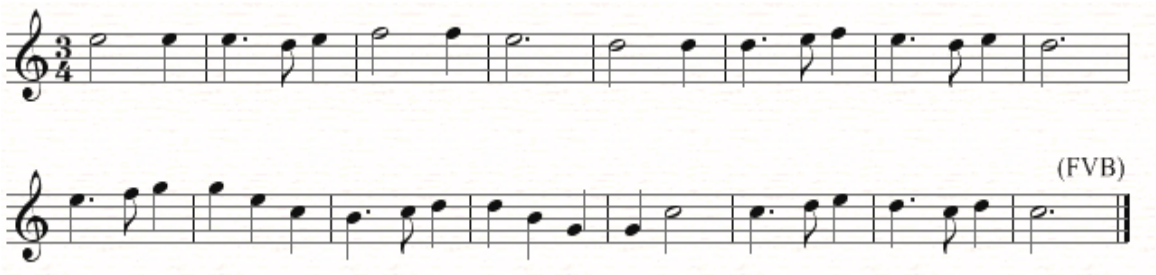
[333] Viz variace *Go from My Window*, kde se jedná o stejný případ.

[334] Ukázka Farnabyho imitačního umění viz **Př. č. 26 e**.

se zkráceným názvem *Robin* je napsána o kvartu výš (in *G*), než je tomu u ostatních autorů. Je založena na akceleraci tří variací, končícími šestnáctinovými běhy.[335]

Callino casturame

Simpson, s.79; Ward, s.33.
Klávesový zdroj: W.Byrd: *Tr* (*FVB II*, 158), *Wr*.



Badatelé se shodují v tom, že *Callino casturame* je anglickým překladem irské fráze, jejíž první slovo vešlo do moderního jazyka jakožto „colleen“ (irské děvče). Co se týče druhého výrazu, četné výklady se různí: (Cailín óg a stiuire me: Moje drahé děvčátko; Cailín óg a stór: Mladá dívko, poklade; Cailín ó choist Siúire mé: Jsem děvče od řeky Suir; Chailin Og, an Stiuir Thu me: Mladé děvče, budeš mě doprovázet).

„Callin o custure me“ bylo zaneseno do v *Stationers´ Register* v roce 1582; balada se nachází v *Handefull of Pleasant Delites* jakožto „Sonet milence velebícího svoji dámu./Na Calen o Custure me: zpívá se na konci každé řádky.“[336] Ukázka textu je z první a poslední sloky:

When as I view your comly grace	Když vidím tvůj půvabný vzhled
Calen o Custure me	calen o Custure me,
Your golden haires, your angel´s face	tvé zlaté vlasy, tvůj andělský obličej:
Calen o Custure me	calen o Custure me
…..	…..
My soul with silence moving sense	Má duše, tiše dojatá,
Doth wish of God with reverence.	se k Bohu v úctě obrací.
Long live and virtue you possess.	Kéž dá Ti dlouhý věk a ctnost,
To match the gifts of worthiness.	tak jako zásluhy Ti dal.

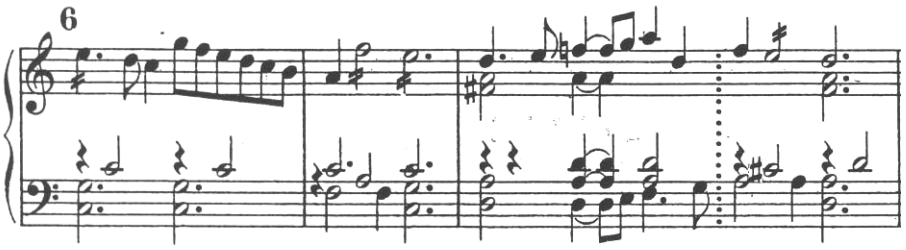
Narážka na tuto píseň je v Shakespearově *Jindřichu V* (IV,4), kde používá těchto irských slov jakožto hantýrku v odpovědi Pistola na slova francouzského vojáka, kterému

[335] Viz příloha **VI.3 Notové ukázky úvodních dílů variací.**
[336] „A Sonet of a Louer in the praise of his lady./To Calen o Custure me: sung at euerie lines end.“[336] In SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music*. London: C.& A. book distribution Ltd., 1966, s. 79.

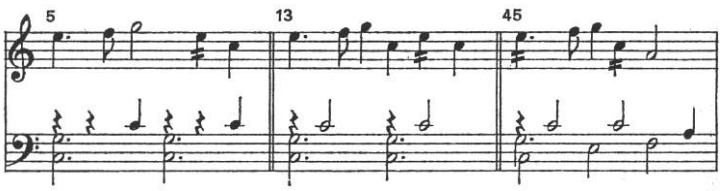
nerozumí. V epigramu *The Scourge of Folly* (1610) od Johna Daviese z Herefordu je narážka na refrén této písně:

No word proceeds from his most fluent tong,	Není slova v tomto plynném jazyce,
But it is like the burden of the song.	jenž by nebylo těžké, až na refrén.
Call´d Callino, come from a forraine Land,	Call´d Callino pochází z cizí země,
Which English people do not vnderstand	které Angličané nerozumějí.

Melodie se vyskytuje v loutnových a citternových tabulaturách. Jakožto téma virginalových variací se objevuje v *Tr* a *Wr* v Byrdově zpracování. Je to jedna z jeho raných skladeb a obsahuje šest variací založených na jednoduchých imitacích a divizích melodie. Variace se skládají z prosté, průzračné melodie a z velmi jednoduchého fixního basu (I-IV-II-V-I-V). Struktura skladby plynule a klidně narůstá do předposlední variace. Začátek poslední variace je melodickou variantou výchozího popěvku, v jejímž třetím taktu dochází na krátký okamžik k posunu harmonie (II/ma) i rytmu ze tří na dvě (viz Př. č. 28).Tato nečekaná vybočení, třebaže nemusí být veliká, jsou typická pro Byrda s jeho schopností stále překvapovat a oživovat skladby tímto způsobem. Druhý příklad je zase ukázkou malých rytmických posunů u druhé poloviny variací č. 1, 2 a 6 (Př. č. 29).[337]



Př. č. 28 – W. Byrd: *Callino Casturame* 6.var., t.1-4

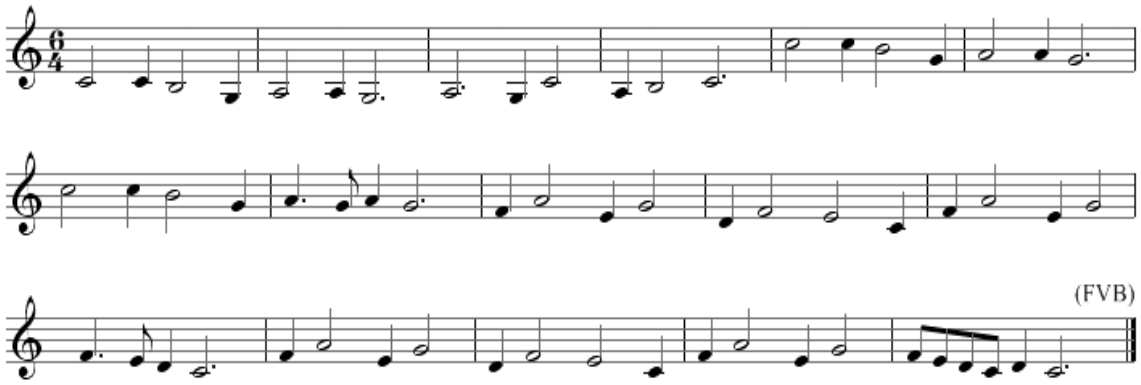


Př. č. 29 – W. Byrd: *Callino Casturame*, druhá polovina 1., 2. a 6. variace

[337] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 158.

The Carman´s Whistle

Chappell, s.137; Simpson, s.85; Ward, s.34.
Klávesové zdroje: celkem 6.
W.Byrd: *Be, Fo, Ne, Tr* (*FVB I*, 58), *W, Wr*.



Tato melodie se nachází v loutnových tabulaturách ze začátku 17. století. Především ji však můžeme najít v sedmi raných i pozdějších virginalových rukopisech. Tolikeré zastoupení svědčí o její popularitě. V *Be* nese název *The Carter´s Whissell* (Vozkovo hvízdání). Fakt, že se objevuje v *Ne*, svědčí o tom, že byla v oblibě již před rokem 1591. Balada s tímto názvem musela tenkrát všude kolovat, protože v úvodním listu Mundayho překladu *Gerileon of England* (1592) píše Henry Chettle: „Žasnu, kdo k čertu je jeho vydavatelem …kdo může být tak nestoudný a vytisknout takové odporné a lascivní oplzlosti jako je *Watkins Ale, The Carmans Whistle* další.“[338] Chappell sám ve své knize text této písně neotiskl, protože se mu zdál na jeho vkus také příliš neslušný.Vozkové v 16. a 17. století byli pověstní nejen svými hudebními dovednostmi, ale především hvízdáním svých různých popěvků. Tento fakt je znám z citací z alžbětinských a jakubovských her, např. *Bartholomew Fair* (I,1) Bena Jonsona či ze Shakespearova *Jindřicha IV* (III, 2). V této scéně popisuje Falstaff Justice Shallowa (Mělčinu) takto: „V oblíkání byl vždycky sto let za opicema a utahaným courám prozpěvoval písničky, které slyšel vozky hvízdat – přitom se dušoval, že to jsou jeho vlastní romance a serenády.“[339] (A came ever in the rearward of the fashion, and sung those tunes to the over-scutch´d huswives that he heard the *carmen whistle*, and sware they were his Fancies, or Good-nights). Zde je *carmen whistle* chápáno jako slovní hříčka.Ve spisu nazvaném *The World runnes on Wheeles* (1623) od Johna Taylora, se říká: „Jestliže je

[338] „I maruell who the diuell is his Printer (who)…would bee so impudent to print such odious and lasciuious ribauldrie, as *Watkins Ale, The Carmans Whistle*, and sundrie such other.“ In SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd., 1966, s. 86.
[339] SHAKESPEARE, William. *Druhý díl Krále Jindřicha Čtvrtého*. Přel. M. Lukeš. Praha: Dilia, 1987, s. 59.

vozkův kůň melancholický a skleslý těžkou a namáhavou prací, tak mu vozka coby vlídný pištec zahvízdá jakýkoli veselý popěvek ze shora Eely dolů k Gammothu, o kteréžto laskavosti a dvornosti tvůj kočí nemá ani potuchy, protože nikdy nehvízdá, ale všechna jeho hudba je řvaní nadávek.“ Taylor píše dále: „Slovo *carmen,* jak jsem ho našel v latinském slovníku, značí buď verš nebo píseň; a mezi *carmen* a *carman* existuje jasná spojitost, protože veršování, zpívání a hvízdání, všechny tři mají základ v hudbě.“[340] Burton v *Anatomy of Melancholy* říká: „Vozkovo hvízdání, nebo chlapec zpívající nějakou baladu časně ráno na ulici, mnohdy oživí a rozptýlí nepokojného pacienta, který nemůže spát.“[341] Také v Lylyho *Midasovi* čteme: „Hvízdání vozky a jeho práskání bičem zní stejně jako Phoebus se svým ohnivým vozem a okřídlenými koňmi.“[342] A Playford ve svém *Introduction to the skill of Music* (1679) říká: „Ba, i ubohá zvířata, co se dřou u pluhu a vozu, jsou potěšena zvukem hudby, i kdyby to měl být jen hvízdání jejich pána.“[343] Jednou z balad, které se zpívaly na melodii *The Carman´s Whistle,* byla *The Corteous Carman and the Amorous Maid* (Dvorný vozka a zamilovaná dívka).

As I abroad was walking by the breaking of the day,
Into a pleasant meadow a young man took his way,
And looking round about him, to mark what he could see,
At lenght he spied a fair maid under a myrtle tree.

Když jsem se jednou za úsvitu procházel venku,
viděl jsem přicházet mládence na hezkou louku,
obcházel jsem kolem něj, abych zjistil, na co tam hledí,
dlouze pozoroval krásnou dívku pod myrtovým stromem.

Byrdovo zacházení s touto melodií je pozoruhodné pro zvukové a barevné bohatství a zřetelnou charakterizaci každé variace. Díl *a* je založen na sestupném vrchním tetrachordu a díl *b* na spodním. Byrd neváže melodii na fixní harmonický základ; ve variaci 3 a 7 používá některé jiné harmonické postupy, zatímco první dvě variace mají víceméně pevný

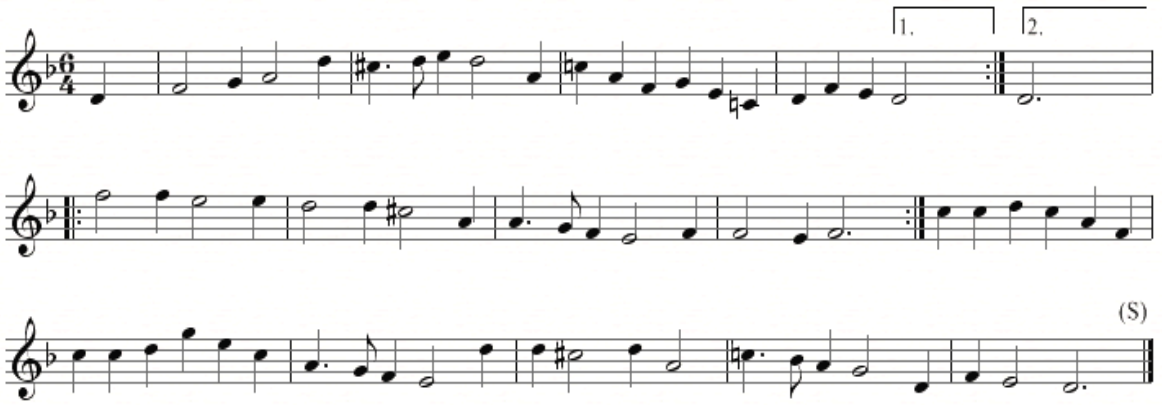
[340] „If the carman´s horse be melancholy or dull with hard and heavy labour, then will he, like a kind piper, whistle him a fit of mirth to any tune, from above Eela to below Gammoth; of which generosity and courtesy your *coachman* is altogether ignorant, for he never whistles, but all his music is to rap out an oath….The word *carmen* as I find it in the Latin dictionary, doth signify a verse, or a song; and betwixt *carmen* and *carman*, there is some good correspondence, for versing, singing, and whistling, are all three musical.“ In CHAPPELL, William. Popular Music of the Olden Time. London 1840. Reprint. Dover edition, 1965, s. 138.
[341] „A carman´s whistle, or a boy singing some ballad early in the street, many times alters, revives, recreates a restless patient that cannot sleep.“ Tamtéž, s. 138.
[342] „A carter with his whistle and his whip, in true ears, moves as much as Phoebus with his fiery chariot and winged horses.” Tamtéž, s. 138.
[343] „Nay, the poor labouring beasts at plough and cart are cheered by the sound of music, thou it be but thye master.“ Tamtéž, s. 138.

bas, který se později často objeví, ale jen krátce a neúplně.Ve variacích 4, 5 a 6 se objevuje mnoho sekvencovitých protitémat a imitačních motivků, 8. je *biciniem* a v poslední variaci se téma stěhuje do altu, jak to bývá u Byrda, aby potom o to víc mohla skladba kulminovat. Nad tématem se rozvíjí svébytná sopránová melodie, která zde dominuje. Na rozdíl od jiných variačních celků s plynulými přechody, v *The Carman´s Whistle* jsou jednotlivé díly pevně uzavřeny. Archaicky působí občasné používání snížené septimy. Tato skladba byla též nazývána *groundem* (v širším slova smyslu tím byly chápány variace na daný melodický základ.[344]

The Carman´s Whistle je také první klávesovou skladbou virginalistů, která byla opětně uvedena v život. Burney ji otiskl ve třetím svazku jeho *General History of Music* v roce 1789.

Daphne

Chappell, s.158; Simpson, s.163; Ward, s.36.
Klávesový zdroj: G. Farnaby: *Tr* (*FVB II*,12), **Tell me Daphne**, *Tr* (*FVB II*, 446).



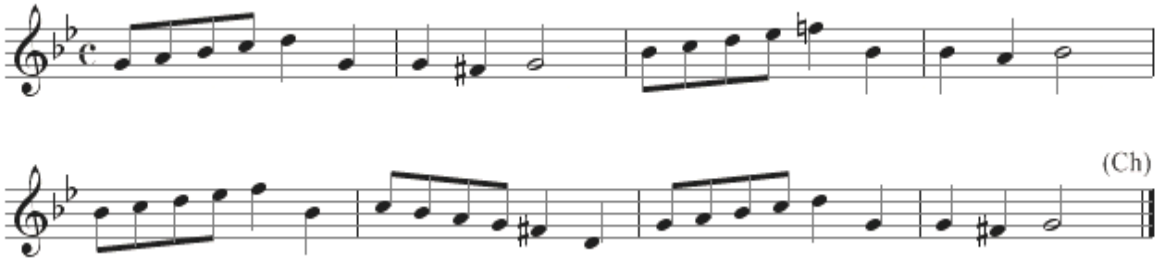
V *Roxburghe Collection* (1796) se nachází „…pěkná nová balada o Daphne“ začínající slovy „když Daphne uprchla od Phoeba“ (When Daphne from fair Phoebus did fly).[345] Tato balada pochází ze začátku 17. století. Je zastoupena v Playfordově *Dancing Master* a pod jinými názvy se objevuje v dalších sbírkách.

[344] Viz kapitola **III.3.4. Variace nad basovým modelem**. Podrobněji k samotné skladbě viz NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*, London: Faber, 1978, s. 156.
[345] SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd., 1966, s. 163. Tato balada vypráví legendu o Daphne pronásledované Apollónem, kterou Diana proměnila ve vavřín.

When Daphne from fair Phoebus did fly,	Když Daphne uprchla od Phoeba,
The West wind most sweetly did blow in her face	západní vítr jí sladce vál do tváře.
Her silkem Scarf scarce shadowed her eyes,	Hedvábný šál jí sotva stínil zrak,
The God cried, O pity, and held her in chase,	Bůh, sleduje ji, volal, smiluj se
Stay Nymph, stay Nymph, cis Apollo,	zastav se nymfo, je tu Apollo,
Stay, und turn thee follow	počkej a obrať se, kdo tě sleduje.
Lion nor tiger doth thee follow:	Není to tygr ani lev, kdo tě následuje.
Turn thy faire eye and look this away.	Popatř sem svým půvabným zrakem.
O turn O pretty sweet,	Obrať se ó půvabná sladká,
And let our red lips meet:	nechť se naše rudé rty spojí.
Pity o Daphne, pity, pity.	Smiluj se ó Daphne, smiluj se.
Pity o Daphne pity me.	Smiluj se ó Daphne nade mnou.

Tato melodie byla velmi populární v Nizozemí, kde se objevuje v různých formách a pro rozličné nástroje v tamějších sbírkách, např. tři verze melodie s názvem *Doen Daphne* jsou v *Der Fluyten Lust-Hof* (1654) Jacoba van Eycka. Dvě klávesové skladby tohoto jména (courante *Daphne* a variace *Daphne*) se nacházejí v *Dutch Keyboard Music of the 16th and 17th Centuries.*[346]

Farnaby má dvě rozdílné skladby spojené s tímto jménem.[347] Nápěv Farnabyho první *Daphne* uvádí Simpson (viz výše) a druhé *Tell me Daphne*, která je zcela odlišná, pod jiným titulem Chappell. Je zajímavé, že ani jeden z nich nezmiňuje obě Farnabyho verze. Melodie této krásné anglické písně s její typickou melancholií a půvabnou melodikou, stoupající přes oktávu a zase se vracející, podobnou tolika jiným (např. *Bonny sweet Robin*), je základem Farnabyho *Daphne* (*FVB II*, 12), která je ještě uvedena v *Cr*. *Daphne* je příkladem Farnabyho nekonvenčního přístupu k variační formě, jenž se projevuje např. nepravidelným členěním, nezachováním tématu v průběhu celé skladby a jeho rozpouštěním do volných imitačních her a pasáží. Variační princip je zde uplatněn, avšak velice volně, skladba přechází do triply a téma se v pozměněné podobě objeví až v posledním díle skladby, kde nad ním v sopránu probíhají virtuózní šestnáctinové běhy.



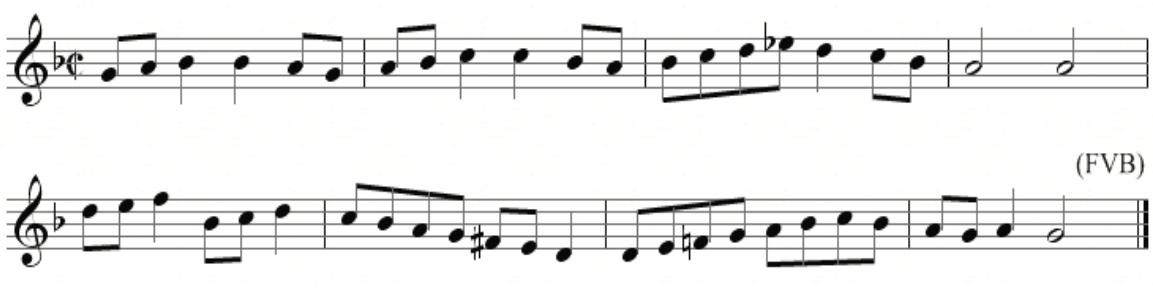
Druhá, *Tell me Daphne* (*FVB II*, 446), viz výše, má veselou melodii, postavenou na

[346] In *Monumenta Neederlandica* III, Curtis, A. (ed), 1961.
[347] viz příloha **VI.3 Notové ukázky úvodních dílů variací.**

pětitónové stoupající řadě a vracející se zase k počátečnímu tónu, která začíná postupně na 1., 3., 5. a opět 1. stupni tónického kvintakordu. Na malé ploše tří variací je patrná Farnabyho nápaditost a smysl pro drobnokresbu (imitační mistrovství ve třetí variaci). Chappell tuto melodii uvádí pod názvem *Go no more a rushing* (Už více nespěchej nebo Už nechoď sbírat sítí). Pod tímto názvem je obsažena ve *W* (anonym).

Fayne would I wedd

Ward, s.58.
Klávesový zdroj: R. Farnaby: *Tr* (*FVB II*, 263).



Název je převzat z poslední písně Campiona jeho sbírky *Third and Fourth Booke of Ayres* (cca1612), která začíná slovy: „Ráda bych si vzala hezkého mladého mládence“ (Faine would I wed a faire yong man). Tato melodie, dříve velmi populární, má v jiných zdrojích název *Lusty Gallant* (*Bujarý galán*). Nachází se ve *William Ballet´s Lute Book.* Tančily se na ni venkovské kruhové tance. V *Handefull of Pleasant Delites* najdeme píseň, která zřejmě vznikla okolo roku 1566 a začínala „Rád bych měl nějakou hezkou věc, abych jí mohl věnovat své paní“ (Fain would I have a pretie thing to give unto my ladie).

Twentie jorneyes would I make, and twentie waies would hie me,
To make adventure for her sake, to set some matter by me:
But faine would I have a pretie thing to give unto my Ladie:
I name nothing, nor I mean nothing. But as pretie thing as may bee.

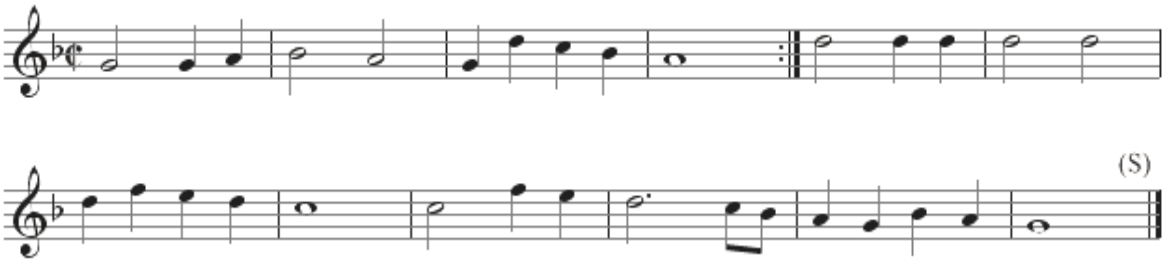
Dvacet cest bych podnikl a po dvaceti pěšinách bych spěchal
a vydal se v nebezpečí,
abych své lásce mohl koupit a dát něco pěkného.
Neříkám to, ani to, ale chci jí dát ten nejkrásnější dárek.

Jednoduchá figurace této krátké jednostránkové skladby se uplatňuje ve druhé variaci v basu a poté ve třetí, poslední, v sopránu. Borren řadí tuto skladbičku do malé skupiny

čistě harmonických variací.[348]

Fortune

Chappell, s.162; Simpson, s.225; Ward, s.41.
Klávesové zdroje: celkově 11.
hlavní: W. Byrd: *Fo, Tr* (*FVB I*, 254); Th. Tomkins: *To*; anonym: *To, W.*



Nápěv *Fortune* patří k nejznámějším. Nalézá se ve *William Ballet´s Lute Book*, ve Valletově *Tablature de Luth* (1615-16), v *Neder-Landtsche Gedenck-Clanck* (1626), A. Valeria, v Camphuysenových *Stichtelyche Rymen* (1647) a v jiných pozdějších publikacích. V nizozemských knihách je vždy označována jako anglický *air*. Nejstarší tištěnou verzí je zřejmě loutnová skladba I. D[owlanda?] v Barleyově *New Booke of Tabliture* (1596).Ward doplňuje Chappellovy a Simpsonovy rozsáhlé informace o této melodii: „Basový vzorec *Farinel´s Ground* spadá do raného 16. století. Byl znám pod různými názvy a na přelomu 17. století začal být nazýván na kontinentě *folia*. Je možné, že právě *Fortune my foe* je jeho nejstarší anglickou verzí.“[349] Název písně je převzat ze „sladkého sonetu, ve kterém zamilovaný horlí proti fortuně, že ztratil lásku své paní, téměř nemá naději ji dobýt zpět, a na konci obdrží uspokojivou odpověď a získá svůj předmět touhy.“[350] Slova jsou uchována v mnoha známých sbírkách, např. *Pepys*, *Roxburghe*, *Lord Crawford* nebo *Bagford Collections*. Tato píseň má dvaadvacet slok, každá z nich je čtyřřádková. Začíná těmito verši:

Fortune my foe,why dost thou frown onme?	Fortuno, můj nepříteli, proč se na mě mračíš?
And will thy favours never greater be?	Nebude tvoje přízeň nikdy větší?
Wilt thou, I say, for ever breed me pain,	Chceš mi stále působit bolest
And wilt thou not restore my joys again?	A nevrátíš mi radost?

[348] BORREN, Charles van den. *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*. Bruxelles, 1912, s. 146.
[349] WARD, John M. Apropos The British Broadside Ballad and Its Music. *JAMS*, 1967, 20, s. 37. Bas *folie* byl v podstatě totožný s basem *passamezza antico*.
[350] „A sweet sonet, wherein the lover exclaimeth against Fortune for the loss of his lady´s favour, almost past hope to get it again, and in end receives a comfortable answer, and attains his desire.“ In CHAPPELL, William. Popular Music of the Olden Time. London 1840. Reprint. Dover edition, 1965, s. 162.

Fortune my foe je zmiňována Shakespearem ve *Veselých paničkách Windsorských*: Falstaff (paní Brouzdalové): „Už vás vidím! Jen počkejte, až Štěstěna obdaří vás stejně štědře jako Příroda“[351] (I see what thou wert, if Fortune thy Foe were not, Nature thy friend). Stará balada o Titovi Andronicusovi, na jejímž základě Shakespeare založil svoji hru stejného jména, byla také zpívána s tímto nápěvem. Kopie této balady se nachází v *Roxburghe Collection* a reprint v Percyho *Reliques*(1765). Ben Jonson zmiňuje *Fortune my foe* v *The case is altered* a ve své maškarádě *The Gipsies Metamorphosed* (1640), Beaumont a Fletcher v *The Custom of the Country* (1612-23), *The Knight of the Burning Pestle* (1607) a *The Wild Goose Chase* (1613). Lilly uvádí první verš ve svých *Maydes Metamorphosis* (1600), Chettle se zmiňuje o popěvku v *Kind-hart´s Dreame* (1592), Burton v *Anatomy of Melancholy*, Shirley v *The Grateful Servant* (1630), Brome ve svých *Antipodes* (1638) a mnohde jinde. Ve Forbesově *Cantu* (1682) je parodie na *Fortune my foe* začínající slovy: „Satan my foe, full of inquity“ (Satan, můj nepřítel plný hříchu) vytištěna s touto melodií.

Jedním z důvodů velké popularity této melodie může být skutečnost, že „se na ni už odedávna často zpívaly rytmické lamentace o mimořádných zločincích.”[352] Byla spojována s vraždami, přírodními katastrofami, varováními před hříšnými zpověďmi na smrtelné posteli atd. A tak v roce 1634 se o ní mluvilo jako o „*hanging tune*” (melodie spojená s popravami) a v roce 1641 jako „*preaching tune*” (mravokárná melodie), ve spojení s písněmi týkajících se poprav zločinců. V *The penitent Traytor* (1647), zpovědi pána z Devonshire, který byl odsouzen za zradu proti Jindřichu III. a popraven v roce 1641,“ druhý verš od konce zní takto:

How could I bless thee, couldst thou take away
My life and infamy both in one day?
But this in ballads will survive
Sung to that preaching tune, *Fortune my foe*.

Jak vám mohu blahořečit, když mi chcete odebrat
Můj život a potupu, oboje v jednom dni?
Ale v baladách můj příběh přežije
A bude se zpívat na mravokárnou melodii, *Fortune my foe*.

[351] SHAKESPEARE, William. *Veselé paničky Windsorské.* (III, 3). Přel. M. Hilský. Brno: Atlantis, 1999, s. 62.
[352] CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time***.** London 1840. Reprint. Dover edition, 1965, s. 163.

Deloneyho balady „Smrt krále Jana" v jeho *Strange Histories* (1607) a „Nejkrutější vražda Edwarda V. a jeho bratra, vévody z Yorku, v Toweru jejich strýcem, vévodou z Gloucesteru" (The most cruel murder of Edward V., and his brother the Duke of York, in the Tower, by their uncle, the Duke of Gloucester) byly zpívány na tuto melodii. Balady tohoto typu jsou však tak početné, že je ani nelze všechny vyjmenovat. V prvním svazku *Roxburghe Collection* se jich nachází velké množství, všechny vyprávějí o vraždách, posledních výpovědích umírajících nebo o některých žalostných osudech či neštěstích. V *Pepys Collection* je balada „O žalostném požáru města Corku, zapříčiněném bleskem, což se stalo poslední den v měsíci květnu roku 1622, rok po jedné strašlivé bitvě" (The lamentable burning of the city of Cork, by the lightning which happened the last day of May, 1622, after the prodigious battle of the stares).[353] Pozornost zasluhují další dvě balady. Melodie je uvedena pod tituly *Dr. Faustus,* a *Aim not to high.* První, shodně s názvem balady, je „soud Boha, vyřčený nad Faustem: melodie, *Fortune my foe*." Datuje se do let 1588-89. Kopie se nachází v *Bagford Collection* (1753). Druhá, *Aim not to high* z *Pepys* a *Roxburghe Collection* je psána na „znamenitou píseň, ve které najdete velkou útěchu pro ustaranou duši" (an excellent Song, wherein thou shalt finde Great consolation for a troubled minde).

Jedenáct klávesových zdrojů svědčí také o její velké popularitě mezi virginalisty. Nejznámější jsou variace Williama Byrda, které vznikly okolo roku 1570. U něj má tato skladba charakter pavany, která byla vhodná pro melodie psané na smutný text a byla často spojována s harmonickým schématem spřízněným s *passamezzo antico*. Tak tomu je i u *Fortune*. Harmonický základ je I/mi-V-III-VII-I/mi-V-I/ma. Jsou to jediné Byrdovy variace, které končí rychlými figuracemi. Je zde bohatě zdobená melodie.

Tato melodie se stala také základem pro variace Thomase Tomkinse. Jedná se o zralé dílo, které psal v pozdním věku, ale které zůstalo nedokončeno. Nese charakteristické znaky Tomkinsova dekorativního stylu – záliba v opakovaných notách, používání lomených sext atd. Originální Tomkinsův rukopis těchto variací je v příloze VI.3 Ukázky rukopisů.

Dowland převzal třetí oddíl[354] Byrdovy *Fortune* a použil jej téměř nezměněný ve své

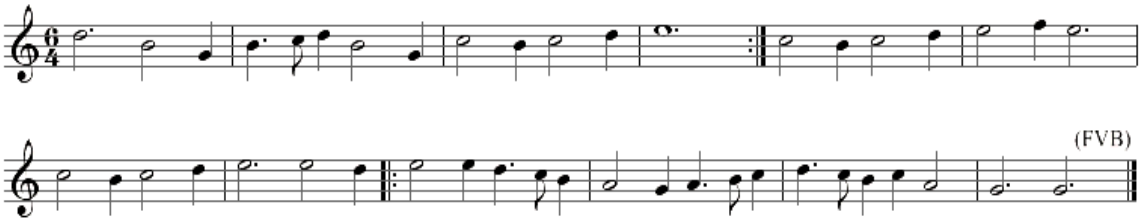
[353] Viz příloha **VI.6 Dobové obrázky**.

[354] Tento oddíl chybí také ve Forsterově textu, zrovna tak jako chybí druhý oddíl ve variacích *Lord Willoughby*. Jde pravděpodobně o omyl. In NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 159.

druhé z dvojice loutnových variací na totožnou melodii. Na kontinentě byla tato melodie také populární, klávesové variace na ni napsali Jan Pieterszoon Sweelinck a Samuel Scheidt.[355]

Gipseis Round

Chappell, s.171.
Klávesový zdroj: W.Byrd: *Tr* (*FVB II*, 216).



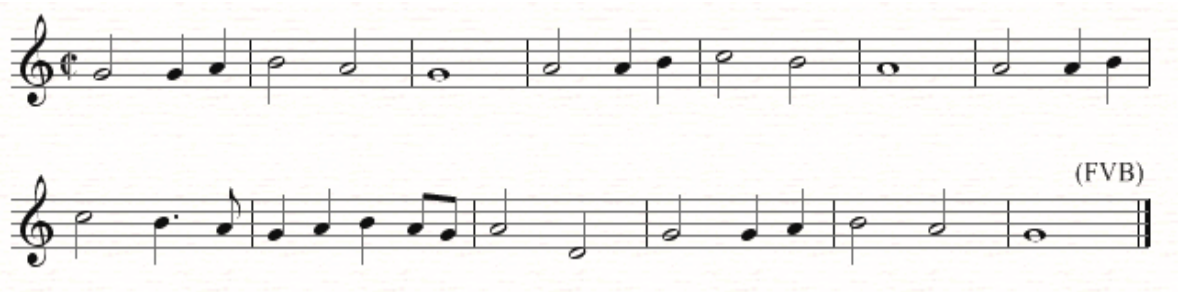
Kdykoli jsou cikáni (gipsies) představováni ve starých hrách, všude nacházíme narážky na jejich hudbu a tanec, nebo na množství rozmanitých písní, které zpívají. *Gipsies´Round* je taneční melodií, na kterou se tančily venkovské tance, a to buď v kruhu (kolové tance), nebo v paralelních řadách. V alžbětinské době byly tyto tance v oblibě u dvora stejně jako na venkově. V *Talbot papers* se nachází dopis od hraběte z Worcesteru hraběti z Shrewsbury z roku 1602, kde říká: „Byli jsme zde u dvora rozdovádění; natancovali jsme se spoustu venkovských tanců v soukromé komnatě před Jejím Veličenstvem královnou, která tím byla velmi potěšena.“ (We are frolic here in court much dancing in the privy chamber of country dances before the Queen´s Majesty, who is much pleased therewith).

Gipsies´Round patří k Byrdovým raným skladbám. Melodie se skládá ze čtyřverší AABCC, ve kterém se opakuje poslední verš. Variace mají charakter irské *jigg*. U celé skladby převažuje akordický charakter; nicméně v jednotlivých variacích využívá Byrd běžných variačních prvků, paralelních terciových a sextových postupů, ornamentiky aj. Všechny tyto prvky využil a obohatil ve svých pozdějších variacích *Sellenger´s Round*.

[355] SWEELINCK, Pieterszoon Jan. *Werken*, Seiffert, Max (ed.), 1943; Scheidt, Samuel. *Tabulatura Nova*, 1624, Seiffert, Max (ed.), 1892. (In SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music*. London: C.& A. book distribution Ltd., 1966, s. 228).

Goe from my Window

Chappell, s.140; Simpson, s.257.
Klávesové zdroje: celkem 7.
Anonym: *Cr*, *D1*; J. Bull: *D2* (*MB XIX*,123); W. Byrd: *Co*, *Fo* (*MB XXVIII*, 79);
Th. Morley: *Tr* (*FVB I*, 42); J. Munday: *Tr* (*FVB I*, 153); Th. Tomkins: *To* (fragment).



Původní balada byla patrně ještě staršího data než je rok 1588, tehdy píseň *Goe from the Window goe* dostala licenci k vytištění. Jedná se o náboženskou parodii, která se nachází v *Compendious Book of Godly and Spiritual Songs* (1567), začínající slovy:

Quho is at my windo, quho, quho?	Kdo to je u mého okna, kdo?
Go from my windo, go, go.	Jdi od mého okna, jdi, jdi.
Quha callis thair, sa lyke ane stranger,	Jak se jmenuješ, vypadáš jako cizinec,
Go from my windo, go, go.	jdi od mého okna, jdi, jdi.
Lord I am heir, ane wratcheit mortall,	Pane, zde jsem, ubohý smrtelník
That for thy mercy dois cry and call,	jenž o tvé milosrdenství volá a pláče,
Unto thé my Lord Celestiall,	K tobě můj nebeský Pane,
Sé quho is at my windo, quho.	hleď, kdo je u mého okna.

Tato velmi oblíbená píseň se objevuje v četných literárních zdrojích, např.v Beaumontově *The Knight of the Burning Pestle* (III, 5) se zpívá:

Go from my window, love, go;	Jdi od mého okna, lásko;
Go from my window, my dear.	jdi od mého okna, můj drahý.
The wind and the rain	Vítr a déšť
Will drive you back again;	tě zažene zpátky;
You cannot be lodged here.	nemůžeš zde nocovat.

Parafráze na tyto verše jsou ve Fletcherově *Monsieur Thomas* (1610-1616?), *The Woman´s Prize*(1611) a v Middletonově *Blurt Master Constable* (1602).

Tato melodie se nachází v Morleyho *First Booke of Consort Lessons* (1599 a 1611), v *The Cittharn Schoule* A. Holborna, v Robinsonově *Schoole of Musicke*, pod jiným názvem v Playfordově *Dancing Master* a v mnoha dalších instrumentálních zdrojích,

z toho sedm je určených pro virginal a jsou spojeny se jmény Byrd, Bull, Morley a Munday.

Charakteristický postup na začátku skladby I-II (počáteční tóny melodie u jednotlivých strof ABBA jsou *g-a-a-g*) nabízí zajímavé srovnání harmonického zpracování jednotlivých autorů: Bull harmonizuje druhou frázi „in *F*“, (*G-**F**-a-G*); Morley/Munday „in *a*“ (G-***a***-*a-e,G*); a Byrd „in *d*“ (*G-**d**-a-G*), (viz Příloha VI.3).

U Bullových šesti variací přechází volně citovaná melodie z jednoho hlasu do druhého, jak mezi jednotlivými variacemi, tak uprostřed nich, a figurace doprovázející každou variaci se svobodně rozvíjejí. Je zde vidět větší flexibilitu, pečlivěji vypracovaný plán a určitou snahu o motivické uspořádání, což je u Bulla dost vzácné, a proto Cunningham z toho usuzuje na Byrdův vliv.[356] Variace jsou párovány (párování používal Bull jen občas, např. u *Walsinghamu*), a toto uspořádání tvoří základní plán skladby. Končí krátkou kodou.

Morley/Munday**:** *Goe from my Window* byly napsány okolo roku 1590. V *Tr* (*FVB I,* s.42) jsou tyto variace připsány Morleymu. Tytéž, s nepatrnými odchylkami a o jednu variaci delší, jsou v *Tr* (*FVB I,* s.153) označeny autorstvím Mundaye, avšak stavba variací ukazuje celkově na Morleye.[357] Figurace ve čtvrté a páté variaci a osminy v šesté a sedmé vykazují zase podobnost s Bullovým stylem. Melodie se objevuje jen ve třech z osmi variací, zbývajících pět je tvořeno protitématickými figurami, ve kterých se melodie dá občas jen tušit. Základní konstantou zůstává bas, celek ale nepůsobí tak kompaktně, jak je tomu především u Byrda.

Byrd pravděpodobně variace Bulla, Morleye/Mundaye znal, pokud je psal až po nich. Jak uvádí Neighbour, Byrdova pozdější klávesová hudba se vyznačuje větší flexibilitou figurací, rád v nich přechází volně a plynule z jedné ruky do druhé, místo střídání celých pasáží buď pro pravou nebo pro levou ruku. Věnuje také mnoho pozornosti rytmickému dění ve všech jednotlivých hlasech. To vede k nové spletitosti, komplikovanosti a obohacení celé skladby. Variace *Go from my Window* jsou ukázkou vývoje Byrdových skladeb s jednoduchou formou. Proto je Neighbour zařazuje spolu s *John come kiss me now* a *O mistress mine* do pozdějšího období. Používá melodii jako druh *cantu firmu* s velmi střídmou ornamentikou. Variace začínají úvodní jednohlasou frází v sopránu. Ve variaci 2-4 je melodie jemně harmonizovaná nezávislými doprovodnými imitacemi.

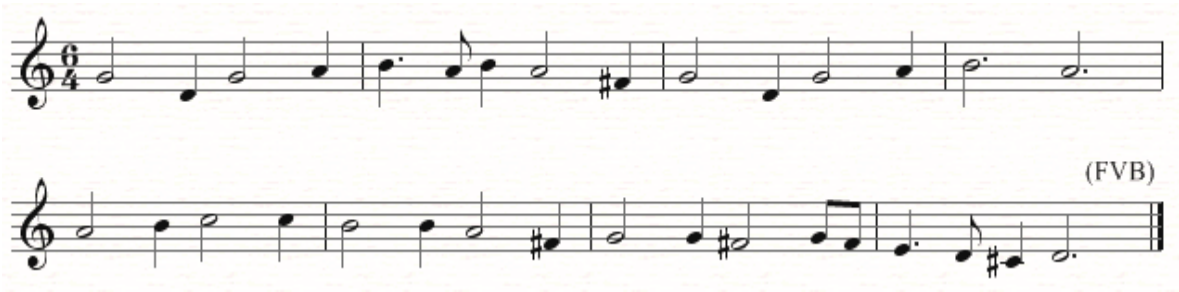
---

[356] CUNNINGHAM, Walker. *The Keyboard Music of John Bull.* Michigan: UMI Research Press, 1984, s. 201.
[357] Tamtéž, s. 260.

Šestnáctinové běhy ve variacích 4 a 5 procházejí oběma rukama po celé klaviatuře. V poslední variaci dává Byrd vyniknout lyrické povaze populární melodie.[358] Skladbu navíc obohacují jemné posuny v harmonii.

Hanskin

Chappell, s. 73; Simpson, s.392; Ward, s.49.
Klávesový zdroj: R. Farnaby: *Tr* (*FVB II*, 494).



Hanskin, *Hankin* nebo *Hannikin* bylo běžné pojmenování šaška nebo vtipálka.V *Dancing Master* má tento popěvek název *Jog on*, zřejmě podle písně zpívané Autolycusem v Shakespearově *Zimní pohádce* (IV, 2). Pod tímto titulem je také třeba ji hledat v Simpsonovi a Wardovi. Začíná takto:

Jog on, jog on, the footpath way,	Pospěs si, poběž po této stezce,
And merrily hent the stile-a:	a vesele si zpívej:
A merry heart goes all the day,	radostné srdce spěchá celý den,
Your sad tires in a mile-a.	smutné se po chvíli unaví.

Je pravděpodobné, že melodie pochází z Nizozemí.[359] Ve van den Hoveově *Floridě* (1601) má název *Hansken is so fraeyen gesel*. Oproti třídobé verzi Richarda Farnabyho, syna známějšího Gilese, má dvoudobý takt a lehce pozměněný nápěv. Melodie má také název *Eighty-Eight*, protože byla spojována se „Starou písní o španělské armádě v roce 88“ (An old Song on the Spanish Armado in 88) či „Sir Francis Drake: Or, Eighty Eight“[360]. Mnohé balady si tuto píseň berou za základ.

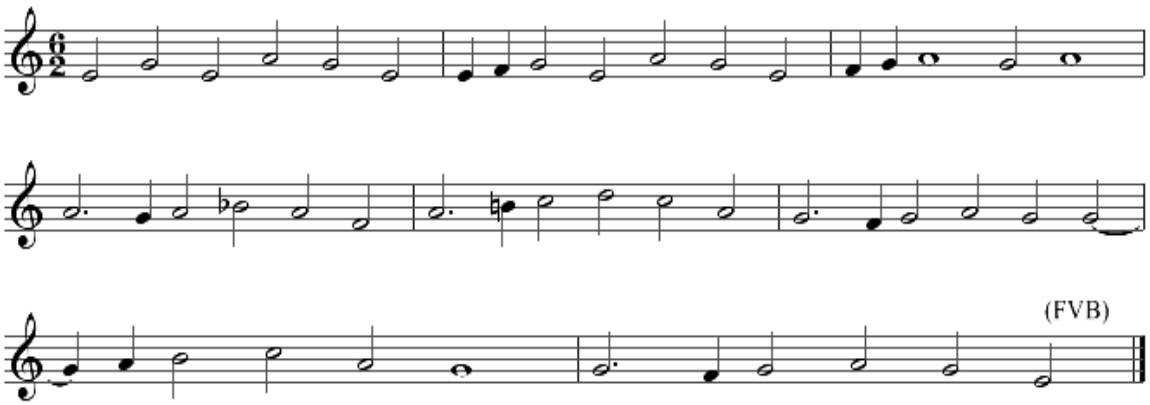
Je to prostá, půvabná melodie zpracovaná Farnabym. Téma ve vrchním hlase občas přechází do tenoru, zrovna tak jednoduché divize a pasážové běhy, které se střídají v levé a pravé ruce. Ke zklidnění dochází v poslední páté polyfonické variaci, její závěr

[358] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 160.
[359] WARD, John. M. Apropos The British Broadside Ballad and Its Music. *JAMS*, 1967, 20, s. 49.
[360] SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music*. London: C.& A. book distribution Ltd., 1966, s. 392.

kulminuje šestnáctinovými běhy v obou rukách. Figurace není tak vynalézavá jako je tomu u jeho otce. Neobvyklé jsou poloviční závěry každé fráze na dominantě. Variace *Hanskin* jsou poslední skladbou druhého dílu *The Fitzwilliam Virginal Book.*

The Hunt´s up

Chappell, s.60; Simpson, s.323.
Klávesové zdroje: celkem 6.
Hlavní: W.Byrd: *Ne, Ti, Tr* (*FVB I*, 218); anonym: *Cr.*



Název *The Hunt´s up* (*Lov začal*) byl odvozen od melodie či písně používané dříve lovci. *The Hunt´s up,* jeden z nejstarších a nejznámějších groundů, je příkladem obrovské variability populárních melodií. John Ward[361] předkládá ukázky z 37 skladeb, ve kterých se bas či melodie tohoto *groundu* objevují pro loutnu, citeru, bandoru, smíšené nástroje či zpěv, šest z tohoto množství je pro virginal (viz Př. č.30). Je velmi těžké určit, co mají rozdílné verze společného. V zásadě je to příbuzný charakter, především víceméně shodný basový základ. Na *Hunt´s Up* se hodí definice Warda: „Populární či lidová melodie je jen trochu více než nekonečně velký počet variant na omezený počet vzorků a formulek; nové melodie jsou snadno zapamatovatelné, když začínají s něčím důvěrně známým.“[362]

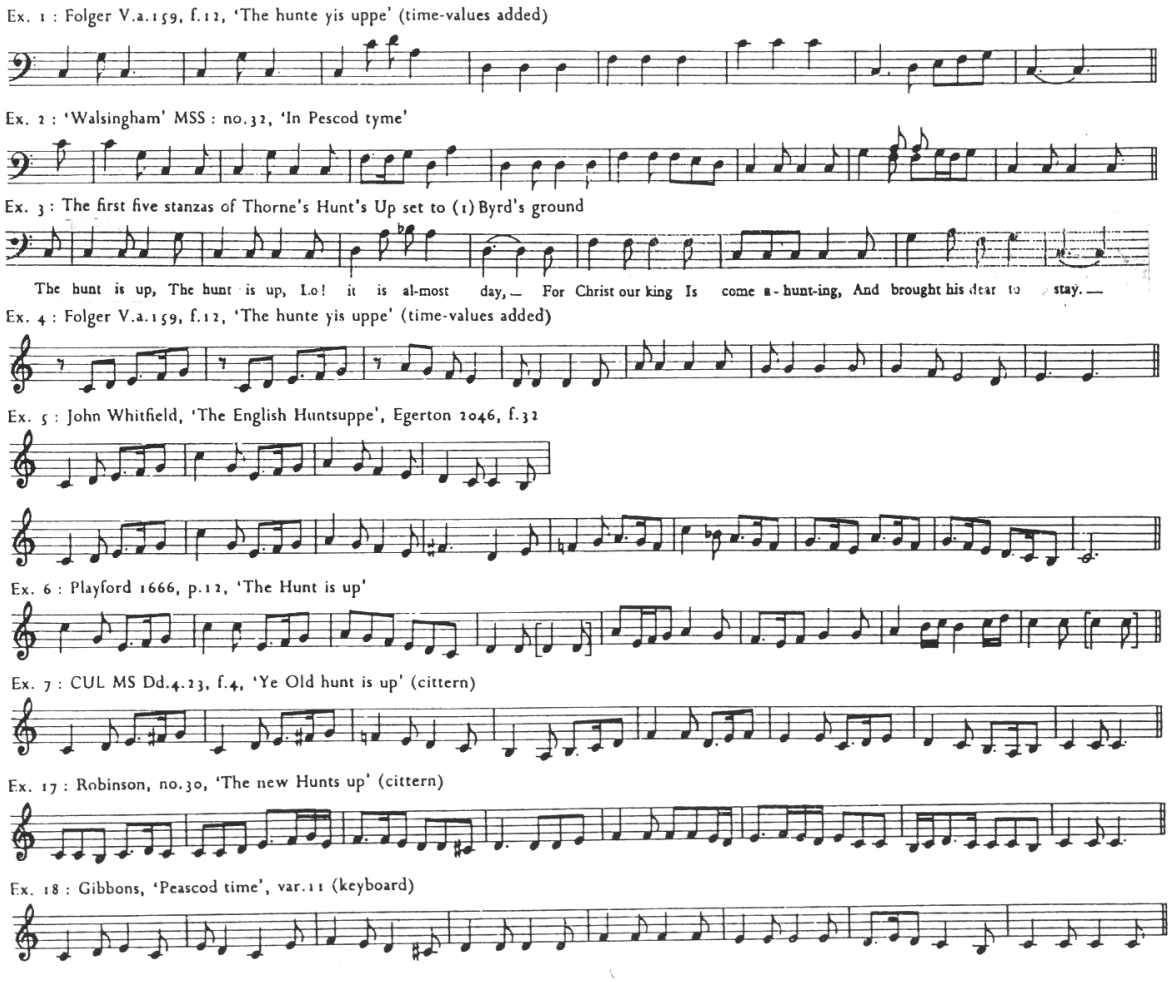
Př. č. 30 (Ex. 1-3) ukazuje jeho nejstarší podobu, první je pro loutnu, druhý jako basový part pro smíšený konsort a třetí pro virginal s doplněným textem. V textu Johna

---

[361] Informace o tomto groundu jsou z větší míry převzaty z článku Johna Warda *The Hunt´s Up*. Z tohoto článku jsou také převzaty následující ukázky. In *JRMA,* 1979, 106. Přílohy. Ex. 1 a 4 pocházejí z loutnové tabulatury z roku 1570 (*Folger MS 448.16*).
[362] WARD, John. M. „A Handefull of pleasant delites“. *JAMS*, 1957,10, 3, s. 151-180.

Thorna, pravděpodobně hudebníka (Ex. 3), je osoba Jindřicha VIII. nahrazena Ježíšem (viz verše s. 185). Jako ostatní *groundy* 16. století a další skladby spojené s *dumpem*, je *Hunt´s Up* mimořádně jednoduchý.

Nejstarší verze pro vrchní hlas tohoto *groundu* uvádí Simpson, Woolridge a Chappell. Z neuvedených důvodů každý podává jinou verzi. Simpson anonymní úpravu pro loutnu z roku 1560 (Ex.4), Woolridge začátek loutnových variací od J. Whitfielda z roku 1600 (Ex.5) a Chappell úpravu pro cittern, převzatou z Playforda z roku 1666 (Ex.6). Přes markantní rozdíly každý z nich uvádí svou verzi jako *Hunt´s Up*, přičemž Simpson a Woolridge připouští, že se může jednat o varianty. Okolo roku 1570 se na basový ground začala v instrumentálních zdrojích objevovat nová podoba mnohotvarého *Hunt´s Up*. Přes svoji podobnost rozlišovali současníci obě verze jako starý (Ex.7) a nový *Hunt´s Up* (Ex.17).



Př. č. 30 – Různé varianty basu a melodie *Hunt´s up*

Koncem 16. století začala kolovat další verze pod názvem *Peascod Time*;[363] název je převzat ze začátku básně Lorda Oxforda. Byla patrně zpívána na melodii *Hunt´s Up*, třebaže jediný důvod, který spojoval báseň s hudbou, byl asi ten, že slova básně pasovala dobře na noty melodie. Jako u „nového“ *Hunt´s Up* samostatnou melodii nesou první dva takty, zbytek je kombinací staré a nové verze, je to vidět, jestliže verze *Peascod Time* vyjmutá z jedenácté variace Gibbonsovy (Ex.18) je srovnávána s „novou“ melodií, která se objevuje v Robinsonových variacích (srov. Ex. 17 a 18). Simpson rozpoznal harmonický základ společný pro obě melodie, ale jinak je nepovažoval za spřízněné a pojednával o nich odděleně stejně jako Chappell.[364]

Na *Hunt´s Up* bylo napsáno málo balad a ještě méně na *Peascod Time*, ale poté, co neznámý básník napsal *The Lady´s Fall*, která se zpívala na melodii *Peascod Time* krátce po roce 1603, vešla balada pod tímto názvem (*The Lady´s Fall*) ve všeobecnou známost a zapsala se ve své době mezi dvacet nejpopulárnějších hitů století. Její další variantou byl *Ponder Well*, ta se stala známou díky jejímu častému používání v divadle v kramářských operách (*broadside operas*).[365] „*Hunt´s Up* byl ale také typem písně.[366] Nejstarším dokladem o spojení *The Hunt´s Up* se zpěvem je obsah výpovědí čtyř občanů z Norfolku z roku 1537, kteří svědčili proti minstrelovi Johnovi Hogonovi, kterého popisovali jako muže, „který chodí po kraji s *crowdem* anebo s *fidulou* a zpívá pobuřující, píseň.“ (goyeng abought the Cuntre wyth a Crowde or a ffyddylle, performing a seditious song).[367] Bylo zrovna období kajícných poutí, Hogon byl za to následně uvězněn, protože porušil prohlášení z roku 1533, které bylo zveřejněno a zakazovalo „pošetilé knihy, balady, rýmy a jiné oplzlé spisy v anglickém jazyce“. Obsah písně zněl takto: „Lov začal, lov začal, atd. Doktoři umění a doktoři teologie nepřinesli této zemi nic dobrého. Tři šlechtici se tu usadili, pán z Norffolku, lord Surrey a lord Shrewsbyry. Vévoda ze Suffolku by býval mohl udělat Anglii šťastnou, a tak to pokračovalo až do konce jeho písně.“ (The hunte is vp, the hunte is vp, &c. the Masteres of Arte,& Doctoures of

---

[363] *Peascod time* – čas, kdy se sklízí na poli hrách (jako u nás „okurková sezóna“).

[364] *Peascod Time* – Simpson s. 368-71, Chappell I. sv., s. 196-198. Byrdovy variace na *Hunt´s Up* se objevují dvakrát v *Tr*, podruhé s názvem *Peascod Time*, což je nesrovnalost. *Peascod Time* a *Hunt´s Up* Williama Byrda jsou totožné skladby a v *MB* jsou oba názvy z *Tr* zahrnuty do jednoho titulu *The Hunt´s up*.

[365] *Now ponder well* (nebo *The Babes/Children in the Wood*) se objevuje v podstatě ve stejné podobě v *Žebrácké opeře* Johna Gaye z roku 1728.

[366] Skladba pro hlasové obsazení vychází z melodie a ne z *groundu*, ten byl pěstován instrumentalisty, v druhé polovině 17. století zanikl.

[367] CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time*. London 1840. Reprint. Dover edition, 1965, s. 60.

Dyvynyte haue brought this realme ought of goode vnyte. Thre nobylle men haue take this to stey, My lorde of Norffolk, lord Surrey, & my lorde of Shrewsbyry: The Duke of Suffolk myght a made Inglond mery, and so dyd procede forth to thende of his songe).[368]

Hunt´s Up patřil také mezi oblíbené písně Jindřicha Osmého. Puttenham se o tom zmiňuje: „Jakýsi Gray, který vyrůstal zřejmě v době panování Krále Jindřicha a později za Vévody ze Somersetu, Protektora, psal jisté veselé balady, z nichž jedna hlavní byla *The hunt is up, the hunt is up*.“[369] Chappell uvádí tuto verzi, která se objevuje také v mnoha dalších i pozdějších sbírkách:

The Hunt is up, the hunt is up, And it is well nigh day;… And Harry our King is gone hunting, To bring his deer to bay.	Lov začal, lov začal, A už začíná den;… A Jindřich, náš král odjel na lov Aby nadehnal jelena štěkajícím psům.

Úvodní verše náboženské parodie v *Compendious Book of Godly and Spiritual Songs*[370] jsou odrazem původního textu:

With huntis vp, with huntis vp, It is now perfite day, Jesus, our King, is gaine in hunting, Quha lykis to speid thay may. ….. The hunter is Christ, that huntis in haist, The hundis ar Peter and Paull, The Paip is the Fox, Rome is the Rox, That rubbis vs on the gall.	S počátkem lovu nastal už úplný den Ježíš, náš král, šel na lov, kdo si chce pospíšit, můžes ním. ….. Lovec je Kristus a loví spěšně, Petr a Pavel jsou psi Papež je liška, Řím je jeho skála, ti nás odírají.

„Huntsupy“ byly ve druhé polovině 16. století a později serenádami, které se hrály brzy ráno pod okny nebo u dveří veřejných či privátních domů s úmyslem probudit někoho hudbou. Byly velmi populární, a i když nevyžádány, byly očekávány a tolerovány. Většinou byly hrány na smyčcové nástroje.

Nemáme důkazy o tom, zda rané „huntsupy“, které jsou často zmiňovány v literatuře, měly vazbu na skladby *The Hunt´s Up*, jak je známe z rukopisů, ale dá se předpokládat,

---

[368] WARD, John. M. The Hunt´s Up. *Journal of the Royal Musical Association* 106, 1979, s. 7.

[369] „…one Gray, what good estimation did he grow unto with the same King Henry, and afterwards with Duke of Somerset, Protectour, for making certaine merry ballades, whereof one chiefly was, *The hunte is up, The hunte is up*.“ In CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time.* London 1840.Reprint. Dover edition 1965, s. 60.

[370] ed. A.F.Mitchell, 1989, s. 174-175.

že hudba tak tvárná jako *ground Hunt´s Up* se přímo nabízela muzikantům jakožto základ pro jejich serenády, které opakovaně hráli každé ráno. Jakékoli, dokonce i milostné písně určené k rannímu probuzení, ty všechny byly dříve zvány *Hunt´s up*. Shakespeare tento název používá v *Romeovi a Julii* (III, 5) ve známé scéně, když milenci jsou probuzeni zpěvem skřivana.

Juliet:	Julie:[371]
It is, it is: hie hence, be gone, away!	Ne. Dní se. Vzhůru! Prchej! Pryč a ven!
It is the lark that sings so out of tune…	Ba je to skřivan, jenž tak hnusně zpívá…
Since arm from that voice doth us affray,	Když neumí než v peklo měnit nebe
Hunting thee with hunt´s-up to the day,	den ryčně zburcovat a vyštvat tebe!
O now be gone; more light and light it grows.	Je ráno! Ráno je! Pryč! Odtud bez prodlení!

Buttler ve svém *Principles of Musik* (1636), definuje *Hunt´s up* jakožto „ranní hudbu“. „Každá skupina hudebníků využívala *The Hunt´s Up* – skladatelé u dvora, jako byl Byrd, populární muzikanti, profesionálové, amatéři i potulní šumaři. *Hunt´s up* tedy byl tím, jak s ním kdo zacházel. Provozoval se u dvora či na ulici, ve městě či na venkově, byl uměním, populární nebo lidovou hudbou, či stylisticky neutrálním notovým schématem jako byl *cantus firmus*.“ [372]

Tato skladba se objevuje ve čtyřech verzích, které se velmi od sebe odlišují v detailech, počtu i řazení variací. U jedné z nich, obsažené v *D2* a v nespolehlivém rukopisu *Cr*, je autorství Byrda nejisté, protože obsahuje mechanické figury, a celkově kvalita této skladby neodpovídá úrovni Byrdových děl.[373] V *MB* 41 je tato verze označena jako verze *The Hunt´s up II.* (10 var.)

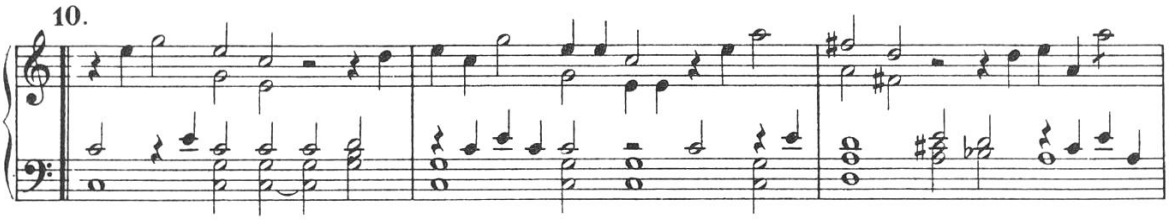
Další verze se nacházejí v *Ti*,[374] *Tr – FVB I* (*The Hunt´s up*, 12 var.) ve *FVB II* (pod názvem *Peascod Time*, 11 var.),[375] a v *Ne* (*The Huntes upp*). Verze ve *FVB I* obsahuje zřejmě Byrdovo původní řazení variací včetně var. č. 6 (v *MB XXVII*, č. 40 – *The Hunt´s up I* je to var.5b). Varianta v *MB* je lepší, Byrd jednu variaci přeškrtal a ostatní zpřeházel, takže konečné pořadí variací je 1-5 (5b), 8-10, 6, 7, 11, a shoduje se s *Ti*, s *FVB II* (*Peascod Time*) a s *Ne*, kde variace nejsou číslovány. *Ne* obsahovala nezvykle

[371] SHAKESPEARE, William. *Tragedie I.* Přel. E.A. Saudek. Praha: SNKLHU, 1958, s. 78.
[372] WARD, John. M. The Hunt´s Up. *Journal of the Royal Musical Association* 106, 1979, s. 11.
[373] Neighbour vylučuje Byrda jakožto autora této jiné verze: „Některé figurace, především repetované tóny ve var. 6 jsou atypické pro Byrda. Dalším důkazem je ubohá harmonie, … žádné Byrdovo dílo neklesá na tuto úroveň.“ In NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 116.
[374] V *Ti* přesný titul zní: *Corrigiter: or ye old hunts upp*. Corrigiter = correctly a značí zřejmě revizi.
[375] *Peascod Time* je chybné pojmenování: melodie se neobjevuje v žádné variaci, a stejně jako titul je pozdějšího data než Byrdova skladba. V *MB* jsou oba názvy z *FVB* zahrnuty do jednoho titulu *The Hunt´s up*.

mnoho chyb, konečná verze je výsledkem korekcí editora.V místech, kde je více posuvek, jsou mezi jednotlivými zdroji značné rozpory, zejména na začátku a konci skladby (např. v *Ti* je na celé straně 81 v pravé ruce chybně uvedeno předznamenání s jedním ♭).

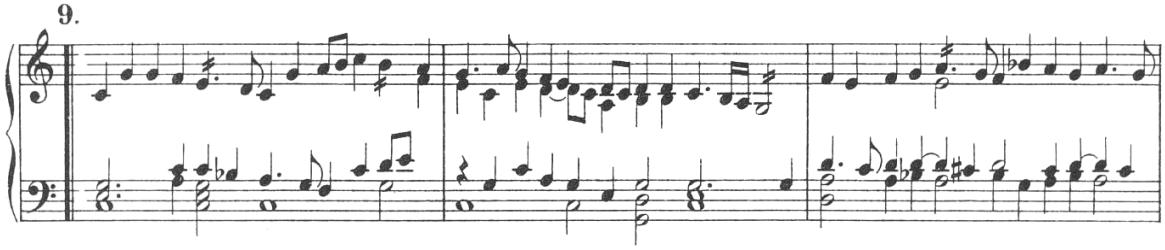
„Většina Byrdových nejdůležitějších *groundů* je založena na delších basech. To vede k jinému druhu kompozice, kde každá variace je jaksi svébytnější a samostatnější. *The Hunt´s Up I* je z této skupiny dlouhých *groundů* nejstarší.“[376](*MB XXVII*: 16 t., *FVB I*: 8 t.). Harmonický základ je: I- II/mi/ma-IV-I-V-I.

Tento *ground* je typicky anglickou záležitostí v několika ohledech – poloviční kadence je na druhém stupni a druhá polovina každé čtyřtaktové fráze je statická, třikrát ze čtyř je na tónice. Harmonicky zajímavý přechod poskytuje právě změna z mollového tónorodu (II/mi) na durový (II/ma) a jeho vyústění do subdominanty (*C-d-D-F*). Byrd si zde osvojuje způsob psaní, který se stal stálým prvkem jeho pozdějších skladeb – volně imitační struktura, která se objevuje většinou současně jen ve dvou hlasech. Ostatní hlasy se střídají ve vedení a propojují fráze.[377] Ve čtvrté, deváté a jedenácté variaci (*FVB*: 4., 8., 12.) se objevuje v sopránu melodie, která vykazuje podobné rysy s melodií *The Hunt´s up II (MB XXVII,* č. 41). Začátek šesté variace (*FVB*:10.) připomíná svým charakterem zvuk trubky či lovecké fanfáry.



Př. ř. 31 – W. Byrd: *The Hunt´s up,* 10. variace

Předposlední 10. variace (*FVB*: 9.) cituje melodii tehdy známé písně *The Nine Muses a* vychází z anglické a skotské verze písně:

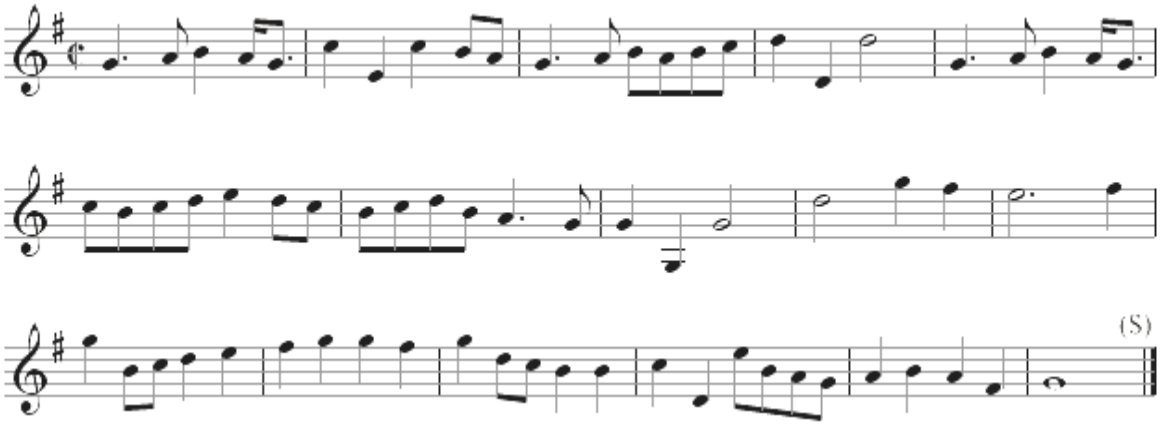


Př. č. 32 – W. Byrd: *The Hunt´s up,* 9. variace; melodie *Nine muses*

[376] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 123.
[377] Tamtéž, s. 123.

Jhon, come kisse me now

Chappell, s.147; Simpson, s.396; Ward, s.50.
Klávesové zdroje: celkem 4.
Hlavní: W. Byrd: *Tr* (*FVB* I, 10); J. Tomkins: *L1*; anonym: *Cr*.



Tato melodie (viz výše) je vzata z Playfordovy sbírky *Division Violin* (1685), která obsahuje variace Th. Baltazara. Druhá sloka (od 9. t.) může být chápána již jako variace na samotnou melodii, protože se harmonicky shoduje s počáteční verzí melodie.

Zřejmě nejranější verze této populární melodie s názvem *The Antycke* se vyskytuje v loutnové tabulatuře *Folger MS 448.16* z roku 1570. Ward k tomu dodává, že šlo o jednu z nejstarších anglických verzí této melodie.[378] Hudební vzorec *The Antycke*,[379] nazývaný *Les Bouffons*, se nachází v kontinentálních tištěných zdrojích (nejstarší z nich je z roku 1552) a v kontinentálních i britských rukopisech; např. *Les Bouffons* v *Me* jsou variacemi J. Bulla (*MB XIX*, 97). Text balady, začínající *John, come kiss me now*, byl psán na melodii *Les Bouffons* alias *Antycke* před rokem 1567. Tento název se udržel až do 19. století a melodie byla populární i ve Skotsku. Můžeme ji též najít v Playfordově *Brief Introduction to the Skill of Music*, který obsahuje „The Ground of John come Kiss“. V Burtonově *Anatomy of Melancholy* se píše: „Vskutku mnohokrát tato záliba (tancovat) přiměje staré muže a ženy, kteří mají víc prstů na nohou než zubů, tančit *John, come kiss me now.*“[380] V básni „O lazebníkovi, který se stal velkým hudebním mistrem”(On a

[378] Různé verze této migrující melodie viz Př. č. 19.

[379] Název „antycke“ (tj. antic) v 16. století obecně označoval grotesku (komickou hru-*grotesque*) a odkazoval především na herce, který hraje komickou roli, klauna, šaška atd. (clown, mountebank). Tomu se velice blíží Cotgravova definice „bouffona“ jako veselého blázna, patolízala – někoho, kdo obveseluje ostatní, viz jeho *Dictionaire of the French and English Tongues* (1611). Díky Arbeauovi, který popisuje *Les Bouffons* ve své *Orchésografii*, víme, že šlo o mečový tanec. In WARD, John M. Apropos The British Broadside Ballad and Its Music. *JAMS*, 1967, 20, s. 55.

[380] „Yea, many times this love will make old men and women, that have more toes than teeth, dance *John, come kiss me now.*“ In CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time.* London, 1840. Reprint. Dover edition, 1965, s. 147.

Barber who became a great Master of Musick), čteme tyto verše:

In former times´t hath been upbraided thus,
That barber´s music was most barbarous;
For that the cittern was confin´d unto
'The Ladies´ Fall,' or '*John, come kiss me now*,'
'Green Sleeves and Pudding Pyes,' 'The P-----'s Delight,'
'Winning of Bulloigne,' 'Essex´s last Good-night,' etc.

V dřívějších dobách se kritizovalo,
Že lazebníkova hudba je nejhrubší, (nejbarbarštější),[381]
Protože se jeho citera omezovala jen na písně:
'Zamilování jedné ženy,' nebo 'Jeníku, pojď mě políbit'[382]
'Zelené rukávy a puding Pyes' 'Potěšení pana P----,'
'Vítězství v Bulloigne,' 'Essexův poslední pozdrav na dobrou noc,' atd.

Melodie pravděpodobně získala svůj název podle staré písně, jejíž úvodní verš je parodován v moralitě *A Compendious Book of Godly and Spiritual Songs*. Byla označována jako skotská, ačkoliv skotský charakter nemá a ani doposud nebyla nalezena v žádném skotském opisu či textu. To málo ze světské hudby, co bylo vytištěno ve Skotsku do 18. století, pocházelo buď z Anglie nebo z ciziny. Text první sloky zní:

Johne, cum kis me now,	Jeníku, pojď a polib mě,
Johne, cum kiss me now,	Jeníku, pojď a polib mě,
Johne, cum kis me by and by,	Jeníku, pojď mě hned políbit,
And make no moir adow.	a už se neupejpej.

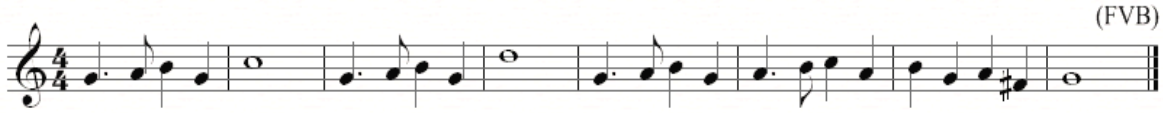
Náboženská parodie pokračuje takto:

The Lord, thy God, I am,	To jsem já, tvůj Pán a Bůh,
That Johne dois thé call,	kterého Jane voláš.
Johne representit man	Jméno Jan znamená
Be grace celestiall.	Bůh je milostivý.

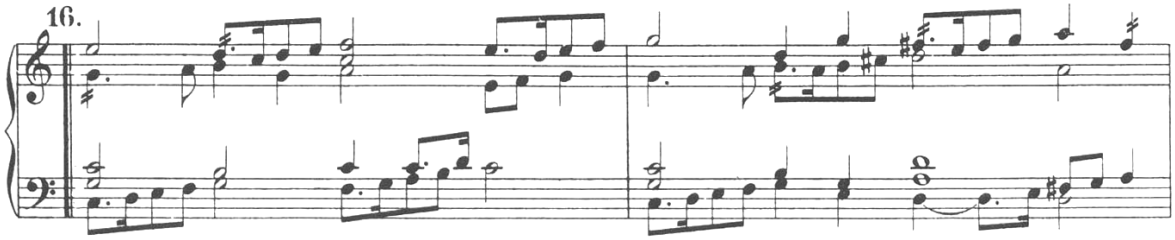
Tento popěvek se vyskytuje v mnoha dalších sbírkách či knihách, kde je buď citován, nebo jsou na něj odkazy. Základ písně *John, come kiss me now* se stal populárním motivem pro variace a fantazie pro virginaly, loutny, citterny a violy. Z několika

[381] Slovní hříčka: barber=barbar, též lazebník, barbarous=barbarský.
[382] Morley ve svém *A Plaine and Easie Introduction*, s. 120, se pohrdavě a kriticky zmiňuje o této písni na *passamezzo moderno*, která byla přezdívána „Gregory Walker": „toto posměšné jméno bylo dáno této quadran pavaně, [anglický název pro *passamezzo moderno*] protože provázela (walked) lazebníky a šumaře častěji než ostatní." (That name in derision they have given this quadrant pauan, because it walketh amongst

instrumentálních sbírek, kde se zpracování této písně objevuje, je třeba zmínit *New Citharen Lessons* Th. Robinsona (1609). Jedná se zřejmě o nejstarší tištěnou verzi této písně. Ve virginalových rukopisech je zastoupena třikrát.



V *Tr* použil Byrd jen počáteční část popěvku (viz výše) a není jisté, jestli tehdy existovala už i druhá. Tuto melodii použil také John Tomkins v *L1* a anonymní nezdobená prostá verze je v *Cr*. Tato melodie se zpravidla objevovala jako protihlas či vrchní hlas k basu.Charakter této písně je tedy dán jak melodií, tak basem. Byrd cituje jen počáteční čtyři takty písně (viz výše) a oproti původnímu znění i basu *passamezza moderna* mění v šestém taktu IV. stupeň za VII. či II. Harmonický základ je I-IV-I-V-I-VII (II)-I-V-I. Provádí i více akordických změn, než je možné dělat ve skladbě založené na *groundu*. Byrdova skladba *Jhon, come kisse me now* jsou rozsáhlé šestnáctidílné variace. Ve dvanáctém oddílu přecházejí do *triply* (viz Př. č. 26 g), která graduje šestnáctinovými běhy. V posledních dvou taktech nastává uklidnění.[383] Poslední variace, ve které se téma objevuje v altu, je doplněna současnými diminucemi této melodie v sopránu a tenoru:



Př. č. 33 – W. Byrd: *Jhon, come kisse me now*. 16. variace

„Originalita této skladby leží především ve zhuštěnosti obsahu. Některé variace, přestože jsou krátké, mají každou periodu jinou a Byrd zde dochází k vrcholnému mistrovství v práci s motivem, protitématy a figuracemi, jež jsou odvozeny z melodie.V žádných svých jiných variacích nedosáhl Byrd takové konciznosti, pregnantnosti, vynalézavosti a živosti.“[384] Jedná se o extrovertní virtuózní skladbu.

---

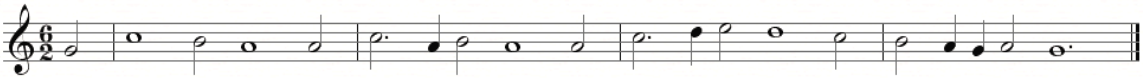
the barbars and fidlers more common than any other.) In WARD, John M. Apropos The British Broadside Ballad and Its Music. *JAMS*, 1967, 20, s. 50.

[383] Byrd často u svých klávesových skladeb přechází do *triply* uprostřed variací, když se chce vyhnout příliš ostrému zlomu (viz *The Hunt´s Up, Walsingham*).

[384] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 161.

The Leaves bee greene

Klávesový zdroj: W. Inglot: *Tr* (*FVB II*, 251).



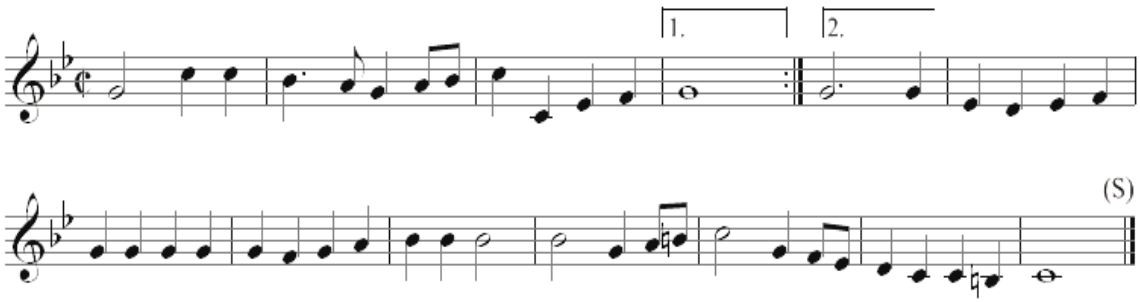
Zachovaly se pouze úvodní verše této písně:[385]

The leaves be greene,	Zelené jsou listy,
the nuts be browne,	hnědé oříšky.
They hang so high	Visí příliš vysoko
they will not come down.	a nespadnou.

Jiný název této melodie je *Browning.* S tímto titulem jsou spojeny Byrdovy konsortní variace.[386] „Inglotovy *The leaves bee greene* obsahují pasáže ovlivněné konsortní hudbou, pokud to není přímá transkripce. Melodie, která čtyřikrát prochází postupně od basu přes střední a vrchní hlas, je postupem, který se právě u konsortních skladeb používá. Tomu odpovídá i polyfonická sazba některých oddílů, která je v druhé polovině skladby vystřídána sazbou akordickou proti osminovým běhům v obou rukách.“[387] Harley se domnívá, že pokud šlo původně o konsortní skladbu, musela být tato druhá část přidána při transkripci. Zvláštní archaicky působící harmonické kouzlo je vytvořeno akordickými postupy *A* - *C* mezi koncem předvětí a začátkem závětí.

Lord Willoughby or Rowland

Chappell, s.114; Simpson, s.467; Ward, s.57.
Klávesové zdroje: celkem 9.
anonym: *Wr*; W. Byrd: *Cr*, *D1*, *Fo*, *Ne*, *Tr* (*FVB II*, 160), *Wr*.



[385] DANCKERT, Werner: *Das Europäische Volkslied.* Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1939, s. 105.
[386] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 66.
[387] HARLEY, John. *British Harpsichord Music.* History. Vol.2. Aldershot: Scolar Press, 1994, s. 44.

Tento popěvek se vztahuje ke jménu Lorda Willoughbyho a existuje pod názvy *Lord Willoughby´s March,* (Pochod L.W.), *My Lord Willoughby´s Welcome Home* (Můj pane W. vítejte doma) a *Brave Lord Willoughby* (Statečný L.W.). Jiné tituly, které byly zřejmě známy dříve a které se k této melodii vztahují, jsou *Rowland* (*Tr*) nebo *Soet Robert*. Odtud vede stopa k *jigg* o Rolandovi, Robertovi, Margaret a Sextonovi s německým textem, který se nachází v *Hainhoferově loutnové sbírce* (1603):

Rol.: O Nachbar, lieber Robert, Mein Herz ist voller Pein!	Rol.: Sousede, Roberte milý, tuze mne bolí srdce
Rob.: O Nachbar, lieber Roland, Umb was mag das wol sein ?	Rob.: Sousede, Rolande milý, čímpak to asi je?
Rol.: Johann Glöckner liebt mein Greta, Dasselbig bringt mir Schmerz.	Rol.: Johann Glöckner má rád mou Grétu, a to mne moc trápí.
Rol.: Sei zfrieden, liber Roland Das is noch wol ein Scherz	Rob.: Buď klidný, milý Rolande, Vždyť je to snad jenom žert.

Samuel Scheidt použil první část melodie pro svou instrumentální skladbu *Canzon à 5 voc. super O Nachbar Roland* a Johann Sebastian Bach podobnou variantu v chorálu *Keinen hat Gott verlassen.* V *Ne* a v Robinsonově *Schoole of Musicke* v úpravě pro loutnu je nazývána „*Lord Willobie´s Welcome Home*,“ loutnovou skladbu má též John Dowland. V *Bagford Collection of Ballads* je uvedena slovy: „Lord Willoughby – pravdivé líčení slavné a krvavé bitvy ve Flandrech proti Španělům, kde Angličané získali důležité vítězství ke slávě a chloubě našeho národa.“[388]

Peregrine Bertie, Lord Willoughby of Eresby, jeden z nejstatečnějších a nejschopnějších vojáků této vlády, se vyznamenal v Nizozemí v roce 1586 a v následujícím roce byl povolán hrabětem z Leicesteru, aby se stal velitelem anglické armády. Melodie, která je spjata s jeho jménem, byla populární jak v Nizozemí, tak v Anglii, a bylo tomu tak ještě dlouho po jeho smrti v roce 1601. Vyšla tiskem v Haarlemu, s ostatními anglickými popěvky v *Neder-Landtsche Gedenck-Clanck* pod jménem *Soet Robert,* a *Soet, soet Robbertchen* (Drahý Robert, a Drahý, malý Robert), viz notová ukázka výše. Zatímco na kontinentu byla svázána spíše s Rowland-Robert jigou (viz uk. německého textu), v Anglii byla populární jak *jig* tak balada – ta se zpívala ještě v 18. století. Její slova jsou zaznamenána v četných sbírkách, např. *Pepys, Bagford* nebo *Roxburghe Collection*. Byla znovu vytištěna v Percyho *Reliques of Ancient Poetry*

[388] „Lord Willoughby; or, A true relation of a famous and bloody battel fought in Flanders...“ In SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd, 1966, s. 468.

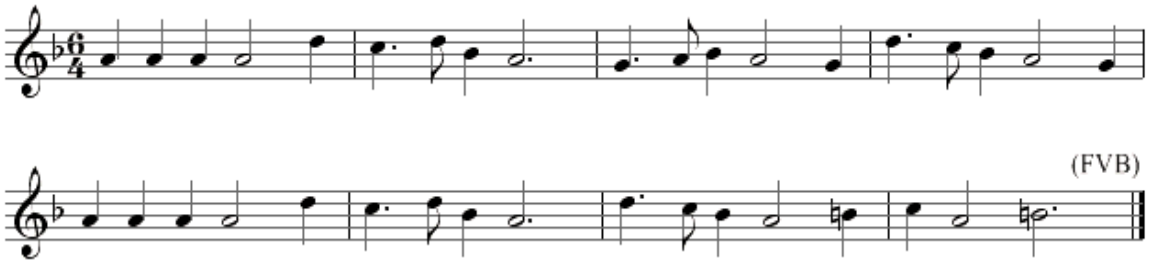
(1765):

The fifteenth day of July,	Patnáctého dne měsíce července
With glistering sword and shield,	se zářícím kopím a štítem
A famous fight in Flanders	slavná bitva ve Flandrech
Was foughten in the field;	byla vybojována na bitevním poli
The most courageous officers	nejodvážnějšími důstojníky
Were English Captains three;	byli tři angličtí kapitáni;
But the bravest man in the battle	ale nejudatnějším mužem v bitvě
Was brave Lord Willoughby.	Byl statečný Lord Willoughby.

Byrdova skladba se skládá ze tří částí, první uvádí téma, druhé dvě jsou volnými variacemi. Svým charakterem je výrazná, efektní a smělá od samého začátku do konce. Variace jsou psány v klasickém virginalovém stylu s akordy, které se střídají s osminovými figuracemi plynoucími z jedné ruky do druhé. Melodie je stále v sopránu.

Loth to Depart

Simpson, s.456; Ward, s.57.
Klávesový zdroj: G. Farnaby: *Tr* (*FVB II*, 230).



Melodie s tímto názvem se vyskytuje ve dvou loutnových tabulaturách okolo roku 1600 a ve dvou virginalových rukopisech. „Loath to Depart“ (O smutném loučení) byla také jakýmkoli druhem písně na rozloučenou, a proto byla spojena s různými melodiemi. Zmínky o ní jsou ve Fletcherovi, Beaumontovi a Middletonovi. „Ravenscroftova *Deuteromelia* (1609) obsahuje čtyřhlasý kánon, jehož melodie je sice jiná než ta, kterou použil Farnaby, ale jejíž slova vyjadřují pocity při loučení a ilustrují zobecněný význam názvu melodie:“[389]

Sing with thy mouth, sing with thy heart,
like faithfull friends, sing loath to depart, .
though friends together may not alwayes remaine,
yet loath to depart sing once againe.

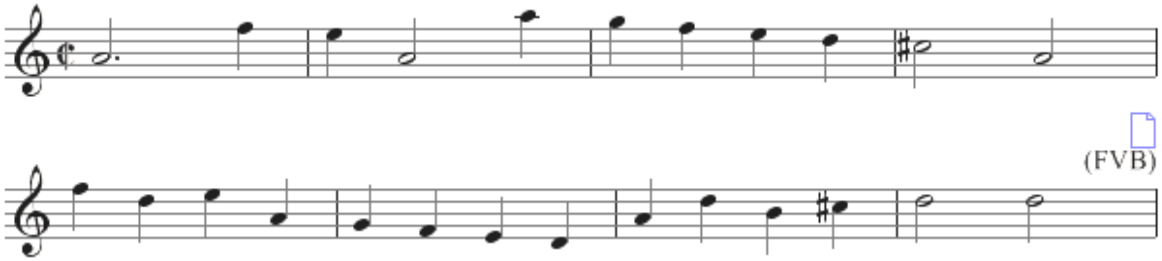
[389] SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd, 1966, s. 457.

Zpívej ústy, zpívej srdcem,
jako věrní přátelé zpívají o píseň smutném loučení.
Jenže přátelé nemohou spolu vždy
a tak zazpívej ještě jednou Loth to depart

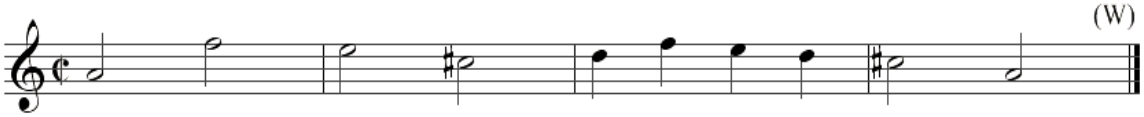
Skladba začíná neobvykle na dominantě a poté již sleduje harmonický obrys *passamezza antica.* Melodie se umně proplétá v divizích, někde se již nedá rozeznat, aby se poté zase vynořila ve své jednoduché podobě střídavě v sopránu a v tenoru, doprovázena šestnáctinovými pasážemi v ostatních hlasech. Poslední šestá polyfonická variace se čtyřhlasou fakturou je ukázkou Farnabyho mistrovství imitační práce. Jednotlivé oddíly plynule vrůstají jeden do druhého. Oprávněně řadí Harley tyto půvabné, jemně melancholické variace k Farnabyho nejlepším skladbám.[390]

Mal Sims

Chappell, s.177; Ward, s.58.
Klávesové zdroje: celkem 9.
Hlavní: G. Farnaby: *Tr* (*FVB II*, 447); anonym: *Cr*, *Tr*, *W.*



Tato oblíbená stará taneční melodie má různé verze,[391] nejbližší je *Wanton Season* (viz násl.ukázka), obsažená také ve *W*, začínající slovy: „V období bujení, kdy ptáci sedí na větvích“ (In the Wanton Seasonn, when the birds, on braunches sittinge).[392]



Mal Sims se nachází v Morleyových *Consort Lessons*, v Rosseterových *Consort Lessons*, ve Valletově *Tablature de Luth* s názvem „Bal Anglois, Mal Simmes“ v *Neder-*

---

[390] HARLEY, John. *British Harpsichord Music. History*. Vol. 2. Aldershot: Scolar Press, 1994 s. 57.
[391] Srov. s další příbuznou úvodní frází v *Why aske you*, viz příloha **č. VI.3 Notové ukázky úvodních dílů variací.**
[392] WARD, John M. Apropos The British Broadside Ballad and Its Music. *JAMS*, 1967, 20, s. 60.

.

Lantsche Gedenck-Clank (1626) a jinde.V jednom kontinentálním zdroji je skladba s tímto názvem také připisována Sweelinckovi.

Jedná se nejpravděpodobněji o jednu ze starých harfových melodií, protože má podobný charakter jako harfová hudba v Rosseterových *Consort Lessons*, ve kterých jsou jména skladatelů uvedena u každé melodie, tato je označena „Incertus“: pokud jméno autora bylo už tehdy neznámé, je pravděpodobně ještě mnohem starší než datum knihy. Její titul „Mal“ je zkratkou pro Molly. Jméno se mohlo vztahovat k nějaké hašteřivé osobě.

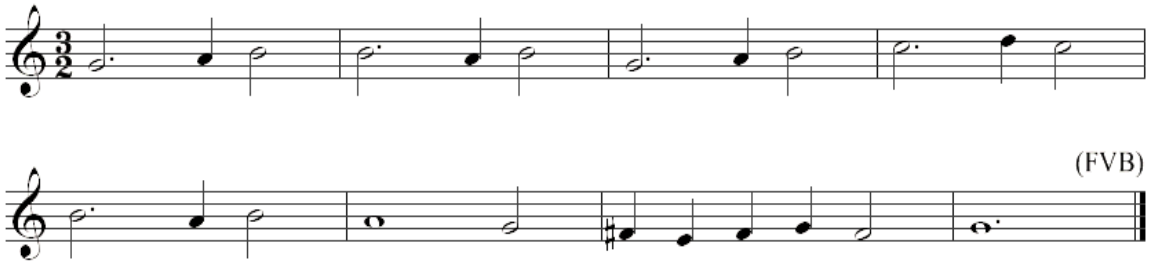
Ve *Wit Restor´d* (1658) se nachází balada o “Mlynáři a královských dcerách” (The Miller and the King´s Daughters) napsaná Dr. Jamesem Smithem, ve které je tato melodie zmiňována:

What did he doe with her two shinnes?	Co to provedl s jejími nablýskanými střevíčky?
Unto the viol they danc´t *Moll Syms*.[393]	Při viole tančili *Moll Syms.*

Oba zdroje jsou si velmi podobné, ale způsob figurace se někdy liší. Text v *MB* vychází z *Tr.* Variovaná repetice prvního oddílu sleduje melodii jen v obrysech, která až na závěr druhé části úplně mizí. Ta již je jen volnou imitační hrou, založenou na sekvencovitých postupech a symetrických odpovědích. Jedná se o drobné taneční dílko, ve kterém se uplatňuje variační princip.

Malt´s come downe

Chappell, s.74.
Klávesový zdroj: W. Byrd: *Tr* (*FVB II*, 150).

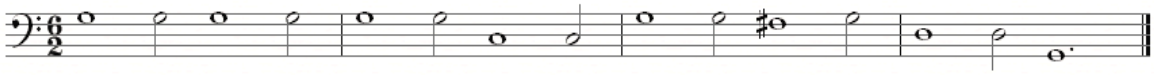


Slova jsou v *Deuteromelii* Th. Ravenscrofta, který upravil tuto melodii jako kánon a použil jen polovinu nápěvu. Jedná se o šprýmovnou píseň o sladu a opilcích.

[393] Simpson tuto melodii neuvádí, protože žádná pouliční balada s názvem *Mal Sims* není známa.

There´s never maid in all this town,	V celém městě není děvečky,
But well she knows that malt´s come down,	která by nevěděla, že slad šel dolů s cenou.
Malt´s come down, malt´s come down,	Zlevnili slad, zlevnili slad.
From an old angel to a French crown.	Stojí od desetníku po francouzskou korunu.
The greatest drunkards in the town	Největší opilci ve městě
Are very glad that malt´s come down.	Jsou šťastni, že zlevnili slad.
Malt´s come down, malt´s come down,	Zlevnili slad, zlevnili slad.
From an old angel to a French crown.	Stojí od desetníku po francouzskou korunu.

Malt´s come down je jednoduchým *groundem* typu *passamezza moderna* s osmitaktovým basem, který patřil k populární melodii. Bas, založený na základních kadenčních akordech, již směřuje k moderní tonalitě *G* dur.

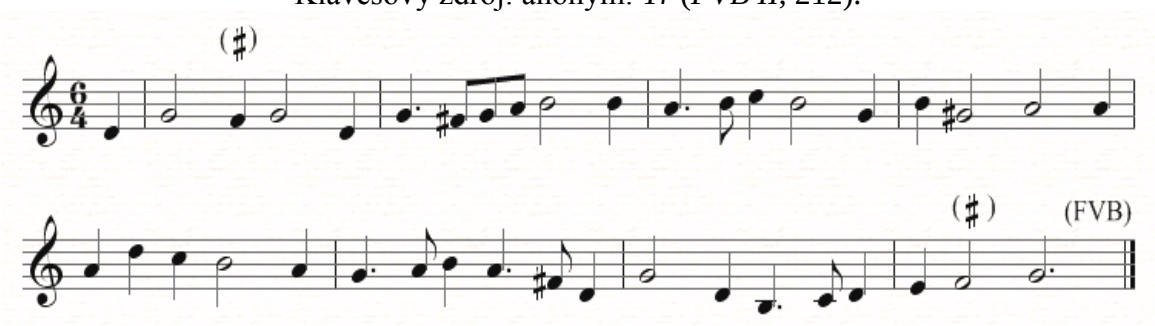


Př. č. 34 – W. Byrd: *Malt´s come down*, 1. variace: *ground bas*

Melodie se vyskytuje jen v úvodu. Následují volné melodické variace, tři variace ve čtvrťových hodnotách, tři další v osminách a variace finální, která je založena na dvojici imitačních figur a rozpouští se do šestnáctinových běhů na způsob krátké kody. Třebaže Tregian připisuje tuto skladbu Byrdovi, Neighbour tuto možnost vylučuje: „Velmi jednoduchý způsob variační techniky a nedostatek jakékoli známky nějakého uměleckého záměru vylučují Byrdovo autorství.“[394]

Martin sayd to his Man

Chappell, s.76; Simpson, s.776.
Klávesový zdroj: anonym: *Tr* (*FVB II*, 212).



[394] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 116.

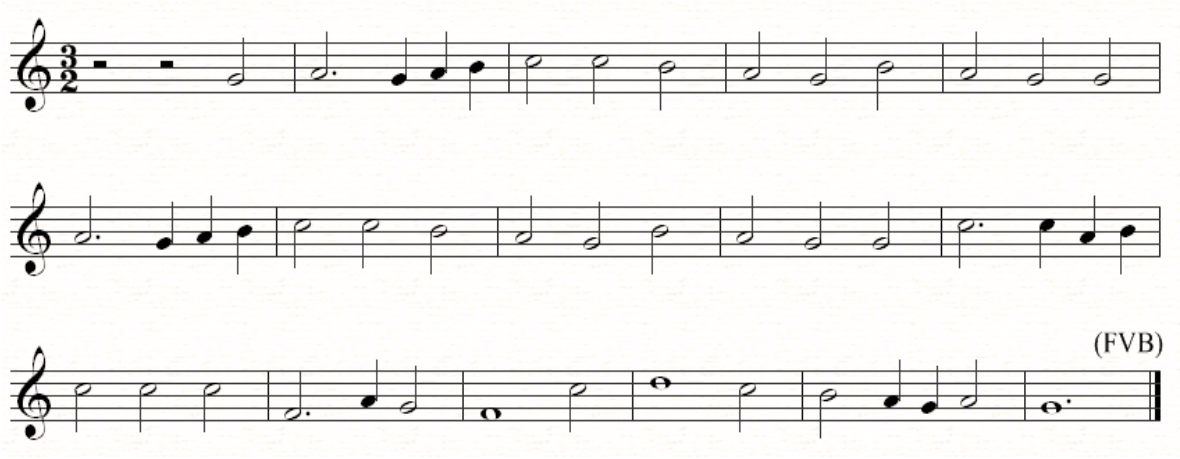
Ačkoliv se nezachoval opis žádné pouliční balady, píseň byla zařazena mezi „Freemens Songs of 4. Voices" v Ravenscroftově *Deuteromelii*, ve které se nacházejí slova i melodie. Zmínka o baladě s tímto názvem z roku 1588, která se však nedochovala, je v *Stationers´ Register*. Úvodní slova písně jsou také citována v Drydenově *Sir Martin Mar-All* (1681). U Simpsona najdeme tuto píseň pod názvem jejího refrénu *Who's the Fool Now*, která se nachází v rukopisu starých anglických balad, *MS Rawlinson Poet.185* (cca 1592):

Martin said to his man	Martin řekl svému sluhovi(?)
Fie, man, fie!	Že se nestydíš!
Martin said to his man	Martin řekl svému sluhovi
Who's the fool now?	Kdo je tady za blázna?
Martin said to his man,	Martin řekl svému sluhovi
Fill thou the cup and I the can	Naplň si pohár a já konev
Thou hast well druken, man,	Pěkně sis přihnul, člověče
Who's the fool now?	Kdo je teď tady za blázna?
2. I see a sheep shearing corn...	2.Vidím ovci, jak žere obilí
And a couckold blow his horn,	A paroháč troubí na svůj roh
3. I see a man in the Moone...	3. Vidím muže na měsíci
Clowting of Saint Peters shoone,	Jak váže sv. Petrovi botu
4. I see a hare chase a hound...	4 Vidím, jak zajíc honí psa
Twenty mile aboue the ground,	Dvacet mil nad zemí
5. I see a goose ring a hog...	5.Vidím husu tančit kolem svině
And a snayle that did bite a dog,	a šneka, co pokousal psa
6. I see a mouse catch the cat...	6. Vidím myšku, která chytila kočku
And the cheese to eate the rat	a sýr zase snědl krysu.
Why should not mortal men awake	Proč by tedy smrtelníci nemohli vstát z mrtvých?

V melodii i harmonii se uplatňuje typicky anglický postup I-II (*G-a*), který končí kadencí na konci dílu *a* (*a-d-E-A*). Šprýmovná svěží skladbička obsahuje jednu variaci, která v závěru šplhá o oktávu výše.

The Mayden´s Song

Klávesové zdroje: celkem 3.
anonym: *Mu*[395]; W. Byrd: *Ne*, *Tr* (*FVB II*, 126).



Literární zdroje chybí. Melodie *The Mayden´s Song*, která nepatřila k těm populárnějším, nebyla zřejmě spojována s nějakou konkrétní písní. Jednoduché dvoudílné anonymní variace *The Mayden´s Song* lze najít v *Mulliner Book* (viz Př. č. 25). Jde o raný, jediný dochovaný příklad této formy, který časově předchází Byrdovým starším variacím. Jedná se o skladbu ještě syrovou, jednoduše zpracovanou v podobě melodie doprovázené akordy.

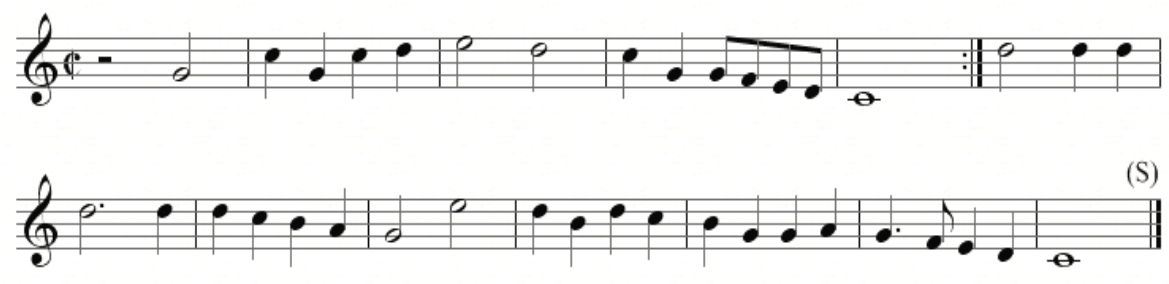
Byrdovy variace *The Mayden´s Song*, třebaže patří k jeho starším skladbám, jsou mnohem propracovanější. Na rané datum jejich vzniku poukazuje skutečnost, že tyto variace, jako jediné Byrdovy, ještě nejsou členěny dvojitými taktovými čarami ani číslovány, kromě sedmé a osmé (*FVB II*, pozn. s. 89). Jsou ukázkou techniky a typu anglických kontrapunktických variací (viz Př. č. 25, 26e). Dominující klidná melodie, spoře zdobená, která plynule prochází skladbou v dlouhých notových hodnotách, má podobu *cantu firmu*. Skladba začíná úvodní jednohlasou frází v tenoru, potom již melodie přechází do sopránu, v sedmé variaci se stěhuje zpět a pokračuje v altu, který se ke konci stává vrchním hlasem. Důsledným vedením hlasů (jen v akordech je sazba kvůli zvuku zhuštěna) se toto dílo podobá variacím konsortním, jejichž schéma jako základ použil ještě jednou, a to ve *Walsinghamu*. Byrd uplatňuje ve skladbě bohatou, propracovanou figuraci. V šesté variaci přechází do *triply* v podobě *bicinia*. Další indicií starobylosti Byrdových variací *The Mayden´s Song* je také jejich výrazně modální charakter . Skladba

[395] *Mulliner Book*, *Lbl Add MS 30513*. Sbírka, napsaná Charlesem Mullinerem v letech 1530-1575. Obsahuje duchovní i světskou klávesovou hudbu z tohoto období. *The Mayden´s song*, která je v ní obsažená, je anonymní a bez názvu.

zůstává v mixolydické tónině, flexe na 7. stupni (*fis*) se neuplatňuje v základní melodii, ale jen ve středních hlasech v souladu s principy *musiky ficty*. Ve třetí ze čtyř čtyřtaktových frází dochází k typickému posunu do *F* přes *B* dur akord.

Nancie

Chappell, s.149; Simpson, s.13.
Klávesový zdroj: Th. Morley: *Tr* (*FVB I*, 12).



Tato melodie se vyskytuje pod různými názvy. Jako *Nancie* je možno ji najít v *Tr*. V různých nizozemských zpěvních knihách z první poloviny 17. století je uváděna jako *Eduward Nouwels, Nowells Delighte* nebo *Sir Eduward Nouwel´s Delight* (Nové potěšení Sira Edwarda). Takto ji také zhudebnil Jacob van Eyck, jeho skladba se nachází v *Der Fluyten Lust-Hof* (1654). Popularita *Nancie* trvala až do 18. století. Píseň *The British Grenadiers* má evidentně kořeny zde.

Pravděpodobně nejstarší balada na tuto melodii „O slávě jednoho londýnského učně: je zprávou o jeho jedinečné odvaze a statečných dobrodružstvích v Turecku, a jeho svatbě s královskou dcerou této země"[396] vznikla za vlády královny Alžběty. Učeň jí tvrdí, že je „vzorem světa, perlou královského majestátu" atd., na rozdíl od „množství tureckých rytířů, které srazil v rytířských turnajích."[397] Tato balada byla vytištěna v *Bagford Collection, Pepys Collection, Roxburghe Collection* i v jiných sbírkách. Byla zpívána na popěvek *All you that love good fellows*; or *The London* prentice (Vy všichni, co máte

[396] „The Honour of a London Prentice. Being an Account of his matchless Manhood and brave Adventures, done by him in Turkey, and by what means he married the King´s Daughter of the same Country." In SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd, 1966, s. 13.

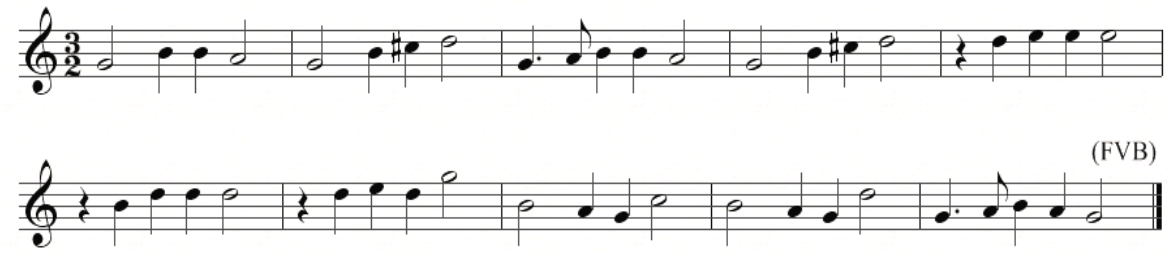
[397] „…the phoenix of the world, the pearl of princesy majesty, etc., … against a score of Turkish Knights, whom he overthrows at tilt." In CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time.* London 1840. Reprint. Dover edition 1965, s. 149.

rádi správné chlapíky aneb Londýnsky učeň), shodný s *Nancie*, a pod tímto názvem je také nejčastěji uváděna (viz Chappell i Simpson).

Základní Morleyovo schéma u první variace *a4 b8 c8* je u dvou dalších zdvojnásobeno vždy o variovanou reprízu každého větného dílu. Jednotlivé díly začínají na I., II. a IV. stupni. Figurace založená především na stupnicovitých bězích a vypsaných ozdobách se stále oživuje, v třetí variaci najdeme i sextoly a málo běžné dvaatřicetiny. Melodie se rozpouší do divizí, někdy zazní její část, jindy již přestává být znatelná.

O Mistrys myne

Chappell, s.209.
Klávesový zdroj: W. Byrd: *Tr* (*FVB I*, 66).



Tento popěvek je obsažený v obou edicích Morleyových *Consort Lessons* (1599 a 1611). Nachází se také v *Tr*, autorem je Byrd. Další zpracování je od Morleyho, ale tato verze není v *Tr*. To, že byla vytištěna v roce 1599, dokazuje, že buď Shakespearův *Večer Tříkrálový* byl napsán v témže roce nebo předtím, nebo že ve shodě s běžným zvykem té doby byla stará píseň *O Mistress Mine* do hry dosazena. Sydney Beck se ve své článku The Case of O Mistress mine zabývá možnou spoluprací Morleyho a Shakespeara, zda to byl on, který napsal hudbu k prvnímu uvedení této hry (viz Př. č. 21).[398] Ve *Večeru Tříkrálové* (II, 3) se šašek ptá:

Šašek: „Má to být zamilovaná písnička, nebo písnička o bohulibém užívání světa?"

[398] Četná vydání písně vycházejí z *FVB*. Byrdova verze se přizpůsobuje šestiřádkovým veršům minimálně, adaptuje melodii pro své účely a používá stejný repetiční vzorec jako ve svých jiných virginalových skladbách. Ph. Gordon považuje melodii strukturálně neslučitelnou se Shakespearovým veršem. Mezi Byrdem a Morleym jsou rozdíly v repeticích frází a v taktech; Morley střídá 3/4 a 3/2, Byrd má 3/2. Morley prezentuje verzi, kterou mohl Shakespeare použít. In BECK, Sydney The Case of Mistress Mine. In *Renaissance News*, 1953, 6, 2, s. 19-23.

Sir Tobiáš: „Zamilovaná, dycinky zamilovaná.”

Šašek (zpívá):

„O Mistress mine, Where are you roaming?
O stay and hear; your true love´s coming.
That can sing both high and low:
Trip no further, pretty sweeting.
Journeys end in lover´s meeting,
Every wise man´s son doth know.”

„Kudy chodíš,děvo snivá
Pojď a poslyš, co ti zpívá
Upřímný tvůj mládenec.
Každá dívka došla k cíli,
když je tam, kde čeká milý,
To je přece známá věc.”

Třasořitka: „Panečku, to je písnička!”

Říhal: „Pěkná, moc pěkná.“

Šašek (zpívá):

„What is love?- tis´not hereafter;
Present mirth hath present laughter;
What´s to come is still unsure:
In delay there lies no plenty;
Then come kiss me, sweet-and-twenty,
Youth´s stuff will not endure.”

„Co je láska? Žádné zítra!
Hned se směj a hned si zchytra
vezmi, co ti chvála dá!
Kdyby, chyby – nejsme z ledu
dej mi pusu jako z medu,
Mladost je tak prchavá.”[399]

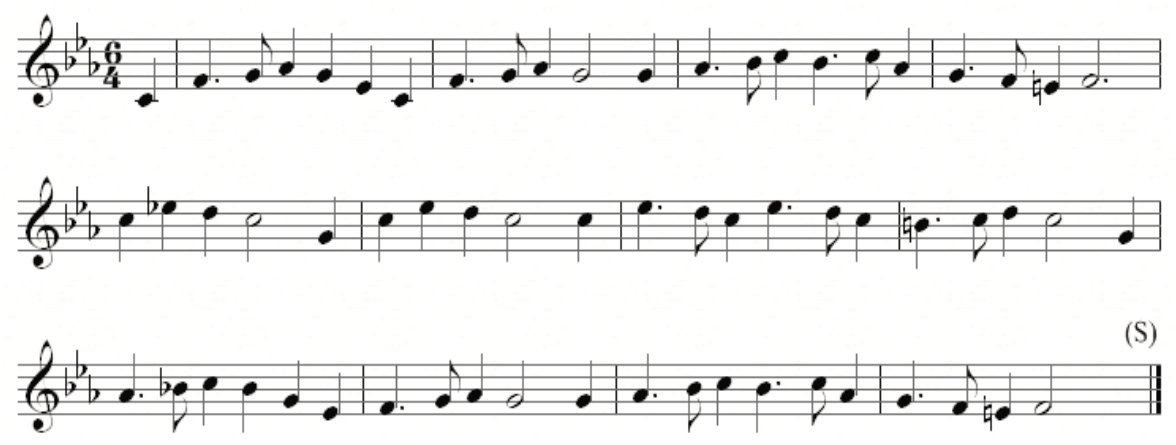
Byrdových šest variací na tuto pomalejší melodii má lyrický charakter. Melodie má nezvyklé členění – sedm dvoutaktových strofických veršů v 3/2 taktu má schéma AABCDCD. Skladba není postavena na konstantním harmonickém basu, ale je zde položeno více důrazu na kontrapunkt. Melodie je někdy bohatě zdobena a Byrd jí dokáže maximálně využít jako základní melodický materál k imitaci a dále její figury obdivuhodně rozvíjí, přitom přináší nové, které z melodie nevycházejí. Oboje prvky jsou tak vyrovnány, že skladba neztrácí soudržnost. *O Mistress Myne* patří k vrcholům Byrdova variačního umění, šíře a rozmanitost variačních technik je zde obdivuhodná. [400]

---

[399] SHAKESPEARE, William. *Komedie II*. Přel. E. A. Saudek. Praha: SNKLHU, 1955, s. 536.
[400]NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 162-163.

Pakington´s Pownde

Chappell, s.130; Simpson, s.564; Ward, s.65.
Klávesové zdroje: celkem 4.
anonym: *Tr*, *D1*, *Cr* (*FVB II*, 178); B. Cosyn: *Co*.



Tato velmi populární melodie začala být v módě za vlády královny Alžběty, jejímž jedním z velkých oblíbenců byl Sir John Pakington. Přinejmenším jedna balada a jedna verze písně se dochovaly již z 16. století. Obsahem písně *Pakington´s Pownde* (Pakingtonova libra) byla populární historka o Londýňanech, kteří se vsadili o libru (pownde), zda Pakington přeplave Temži. Koncem století následujícího byla melodie této písně použita pro více než sto balad.[401] Důvodem její popularity bylo asi také to, že se jedná o krásnou, snadno zpívatelnou i zapamatovatelnou melodii, která přitom není monotónní. Vyskytuje se v četných zdrojích i v jedné nizozemské sbírce.

Asi nejstarší *broadside* na tuto píseň je „Nová balada ukazující surové loupeže a hříšný život Phillipa Collinse alias Osburnea“(1597).[402] Ben Jonson napsal baladu na „Paggingtons Pound“, kterou zpívá Nightingale v jeho hře *Bartolomew Fair* (1614).

Nejstarší hudební verze se vyskytuje v Barleyho *A New Booke of Tabliture* (1596), další např. v kontinentální sbírce J. J. Startera *Friesche Lust-Hof* (1621), viz notová ukázka výše, a v několika virginalových rukopisech.

Melodie je podobná jinému anonymnímu popěvku *Martin sayd to his Man*, třebaže základ jejich tónorodu je odlišný (*g-G*). Po jednotlivých dílech trojdílné formy *a b a*[1] s lehce pozměněným návratem následují hned jejich variované repetice. Ač tedy obsahuje jen dvě variace, jedná se o dvoustránkovou skladbu. Je postavena na harmonickém vzorci

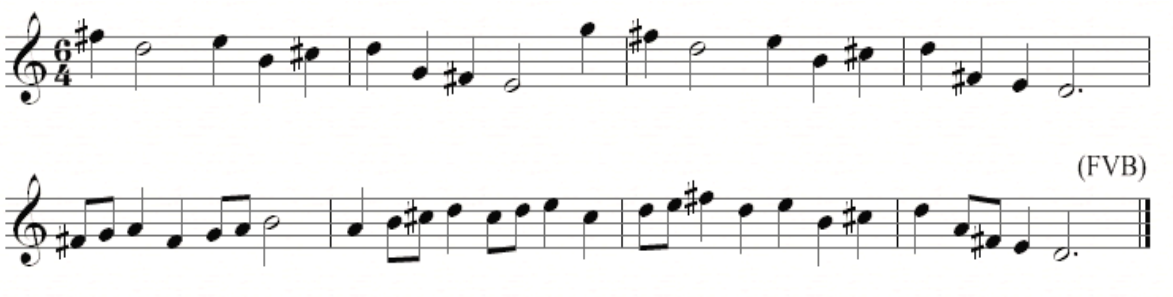
[401] Druhou nejpopulárnější melodií byla *Fortune*, která byla využita v devadesáti baladách, na třetím místě jsou *Greensleeves* s osmdesáti.

[402] „A new ballade, shewinge the cruell robberies and lede lyfe of Phillip Collins alias Osburne“ In SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd, 1966, s. 556.

passamezza antico. Typicky anglická melodika, střídání dur-mollového tónorodu a taneční třídobý rytmus charakterizují tyto svěží variace.

Pawles Wharfe

Chappell, s.130.
Klávesové zdroje: celkem 4.
Hlavní: anonym: *Ti*; G. Farnaby: *Tr* (*FVB II*, 113).



Pawles Wharfe či *Paul´s Wharf* jsou variacemi na lidovou melodii, která byla populární až do doby Commonwealthu. Název variací odkazuje na přístaviště blízko katedrály sv. Pavla na straně Temže, kde se nachází City. Odtud převozníci dopravovali pasažéry nahoru a dolů po řece. Tato melodie je zahrnuta v Playfordově *Dancing Master*.

Je to melodické průzračné dílko s plynulým tokem, kde se půvabně rozvíjí jedna myšlenka za druhou. Borren jeho náladu srovnává s Mozartem či Schumannem.[403] Díl *b* druhé variace má dvě variované repetice. Melodie střídavě vplouvá ze sopránu do tenoru a zpět i v průběhu jedné části, končí skryta v triolových figuracích v sopránu.[404]

Pescodd time

Chappell, s.196; Simpson, s.368.
Klávesové zdroje: celkem 4.
Hlavní: W.Byrd: *Tr* (*FVB II*, 276); O. Gibbons: *Co, D2*.

Pescod Time je jiným názvem melodie *The Hunt´s up* byla ke konci 16. století mimořádně populární. Peas-cod time, tak bylo nazýváno období, kdy se sbíral na poli hrách. Pojem „peascod“ se objevuje v Shakespearově *Jindřichu IV*, II, kde Mistress

[403] BORREN, Charles van den. *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*. Bruxelles, 1912. s. 154.
405 MARLOW, Richard. The Keyboard Music of Giles Farnaby. In *PRMA*, 1965/6, 92, s. 119
[404] Chappell se k tomu vyjadřuje, že se tato melodie zachovala jen díky Gibbonsovi. In CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time.* London 1840. Reprint. Dover edition 1965, s. 196.

Quickly říká: „I have known thee these twenty-nine years come peascod-time“ (Znám tě už dvacet devět let příchodů peascod-time).

Na tuto melodii byly zpívány dvě velmi populární balady: *Chevy Chace* a *The Lady´s Fall*.

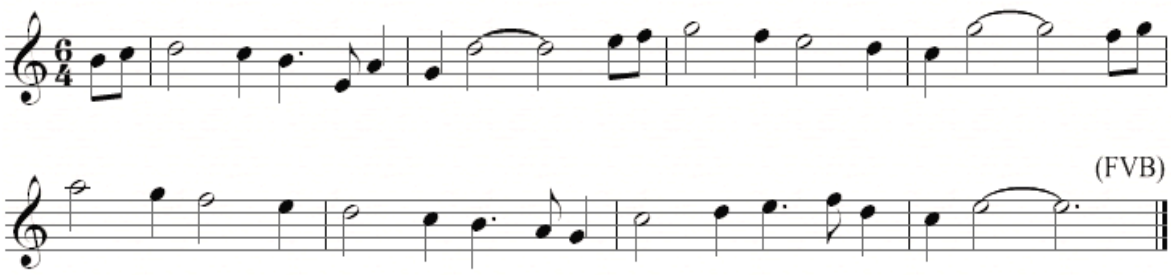
Tato píseň je pojmenována podle básně v *England´s Helicon* (1600):

In Pescod time, when Hound to horne, giues eare till Buck be kild: And little Lads with pipes of corne, sate keeping beasts a field.	V období lovů, když lovecký pes naslouchá rohu, dokud nezabijí jelena a mladí chlapci se stébly obilí nasytí dobytek na poli.

Je obsažena v *Cittharn Schoole* Antony Holborna (1597) a v *Tr* (W.Byrd: *FVB II*). Zatímco Byrd převzal bas, O. Gibbons použil melodii této písně jako základ pro své variace.[405] Jsou obsaženy v souborném vydání jeho klávesové hudby *Complete Keyboard Works*, ed. M. H. Glyn, 1925. Revidovaná verze je ve *FVB II*, s. 430 pod názvem *Pescod Time* a je také zahrnuta v *Ne*.

Put up thy Dagger, Jemy

Klávesový zdroj: G. Farnaby: *Tr* (*FVB II*, 127).

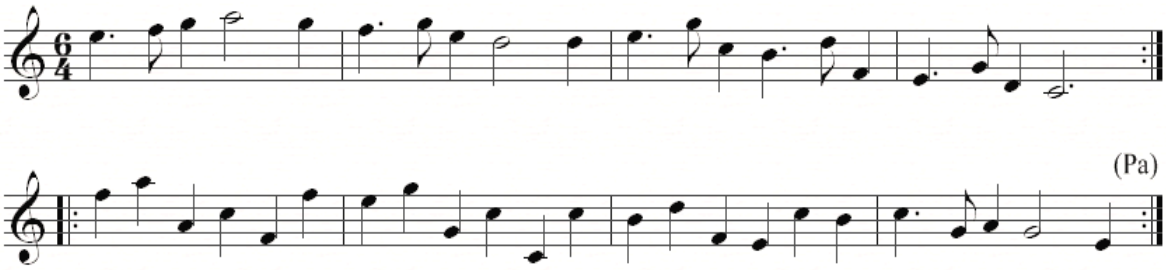


(Zastrč svou dýku, Jemy). Neuvádí se v literárních zdrojích. Melodie působí jako typická odrhovačka. Skladba „in *C*“, která nikam harmonicky nevybočuje a je obdařena typickou virginalovou figurací, obsahuje osm variací. Šestnáctitaktové téma zůstává stále v sopránu, v některých variacích je skryté ve figuracích. Poslední variace je kombinací trylků s běhy na základních tónech melodie.

[405] Chappell se k tomu vyjadřuje, že se tato melodie zachovala jen díky Gibbonsovi. In CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time.* London 1840. Reprint. Dover edition 1965, s. 196.

The Queenes Command

Klávesové zdroje: celkem 7.
hlavní: O. Gibbons: *PAR* (*PAR*, 20); B. Cosyn: *Co*; anonym: *D2*, *Ly*.



Ve variacích *The Queenes Command*, které jsou obsaženy také jako předposlední skladba v *Parthenii*, Gibbons používá jako hudební symbol dva tóny: *E* (pro Alžbětu) a *F* (pro Fredericka) v souvislosti s dedikací k jejich svatbě, kdy tyto dva tóny byly zamýšleny jako motto. Když královna zemřela, bylo Gibbonsovi dvacet let, takže musel psát tyto variace nějaký rok předtím. Skladba měla úspěch a stala se známou. Harley[406] píše o těchto variacích jako o *groundu*, kde první část je variována ještě než zazní druhá. Variace, kde se opakuje první sloka, je pojata jako převratný kontrapunkt, kdy *ground* nyní zaznívá v sopránu, zatímco šestnáctinové běhy jsou v basu. Jeden z názorů také je, že tyto variace mohou být navíc chápány jako dialog mezi ženichem a nevěstou, což ukazuje, jak určitá příležitost může ovlivnit strukturu skladby. Tóny *E* a *F* jsou nejen symboly, ale také signály, naznačujícími, kdo bude právě mluvit.[407] V některých virginalových variacích se takovéto náznaky dialogů také vyskytují (viz *Walsingham, The Mayden Song* aj.). Překvapivá je na začátku vzdálenost basu a sopránu přes tři oktávy, kdy téma zaznívá v decimách. Skladba se čtyřmi variacemi je založena na celkem schématických bězích a rozložených akordech.

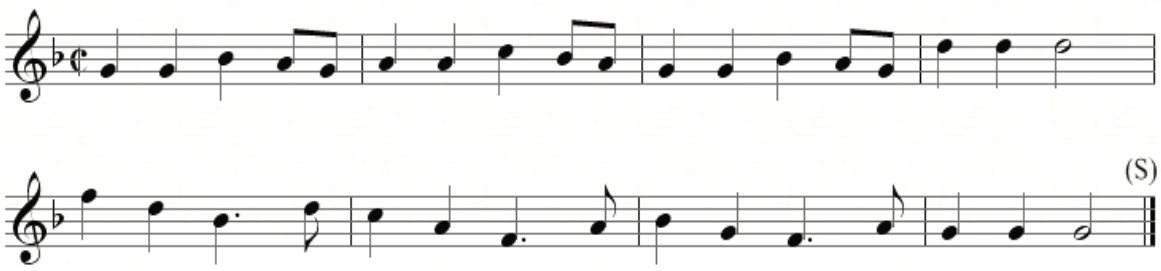
Některé další verze jsou anonymní, dvě jsou přisuzovány J. Bullovi, odlišná verze v *Co*, označená „Finis Orlando: Gibbons“, je z pera Benjamina Cosyna. Cosyn, který byl s Gibbonsem v úzkém kontaktu, sice tyto jeho variace víceméně opsal, avšak udělal v nich určité změny, týkající se vynechání či přidání některých not, figurací či faktury. „Obě dvě verze mají společný modální jazyk se stopami počáteční tonality, hlavně co se týče opakujících se harmonických postupů, které vyplývají z basové linie.“[408]

---

[406] HARLEY, John. *Orlando Gibbons and the Gibbons Family of Musicians*. Aldershot, Brookfield, Singapure and Sydney: Ashgate 1999, s. 93. In Pollack, Janet. *A Reevaluation of Parthenia and its context*. Durham, 2001. An abstract of a dissertation. Duke University, s. 222.
[407] Tamtéž, s. 222.
[408] BERARD, Cheryl. *Modeling and adaptation in elizabethan keyboard music*. Boston, 2000. Dissertation. Boston University, s. 38.

Quodling´s Delight

Chappell, s.457; Simpson, s.351.
Klávesové zdroje: G. Farnaby: *Cr*, *D1*, *Tr* (*FVB II*, 114).



V Simpsonovi tuto píseň najdeme pod názvem *I would I were in My Own Country*; v Playfordově *Dancing Master* a ve Walshově *Compleat Country Dancing-Master* (1718) se objevuje jako *Goddesses*. V *D1* a *Cr* píseň nemá název a je poněkud odlišná.

Balada, která se váže k tomuto popěvku, má název „The Northern Lasses lamentation, or The unhappy Maids Misfortune“ (Bědování děvčete ze severu, aneb smutný osud nešťastné dívky),[409] se nachází v *Lord Crawford* a *Roxburghe Collection*. Začíná slovy:

A North Countrey Lass	Děvče z kraje na severu
Up to London did pass..	přišlo až do Londýna…

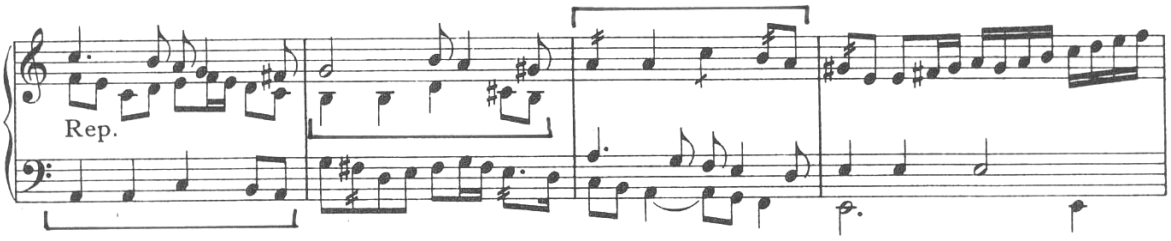
Dojemný výraz touhy po domově se ozývá v refrénu:

O the Oak, the Ash, and the bonny Ivy Tree	Ach dube, jasane a milý břečťane,
Doth flourish at home in my own Country.	co rostete doma v mé rodné zemi

V *Tr* se vyskytují krátké variace na píseň *Fayne would I Wedd* Richarda Farnabyho (viz s. 174), která je velmi podobná *Quodling´s Delight* jeho otce Gilese.

Quodling´s Delight Gilese Farnabyho je založena na *passamezzu antico*, dvanáctitaktové melodické téma je zpracováno ve čtyřech variacích. Melodie je v těchto variacích dominantní a po většinu skladby se vyskytuje v sopránu, v třetí variaci zazní krátce v tenoru. Zajímavé zpracování nabízí repetice čtvrté variace, kde téma prochází po jednotlivých taktech od basu přes alt do sopránu, zatímco zbývající dva hlasy jsou imitačně zpracovány.

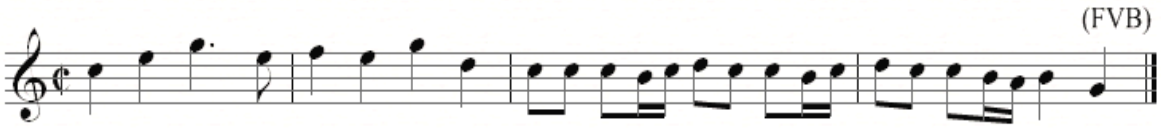
[409] SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd, 1966, s. 352.



Př. č. 35 – G. Farnaby: *Quodling´s Delight*, 1. *Rep*. 4. variace

Rosasolis

Klávesové zdroje: J. Bull: *Me* (*MB XIX*, 122); G. Farnaby: *Tr* (*FVB II*, 143).

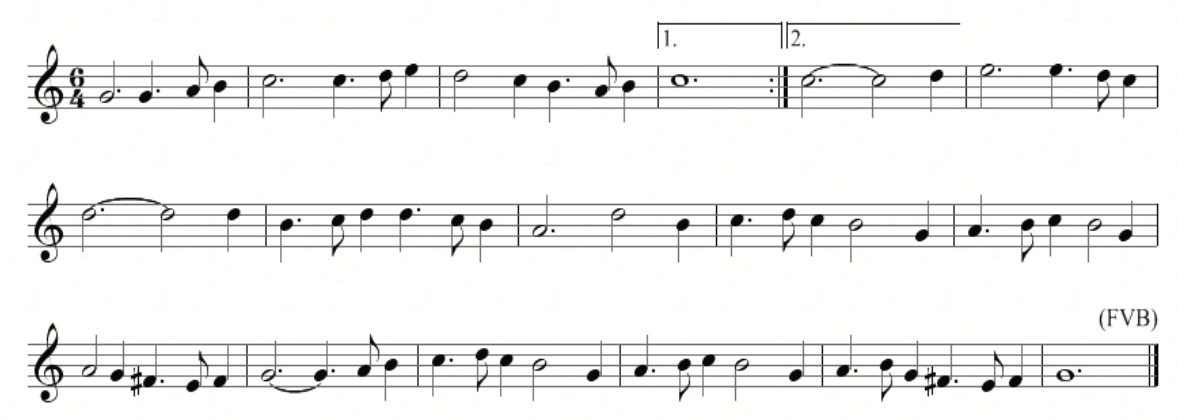


Rosasolis byla rostlina tehdy velmi známá a dělal se z ní nápoj, který působil jako afrodiziakum. Melodie působí jako pouliční popěvek.

Situace autorství je stejná jako s *Bonny sweet Robin*. *Tr* připisuje tyto variace Farnabymu a *Me* zase Bullovi, kde celý titul zní „ Rose a solis van Joan Bull Doct.“. *MB XIX* vychází z *Me*. Skladby se liší v detailech i struktuře. U Bulla následuje vždy za předvětím jeho variovaná repetice (k neobvyklé změně dochází v 3.-5. variaci, kdy variovaná část předchází základnímu tématu), u Farnabyho je tomu až za předvětím i závětím. Neobvyklé jsou poloviční závěry jednotlivých variací na dominantě, a zatímco u Farnabyho takto skladba končí, u Bulla v poslední variaci po dvoutaktovém uvedení tématu následuje krátká koda, ve které skladba moduluje do *G*. Dart a Marlow na základě jejího stylu tuto skladbu přisuzují spíše Farnabymu. Ten nám, jak je pro něj typické, předkládá bohatou šíři figuračních prvků (lomené intervaly, rozložené akordy, přechod do *triply* ke konci skladby).

Sellenger´s Round

Chappell, s.69; Simpson, s.643; Ward, s.72.
Klávesové zdroje: anonym: *Cr*; W. Byrd: *Ne*, *Tr* (*FVB I*, 64).



Simpson uvádí také další název *The Beginning of the War*. *Sellenger´s Round* je jednou z nejznámějších venkovských tanečních melodií, současně patří k nejmelodičtějším, a proto je s podivem, že v polovině 17. století nebyla její popularita již tak velká. Používala se hojně v písních a baladách, z nichž některé byly velmi staré. Vyskytuje se ve výše uvedených hudebních zdrojích, jiná klávesová úprava je v *Musicks Hand-maid* (1678). Melodie se vyskytuje také v *Dancing Master* a jinde. Je těžké říci, odkud je odvozeno její jméno. Může to být od Sira Thomase Sellyngera, který byl pohřben ve Windsoru v kapli sv. Jiří ještě před rokem 1475, jak je uvedeno na tamní mosazné desce, nebo od Sira Anthony St. Leger, kterého Jindřich VIII. ustanovil zmocněncem v Irsku v roce 1540 (původní možný název melodie je *St. Leger´s round*). O tomto popěvku se mluví v Deloneyho historce o Jacku z Newbury, která se vztahuje k době panování Jindřicha VIII. V Heywoodově *Fair Maid of the West* (1631) se praví: „... Tolik mě unavovali svými *morisco* tanci, já jsem je však pobavila naším venkovským tancem *Sellenger´s Round* a *Tomem Tilerem*. To jsme se ho nahráli.“[410] V Middletonově *Father Hubburd´s Tales* (1604) stojí: „…Jen si představ, jak smutné vánoce máme tady na venkově, bez koled, bowlí, tancování *Sellenger´s Round* za měsíčných nocí okolo májů, kování kobyly, her na slepou bábu, hru na maso, nebo nějakého toho našeho dalšího vánočního skotačení. Zdaleka toho není tolik jako při volbě krále a královny na tříkrálový večer.“[411] Ve své době byl *Sellenger´s Round* především jako tanec tak populární, že ho

[410] „They have so tired me with their *moriscoes* (*moris dances*), and I have so tickled them with our country dances *Sellenger´s Round* and *Tom Tile*. We have so fiddled it.“ In CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time*. London 1840. Reprint. Dover edition, 1965, s. 70.

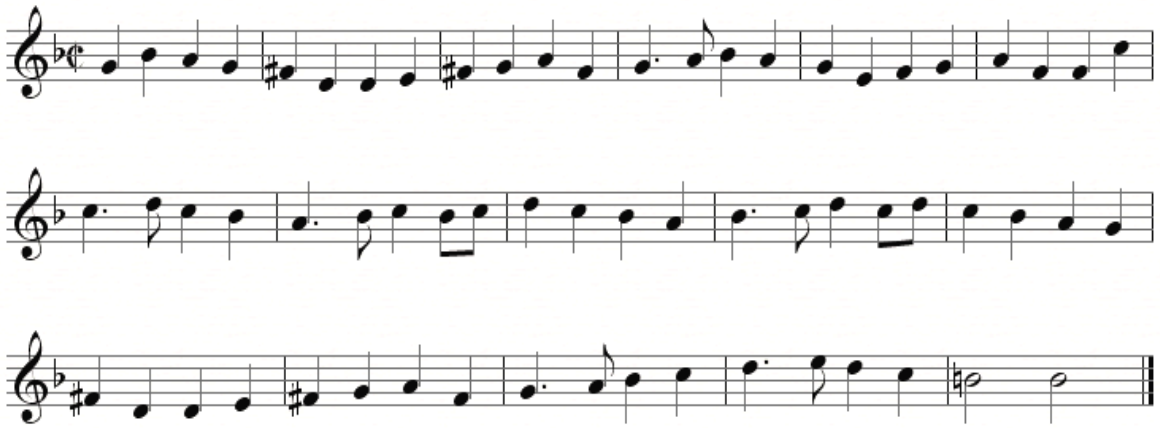
[411] „Do but imagine now what a sad Christmas we all kept in the country, without either carols, wassail bowle, dancing of *Sellenger´s Round* in moonshine nights about Maypoles, shoeing the mare, hoodman-

mnozí autoři zmiňují, např. Ben Jonson, básník John Tailor či Thomas Morley. Existuje dřevořez s nápisem „Hey for Sellenger´s Round“, vytištěný jistým J. Backem, na kterém jsou vyobrazeni muži a ženy, tančící *Sellenger´s Round* se spojenýma rukama kolem májky. Uprostřed stojí dva muzikanti hrající na housle a dudy. V *Dancing Master* je označován za kolový (*round*) tanec. Venkovské tance byly dříve tančeny buď v kruhu, nebo tanečníci stáli proti sobě. Chappell předkládá Byrdovu verzi a uvádí svůj zajímavý postřeh: „…je zvláštní sledovat, jak Byrd vyplnil harmonii vnitřním hlasem, jakoby měl v úmyslu napodobit vzpínajícího se koně (zde se jedná o dětskou hračku, dřevěnou hůl s koní hlavou). Tento „hobby-horse“ byl používán při hrách na májových oslavách.“[412]

Téma je založeno na jiggovém irském nápěvu, převážně živý akordický charakter celé skladby je vystřídáván pasážovými běhy v obou rukách i v paralelních terciích a ke konci čtyřhlasou polyfonickou sazbou. V páté a poslední deváté variaci se téma objevuje v altu, nad kterým vyniká svébytná sopránová melodie, jež posunuje skladbu zase do jiného světla. „V těchto variacích se Byrd snažil uspořádat a diferencovat bez přerušení narůstající účinek rázného, živého tanečního charakteru. Hlavní plán zde je podobný jako u Byrdových rozsáhlejších *groundů*, podle toho se dá usoudit, že skladba vznikla okolo roku 1570.“[413]

The Spanish Paven

Chappell, s.240; Simpson, s.678; Ward, s.75.
Klávesové zdroje: celkem 5.
anonym: *D1*, *Cr*; J. Bull: *Tr (FVB II*, 139).

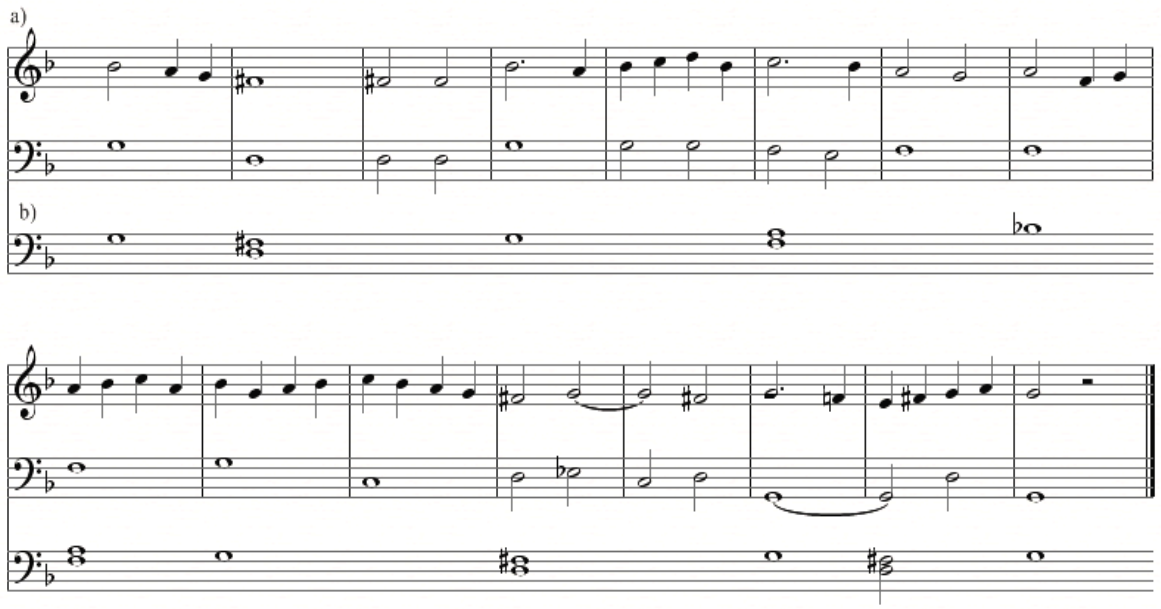


blind, hot cockles, or any of our Christmas gambols, - no, not not so much as choosing king and queen on Twelfth Night“ Tamtéž, s. 70.

[412] Spíše než o harmonii se zde jedná o rytmus, který je zde tečkovaný a připomíná klus koně. Tamtéž, s. 71.

[413] NEIGHBOUR, Oliver.*The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 149.

Melodie *The Spanish Paven* vznikla jako diskant k původnímu harmonickému schématu, odvozenému od starší *folie*. Navzdory svému titulu je italského původu. Nachází se v taneční sbírce Fabrizia Carosa *Il Ballarino* (1581) jakožto taneční melodie „Pauaniglia“. Pod tímto názvem se také objevuje v boloňském rukopisu z roku 1613:[414]



Př. č. 36 – a/ Anonym: *Pavaniglia*, Bologna MS Q 34
b/ basové schéma italské folie

Je možné, že přízvisko „španělská“ dostala tato pavana po dvou Španělích, kteří na ni složili klávesové variace. Antonio de Cabezón je má ve sbé sbírce *Obras de música* (1578) pod titulem „El pavana italiana“ a Alonso de Mudarra ve svých *Tres libros de música en cifra* (1546).

V Anglii se tato melodie, známá běžně jako *The Spanish Pavan*, stala populární ke konci 16. století. Vyskytuje se v mnohých tanečních, loutnových a cithernových sbírkách Anglie i Nizozemí. Jedna z písní v *Banquet of Daintie Conceits* (1588) od Anthonyho Mundaye je psána na tuto melodii. Thoinot Arbeau má ve své *Orchesografii* (1589) „La pavane d´Espagne“ s jinými kroky než u ostatních pavan. Její melodie je odlišná od té, která se nachází v *Tr* nebo ve *William Ballet´s Lute Book.* Jakožto tanec je zmiňována v Middletonově *Blurt, Master Constable*. Th. Dekker, ve svém *Knight´s Conjuring* (1607), takto oslovuje svého soupeře:

---

[414] Př. č. 36 je převzat z Warda. In WARD, John. M. Apropos The British Broadside Ballad and Its Music. *JAMS*, 1967, 20, s. 76-77.

„Ty, jenž máš průzračný hlas, se svou harfou, při jejímž třpytu špatná nálada poskočí jako kozy po kopcích Walesu, máš snad právo (protože jsi byl šumařem) být prostořeký? Inspiruj mě svou obratností a buď mi rádcem ve správném prstokladu, abych byl schopný hrát stejné melodie jako ty. Samotný Lucifer musel tancovat *Lancashire Hornpipe*, když jsi tam byl. Jestli aspoň budu moci brnkat na tvé struny, obveselí mě *Španělskou pavanou*.“[415]

Zřejmě nejstarší balada na tuto melodii „A most excellent and famous Ditty of Sampson Iudge of Israel“ začíná slovy „Když Samson byl skvělým mladým mužem” (When Sampson was a tall yong man) a nachází se v *Pepys* a *Roxburghe Collections*. Byla zaznamenána v roce 1586, ale vydána nemohla být dříve než v roce 1620. Je parodována v *Eastward Hoe* (1605), společném díle Bena Jonsona, Johna Marstona a George Chapmana. První dva verše jsou totožné u parodie i u balady. Úvodní sloka této balady zní:

When Samson was a tall young man,	Když Samson byl skvělým mladíkem
His pow´r and strength increased then,	jeho moc a síla tehdy vzrostla,
And in the host and tribe of Dan,	a v Danově armádě a rodu
The Lord did bless him alway.	mu Bůh neustále žehnal.
It chanced so upon a day,	A tak se jednoho dne stalo
As he was walking on his way,	když se procházel po cestě,
He saw a maiden fresh and gay,	uviděl svěží a veselou dívku,
In Timnath, in Timnath.	v Timnathu, v Timnathu.

Některé Bullovy pavany a galliardy jsou variacemi. *The Spanish Pavan* byla dle Tregiana napsána v roce 1592. Skládá se z variací na známý a hojně používaný harmonický *ground*, Cunningham soudí, že skladba byla zřejmě psána k pedagogickým účelům.[416] Osminové běhy probíhají postupně v levé, pak v pravé ruce a nakonec v obou rukách dohromady. Následuje *tripla*, kde se v osminách obě ruce střídají, finální variace je polyfonicko-homofonním návratem k první variaci. *The Spanish Pavan* je střídmou skladbou postrádající Bullovu obvyklou virtuositu a dekorativnost. Cunningham v ní vidí určitou příbuznost s Philipsovou *Passamezzo Pavanou* (*FVB I*, 76) a naznačuje, že Bull

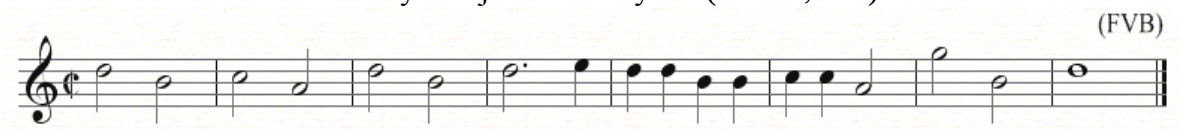
[415] „Thou, most clear-throated singing man, with thy harp, to the twinkling of which inferior spirits skipp´d like goats over the Welsch mountains, hadst privilege (because thou wert a fiddler) to be saucy? Inspire me with thy cunning, and guide me in true fingering, that I may strike those tunes which thou playd´st! Lucifer himself danced a *Lancashire Hornpipe* whilst thou wert there. If I can but harp upon thy string, he shall now, for my pleasure, tickle up *The Spanish Pavan*. In CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time.* London 1840. Reprint. Dover edition, 1965, s. 240.

[416] CUNNINGHAM, W. *The Keyboard Music of John Bull.* Michigan: UMI Research Press, 1984, s. 191.

mohl tohoto autora, jehož hudba je celkově poněkud přísnější, imitovat.[417]

Up, T[ails] All

Chappell, s.196; Simpson, s.727; Ward, s.78.
Klávesový zdroj: G. Farnaby: *Tr* (*FVB II*, 242).



Melodie je zmiňována v Sharphamově *Fleire* (1610): „She eurie day sings *Iohn for the King* and at *Vp tailes all*, shees perfect.“[418] Vyskytuje se také v *The Dancing Master*, Ben Johnsonově *Every man out of his humour* (1599), v Beaumontově a Fletcherově *Coxcomb* (1608-10) aj. Zmínky *o Up tails all* nasvědčují tomu, že se původně jednalo o taneční melodii. Pozdější verze se podobá vokálnímu zpracování, ale žádná z balad s tímto názvem nemůže být zpívána bez dalších úprav notového textu.

Existuje několik parodických šlechtických písní s politickým podtextem na tuto melodii. Pocházejí z druhé poloviny 17. století a jsou obsaženy v *the King´s Pamphlets* nebo např. v *Collection of Songs* napsané proti neúplnému sněmu (the Rump Parliament, hist. 1648).

Název písně je možno interpretovat jako pijácké „na ex“. „Tail“ kromě jiných významů značí také dno nádoby. „Up tails“ zde znamená sklenice dnem vzhůru.

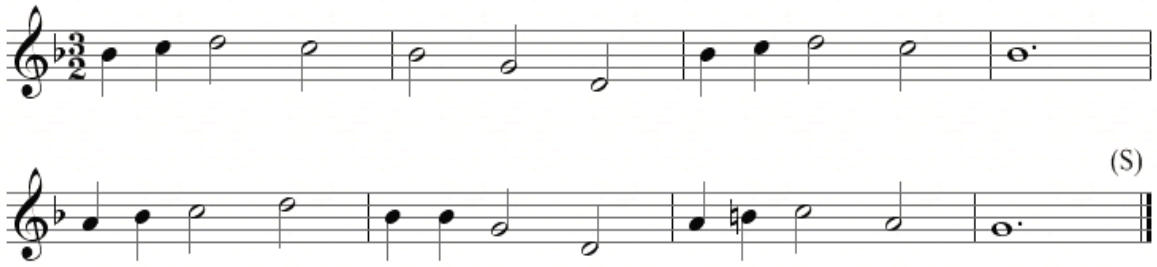
Farnaby na začátku cituje jen kostru melodie, která se skládá pouze z rozložených tónů tónického a dominantního akordu na ploše pouhých čtyř taktů, a která svou prostotou působí jako dětský popěvek. Slouží mu jako harmonický a melodický základ pro devatenáct variací, kde podobně jako ve *Wooddy-cocku* rozvíjí svůj variační um a dosahuje narůstajícího efektu: (lomené oktávy v tečkovaném rytmu, komplementární rytmy ve var. č .11 a 12, úplné opuštění tématu ve var. č.15, *sesquialtera* ve variaci následující, zhušťování či zřeďování sazby jednolivých oddílů, pasáže v terciích a sextách).Téma se stále vyskytuje v jednoduché či zdobené verzi v sopránu. Bez znalosti textu a názvu struktura skladby svádí k pomalejšímu tempu.

---

[417] CUNNINGHAM, W. *The Keyboard Music of John Bull.* Michigan: UMI Research Press, 1984, s. 191.
[418] „Ona každý den zpívá *John for the King* a *Up, tails all*, je skvělá.“ In CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time.* London 1840. Reprint. Dover edition 1965, s. 196."

Walsingham

Chappell, s.121; Simpson, s.741; Ward, s. 79.
Klávesové zdroje: celkem 7.
J. Bull: *Bu, Co, El, Tr* (*FVB I*, 1); W. Byrd: *Fo, Ne, Tr*, (*FVB I*, 68); *W.*



The Walsingham Ballad, tak zní titul nejstaršího psaného záznamu o zvláštních událostech z roku 1061, kdy se Lady Richeldis zjevila panna Marie. V letech 1146-1174 bylo pak ve Walsinghamu v Norfolkském hrabství založeno převorství se slavnou kaplí. Původní balada byla napsána v polovině 15. století a nevíme, zda byla jakožto epická báseň zpívána či přednášena. Nicméně o století později termín „Walsinghamská balada" značí něco zcela jiného. Různé verze této balady začaly vznikat v době po zboření této svatyně v roce 1538 a pojednávaly o návštěvách poutníků k oltáři Panny Marie z Walsinghamu (Our Lady of Walsingham in Norfolk). Svaté poutě k této tehdy slavné kapli se začaly konat v době ještě před začátkem vlády Jindřicha III., který zde byl v roce 1241. Edward I. byl ve Walsinghamu v roce 1280 a opět v roce 1296 a Edward II. roku 1315. Jindřich VII., který trávil své vánoce 1486-7 v Norwichi, „…odtamtud šel podle poutního obyčeje do Walsinghamu, kde navštívil chrám panny Marie, známý zázraky, a modlil za pomoc a vysvobození."[419] Následující léto, po bitvě ve Stoke, „poslal svou standartu, aby jí nabídl Panně Marii z Walsinghamu, v kostele, kde se předtím modlil."[420] Kateřina Aragonská, když umírala, svěřila svou duši Panně Marii z Walsinghamu, a totéž udělal její královský manžel. Ještě padesát let poté kolovalo mnoho lament na Walsingham, který byl znám jako anglická „svatá země". Dvě z nich přežily v přepracování lidového textu (viz W. Ralegh). Proslulost tohoto místa byla na začátku 16. století veliká a trvala dalších třista let.

Proto není divu, že tato balada a melodie, která je s ní spojována a která zřejmě pochází z raného 16. století, byly tolik populární a dočkaly se mnoha hudebních zpracování a byly

[419] „…from thence went in manner of pilgrimage to Walsingham, where he visited Our Lady´s Church, famous for miracles, and made his prayers and vows for help and deliverance." Tamtéž, s. 121-122.
[420] „…he sent his banner to be offered to Our Lady of Walsingham, where before he made his vows." In CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time.* London, 1840. Reprint. Dover edition 1965, s. 122.

často citoványi v literatuře.Tato balada je často zmiňována spisovateli 16. a 17. století. V pátém dějství Fletcherova *The Honest Man´s Fortune* jeden ze sloužících říká: „Vzdám se svých pěti marek a vší své řezbářské zručnosti, jen abych naučil mladé ptáčky pískat *Walsingham.*“[421] V *Donu Quixotovi* (1687) přeloženém J. Philipsem se uvádí: „Nekonečné množství malých ptáčků s různobarevnými křídly, skákajících z větve na větev, všichni přirozeně zpívají *Walsingham* a pohvizdují *John, come kiss me now*.“[422]

Báseň Waltera Ralegha, „As you came from the holy land/Of Walsingham“, přežívá ve čtyřech zdrojích, ačkoliv podpis „Sr W.R.“ je pouze v jednom. Ralegh musel vyjít z populární balady, která se vyskytuje v *Pepys Collection* a začíná slovy „As I went to Walsingham/ To the shrine with speed“, a naznačuje bližší vazbu na velké středověké poutní centrum, než je tomu v básni od Ralegha. Ta je dialogem mezi milencem a poutníkem, se kterým se střetává na jeho zpáteční pouti z Walsinghamu a ptá se ho, zda nepotkal jeho milou, která ho opustila. Lamentace nad nevěrností ženského citu končí však v posledním verši chvalozpěvem na lásku.

První z pěti písní šílené Ofélie z Hamleta začíná slovy „How should I your true love know?“ Je to zjevně zkomolená forma populární balady či Raleghovy básně.[423] Shakespeare baladu adaptoval pro své účely, je však také možné, že smíchal více balad dohromady. Ofélie nezpívá první sloku, ale začíná parafrází na druhou:

W. Ralegh:	Shakespeare. Ofélie:
As you came from the holy land Of Walsinghame, Met you not with my true loue By the way as you came ?	
How shall I know your trew loue, know That haue mett many one, As I went to the holy lande That haue come, that haue gone ?	How should I your true love From another one? By his cockle hat and staff And his sandal shoon.
She is neyther whyte nor browne, Butt as the heauens fayre	He is dead and gone lady, He is dead and gone;

[421] „I´ll renounce my five mark a year, and all the hidden art I have in carving, to teach young birds to whistle Walsingham.“ Tamtéž, s. 122.

[422] „An infinite number of little birds, with painted wings of various colours, hopping from branch to branch, all naturally singing *Walsingham*, and whistling *John, come kiss me now*.“ Tamtéž, s. 122.

[423] Oféliiny písně byly vytištěny v knize E.W. Naylora *Shakespeare and Music*. London: J.M.Dent, 1896. Poslední publikací věnující se Shakespearovi ve spojitosti s hudbou je stejnojmenná kniha od D. Lindleye *Shakespeare and Music*. London: Thomson Learning, 2006. Tato melodie spojovaná se Shakespearem je bez titulu uvedena v *Žebrácké opeře* Johna Gaye, která je poslední výspou „broadside“ balad.

There is none hathe a forme so diuine
In the earth or the ayre…

At his head a grass-green turf
At his heels a stone.

Když šel jsi zpět ze svatých míst
ve Walsinghamu
mou milou jsi snad nepotkal
a celý zástup k tomu?

Jak poznat bych tvou milou měl
po cestě zpátky domů
když jsem šel zpět ze svatých míst
a celý zástup k tomu?

Jak poznala bych, povíš mi,
tu pravou lásku tvou?
Má čapku s mušlí, v ruce hůl,
Sandály na nohou.

Bílý či hnědý nemá vlas,
jak slunce září v kráse
zem s nebem nezná postavu
jež její vyrovná se.[424]

Umřel nám, paní, umřel nám,
však na tom nezáleží,
tráva mu roste u hlavy,
U nohou kámen leží.[425]

Chappell uvádí 4 zdroje, Simpson ještě 23 jiných zpracování a 7 dalších k tomu dodává Ward, což je dokladem obrovské proslulosti této melodie. Kromě mnoha dalších sbírek se melodie na Walsingham objevuje např.v Barleyově *A New Booke of Tabliture* (1596), nebo v loutnových variacích Francise Cuttinga,[426] které se nacházejí v *Cittharn Schoule* A. Holborna. Ve Slatyerových *Psalmes, or Songs of Sion* je *Walsingham* uveden jako melodie vhodná pro zpívání žalmu 11 a 114.

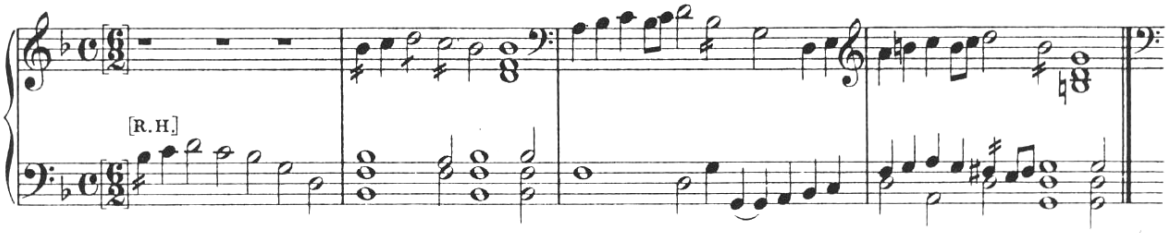
Virginalové variace Williama Byrda a Johna Bulla se vyskytují v sedmi rukopisech. *Walsingham* je jedním z nejnázornějších příkladů variačního umění obou autorů a poskytuje jejich vzájemné srovnání, které nejjasněji ukazuje kontrast mezi jejich individuálními metodami skládání. Ačkoliv jak Bull, tak zejména Byrd složili velké množství virginalových variací, *Walsingham* je jedinou melodií užitou oběma muži. Byrdových 22 variací na *Walsingham* se objevuje již v *Ne* v roce 1591 a je možné, že Bull chtěl překonat toto dílo se svými 30 variacemi, napsanými okolo roku 1610. Oboje variace jsou zahrnuty v *Tr*, Bullovo rozsáhlé dílo vybral Tregian na začátek své monumentální sbírky *The Fitzwilliam Virginal Book.*

Zajímavý je název Byrdových variací. V *Ne*, zdroji Byrdovi nejbližším, zní titul *Have*

---

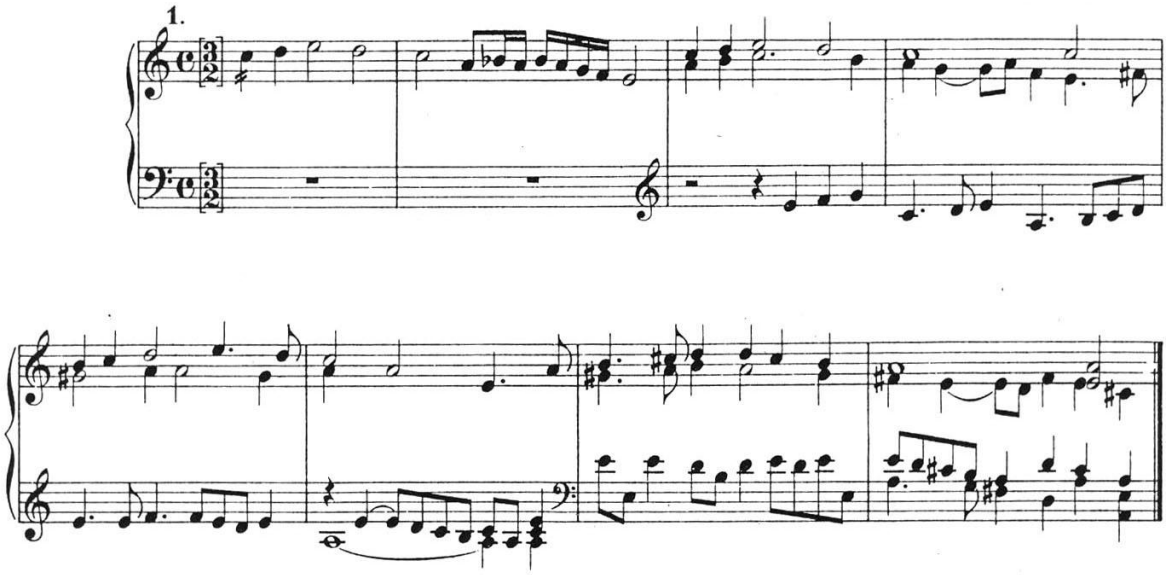
[424] In RALEGH, Sir Walter. *Oceánova láska k Cynthii*. Přel. Z. Hron. Aurora, 1999, s. 52.
[425] In SHAKESPEARE, William. *Hamlet, dánský princ* (IV,5). Přel. M. Hilský. Torst, Praha, 2001, s. 373. *Má…hůl*: čapku nebo klobouk smušlí nosili poutníci na důkaz toho, že navštívili katedrálu sv. Jakuba ve španělském Santiago de Compostela. (Zde parafráze na anglické „svaté“ místo). *Tráva mu…kámen leží*: tradiční pohřební zvyky převzaté z lidových balad..
[426] Viz zvuková nahrávka na CD

with yow to Walsingame, ve dvou dalších rukopisech *Fo* a *W – As I went to Walsingham*, a v *Tr* je to jednoduše *Walsingham*. Tento nejstručnější název se také shoduje s tituly tří zdrojů Bullových variací, kromě čtvrtého *Co – As I went to Walsingham*. Byrdův titul v *Ne – Have with yow to Walsingham* se zdá být ojedinělý a může být další autentickou variantou populární básně. Naylor se domnívá, že Byrd vycházel z této verze, když skládal začátek svých variací *Walsingham*, zřejmě zpodobující dialog dvou osob, který probíhá mezi jednotlivými verši na rozdíl od Ralegha, kde k rozhovoru dochází mezi slokami. V melodii se strofickým uspořádáním ABA´B´ se střídá T a S.



Př. č. 37 a/ – W. Byrd: *Walsingham*, úvod

Ne tolik stop dialogů je možno najít v Bullových variacích: v průběhu celé kompozice se melodie nachází ve stejné poloze ve vrchním hlasu. Nicméně následuje Byrda, co se týče počáteční jednohlasé fráze:



Př. č. 37 b/ – J. Bull: *Walsingham*, úvod

Všechny verze „walsinghamské“ melodie obsahují zvláštní „modulační“ moment, který je způsobený durovou tercií na konci melodie (*g-B-G*). Počáteční dvojznačnost, naznačující jak dur tak moll, se vyvíjí k jistému dur.

Byrd napsal tyto své nejrozsáhlejší virginalové variace jako protipól k variacím konsortním *The Brownings*, zatímco u *Mayden´s Song* se snažil adaptovat konsortní styl na virginal. Na rozdíl od *Mayden´s Song* používá však ve *Walsighamu cantus firmus* mnohem volněji a styl již je čistě virginalový.[427] Melodie není statická, ale prochází skladbou v malých obměnách, v rámci jednotlivých variací přechází z jednoho hlasu do druhého či se posune o oktávu, nad ní se někdy, zejména v dílu *b* jakožto odpověď, vynoří nová figura, která se postupně rozvíjí a stoupá výše. Malé rytmické posuny, anticipace, používání *sesquialtera* uprostřed skladby, zakončení skladby kodou na způsob toccaty, to vše vede k větší flexibilitě a formální soudržnosti. Skladatel využívá celého rozsahu nástroje a všech typů figurací. „Byrdovy variace jakoby stále vplouvaly jedna do druhé, tato mobilita vede k lineárnější koncepci formy.“[428] Působí jako jeden jednotný celek díky spojení motivických a figurálních prvků do quasi polyfonického zralého kompozičního stylu.

Bullova kompozice, velmi pravděpodobně psaná se záměrem soupeřit s Byrdovou, se od ní liší v mnoha ohledech. Jeho variace jsou delší a virtuóznější, ale postrádají Byrdovu formální soudržnost. Na rozdíl od Byrda, který používá delší notové hodnoty, většina jeho variací probíhá v šestnáctinách. Bull klade melodii o tón výše a jeho cílem je oslnit posluchače brilantností virginalového zápisu. Melodie se opakuje vždy v sopránu s nezměněnými harmoniemi. Následuje Byrda používáním *sesquialtera* a triol pro střední část (variace 20-4); s 25. variací se vrací do dvoudobého taktu, a skladba je zakončena velice grandiózní variací, završující celé dílo. Bohatá figurace je uplatňována pomocí trylků, repetovaných šestnáctinových not, rychlých stupnicovitých pasáží, lomených intervalů a rozložených akordů, dokonce křížením rukou (viz Př. č. 26.a, b, c, d).

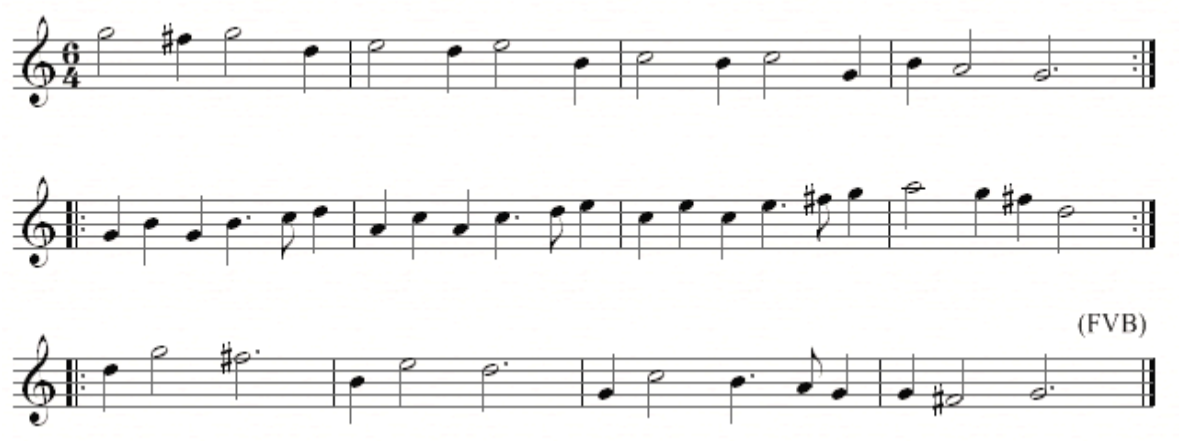
Oboje variace, způsobem zpracování tak odlišné, patří k vrcholům anglické virginalové hudby. U Byrda je to díky kontrapunktické dovednosti, smyslu pro formu i pro expresivní detail, a především v celkové vyváženosti. „Byrd dosahuje větší soudržnosti propojením motivických a figurativních prvků do quasi polyfonického zralého kompozičního stylu. Bullovy variace jsou prototypem virtuózních virginalových skladeb a je možno charakterizovat lineární brilantností a velmi různorodou nápaditou figurací. Všeobecně

[427] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 151. Neighbourova podrobná analýza *Walsinghamu* se zaměřuje především na srovnání tohoto díla s konsortními variacemi *Browning*.
[428] Tamtéž, s.153.

se dá říci, že nové tendence k melodicko-harmonické interakci a kadenční stabilizaci jsou vidět v obou dvou variacích. Rozsáhlé využití bohaté motivické práce a stylové virginalové figurace se ukázaly být významné pro rozvoj instrumentální formy a klávesového stylu. Všechny tyto prvky těchto dvou nejrozsáhlejších příkladů stylu variací na lidové písně také velkou měrou přispěly k emancipaci tohoto typu instrumentální hudby s volnější, improvizační fantazií, a naznačily rostoucí tendenci k soudržné formě.“[429]

Watkins Ale

Chappell, s.136; Simpson, s.745; Ward, s. 82.
Klávesové zdroje: anonym: *Fo, Tr* (*FVB II*, 180).



Kromě klávesových zdrojů se vyskytuje v loutnové sbírce *The Welde MS Lute Book* (cca1600) a ve sbírce Cambridgské univerzity pro smíšený konsort pod názvem „Mother W. Ale“.

Název písně má svůj původ v baladě okolo roku 1590 vyprávějící o „Rozkošné písničce o matce Watkins ale, varující před špatnými mravy, byť by to byla jen babská povídačka“ (A ditty delightfull of mother Watkin´s ale,/A warning well wayed, though counted a tale),[430] která začíná slovy:

There was a maid this other day,	Byla jednou jedna dívka,
And she would needs go forth to play	která si toužila zalaškovat
And, as she walk´d she sigh´d and said,	a kudy chodila, vzdychala a říkala,
I am afraid to die a maid.	Mám strach, že už nejsem pannou.

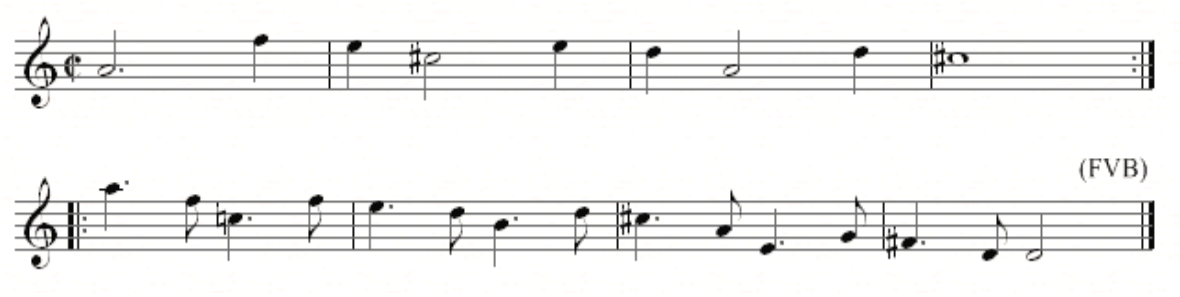
[429] RUSSELL, Lucy Hallman. *A Comparison of the Walsingham variations by Byrd and Bull.* In Bericht über den internationalen Musikwissenschaftichen Kongress. Berlin: 1974; Kassel: Bärenreiter, 1980, s. 27
[430] CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time.* London, 1840. Reprint. Dover edition 1965, s. 37.

Obsah tohoto bodrého košilatého popěvku byl kritizován v úvodním listu Mundayho a v Chettleyho *Gerileon of England*. Fráze „Watkins´s ale“ je průhledným eufemismem, srovnatelným s „Carman´s whistle“ (vozkovo hvízdání) a „Nothumberland bagpipes“ (N. dudy). Vše je jinotajem, dvojsmyslem pro milostný akt.“[431]

Jednoduchá čtyřřádková anonymní skladbička založená na variačním principu s akordickým doprovodem využívá sestupných a vzestupných sekvencovitých postupů v rozsahu jedné oktávy od g^2 do g^1. Jednotlivé díly *a b* a^1 jsou následovány svoji variovanou reprízou. Melodie *Watkins´s ale* je prostá, jadrná a veselá.

Why aske you

Klávesové zdroje: celkem 7.
J. Bull: *Bu* (*MB XIX*, 62); *Cr*, *D1*, *Wr* B. Cosyn: *Co*; G. Farnaby: *Tr* (*FVB II*, 286);
anonym: *Cr*, *Fo*, *Tr* (*FVB II*, 161).



Text k těmto variacím se nezachoval. Jednalo se o velmi populární melodii. Začátek tématu s velkým skokem z kvinty na decimu (a^1-f^2) je shodný s *Mal Sims* Gilese Farnabyho. Cunningham vidí určitou podobnost první poloviny této melodie s anonymní skladbou *Wanton Season*.[432]

V *MB XIX*, s.1-5 se pod Bullovým jménem vyskytují tři verze. První, nejdelší, je také nejlepší, třetí, poněkud fádní, byla zřejmě chybně kopistou připsána Bullovi (*Cr*).[433]

---

[431] SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd, 1966, s. 745. K překladu: kromě tohoto eufemismu znamená „ale“ také světlé anglické pivo, veselici či hospodu.

[432] Tímto názvem se mínilo období okolo nového roku – 12 dní od Vánoc do Tří králů. Klávesovým zdrojem *Wanton Season* je *W*. Autorem loutnové verze je Antony Holborne. (Viz též Chappell, s. 218, Simpson, s. 70 a Ward, s. 65).

[434] Podrobnější poznámky týkající se autorství těchto variací viz textový komentář k *MB XIX* ,1970 (ed.Th. Dart), s. 227

.

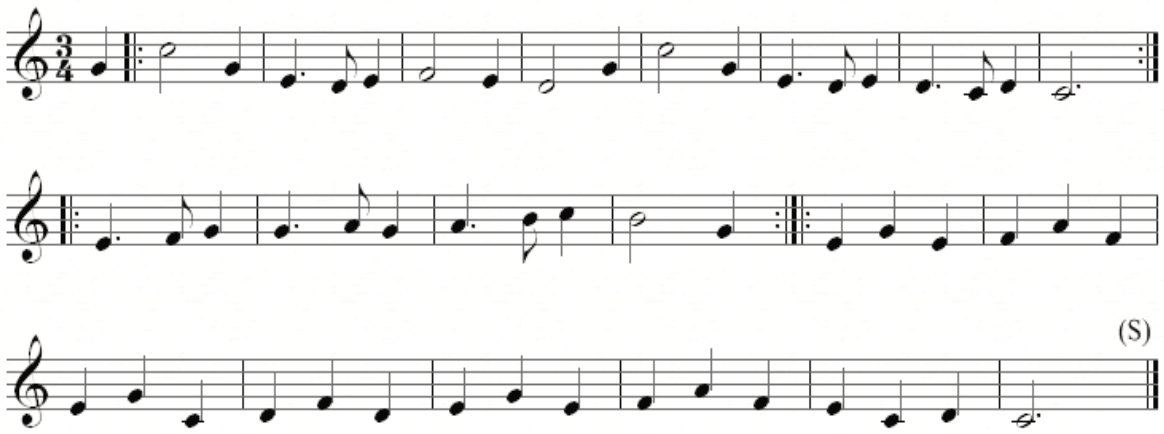
Cosyn si vypůjčil od Bulla harmonické a strukturální schéma (po dvou čtyřtaktových slokách následují jejich variované repetice). Cosyn používá charakteristické prvky Bullovy figurace a sazby pro první dvě variace, dále pokračuje svým způsobem. Na rozdíl od Bulla, který ve variacích pracuje s melodií volně a kde základní konstantou je bas, drží se Cosyn více původního melodického obrysu. Skladby obou autorů jsou ukázkou stylové virginalové figurace.

Totéž platí u Farnabyho. Harmonický plán variací je *d-A-F-G-A-D.* Téma prochází v téměř nezměněné podobě sopránem a tenorem. Variace jsou založeny na šestnáctinových pasážích a figuracích, poslední díl obsahuje dokonce i decimové skoky.

Anonymní zpracování v *Tr* je kompilací Bulla, *Why ask you II* a *III* (*MB XIX*). Je založeno na akordickém doprovodu, jednoduchých divizích a paralelních postupech v terciích a sextách.

Wolsey´s Wilde

Chappell, s. 86; Simpson, s.791.
Klávesové zdroje: anonym: *Cr*, *D1*; W. Byrd: *Tr* (*FVB II*, 157).



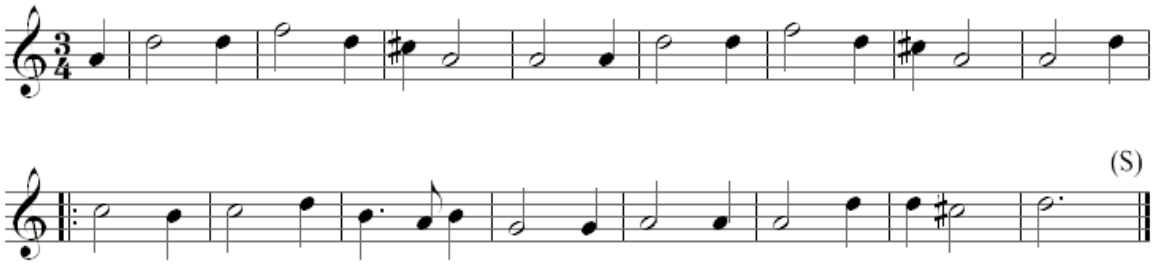
Jedná se o svižnou rytmickou taneční melodii, která se nachází v různých loutnových sbírkách. Jednou z nich je např. již mnohokrát zmiňovaná *William Ballet´s Lute Book* (viz výše), kde její název zní *Wilson´s Wild.* V *Bagford Collection of Ballads* se mluví o „novém sonetu, oznamujícím bědování obyvatel Becclesu, města v Suffolku“ (A proper

newe sonet, declaring the Lamentation of Beccles, a town in Suffolk)[434] od Th. Deloneyho na melodii *Wilson´s Tune* s datem 1586. Vzhledem k metru písně se však zřejmě nejednalo o tento nápěv.

V *Tr* najdeme variace s názvem *Wolsey´s Wild*, které mají shodné schéma jako *Gipsies´ Round* a *Sellinger´s Round*. Jednoduchost harmonie i figurace těchto krátkých variací by spíše poukazovala na podobná anonymní dílka, nicméně jsou připisovány Byrdovi. Neighbour se domnívá, že je zřejmě napsal na něčí žádost.[435]

Wooddy-Cock

Simpson, s. 796; Ward, s. 85.
Klávesový zdroj: G. Farnaby: *Tr* (*FVB II*, 141).



Melodie je zastoupena v četných nizozemských sbírkách, často jako pijácká píseň, viz „Drinck-Liedeken“ ve Starterově *Friesche Lust-Hof* a jinde.Výše uvedený příklad pochází z *Neder-Landtsche Gedenck-Clanck*. Objevuje se také v prvních osmi vydáních *Dancing Master*, od čtvrtého má název *Woodicock, or The Green Man* (Woodicock nebo žárlivec).

Jméno písně je pravděpodobně odvozeno z veršů:

Iemie he hied to woodicock hill, For there his businesse lay truly	Iemie spěchal na kopec Woodicock, tam měl vskutku co na práci.

Druhý význam woodcok = cuckold (paroháč), naznačuje obsah epické balady ze začátku 17. století „A proper new Ballad, shewing a merrie iest of one Iemie

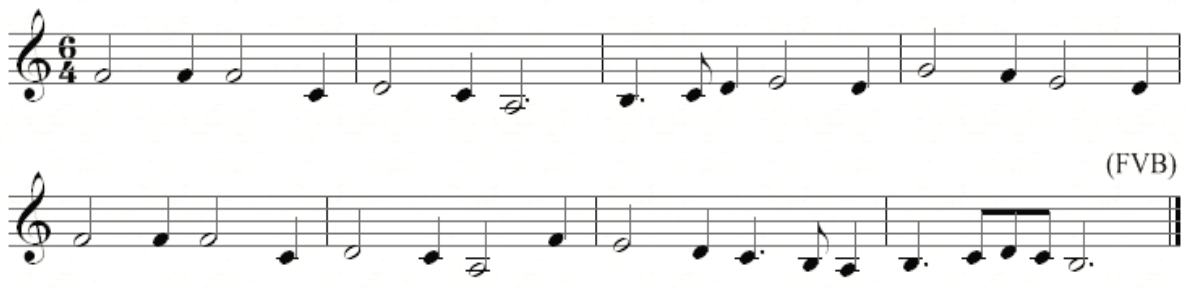
[434] CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time.* London 1840. Reprint. Dover edition, 1965, s. 86.
[435] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 158. V *Tr*, jediném zdroji jsou vynechány čtyři takty druhé variace

of Woodicock Hill, and his Wife“ (Opravdová nová balada a šprýmovná historka o Iemieovi od kopce Woodicock a jeho ženě),[436] začínající slovy: „One Iemie there was that delt in a tone“ (Jeden Iemie, který bydlel ve městě..). Žádná z dochovaných melodických variant na Woodicock neodpovídá ale přesně strofám veršů.

Wooddy-cock jsou nejdelšími a nejvirtuóznějšími Farnabyho variacemi. Přestože obsahují šest variací, zatímco *Up tails all* jich má devatenáct, jsou rozsáhlejší, protože v nich každá jednotlivá variace obsahuje dvě polověty, které jsou ještě variovány. Naproti tomu v *Up tails all* jsou variace jen čtyřtaktovými polovětami.Téma, které zazní v úvodu skladby, se postupně vytrácí ve stále virtuóznějších pasážích (osminy přecházejí do tečkovaného rytmu a posléze vplouvají do šestnáctin), a které se dá tušit jen podle konstantního harmonického basu, vyplyne na povrch zase ve své prosté podobě ve čtvrté dvouhlasé variaci v sopránu, zatímco šestnáctinové běhy přecházejí do basu a ke konci jsou vystřídány lomenými oktávami v témže hlase (viz Př. č. 26 d). V páté variaci má soprán melodii, spodní hlas harmonickou kostru, zatímco dva vnitřní hlasy vyplňují strukturu šestnáctinovými pasážemi v terciích. Následuje *tripla*, čtyřhlasé polyfonické předivo poslední variace je ještě v závěru rozdrobeno do šestnáctinových pasáží. Wooddy-cock jsou jedinečnou ukázkou Farnabyho mistrovství variační techniky. V této skladbě je cítit velký smysl pro celkovou výstavbu díla.

The Woods so wilde

Chappell, s.66;
Klávesové zdroje: celkem 7.
W. Byrd: *Be, Fo, Ne, Tr* (*FVB* I, 67); *Wr*; O. Gibbons: *Be, Tr* (*FVB* I, 40); anonym: *Cr.*



[436] SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd, 1966, s. 797.

Píseň je zmiňována v *Life of Sir Peter Carew* jako jedna z "fremen"(?three-men) songs, [437] kterou zpívával Jindřich VIII. Musela být po dlouhou dobu velmi oblíbená, protože se objevuje v mnoha zpracováních, jedním z nich je již první vydání *The Dancing* Master. V tomto vydání má melodie název *Greenwood* a v některých pozdějších opisech *Greenwood, or The Huntsman.* Na tento nápěv existovala pravděpodobně různá slova, protože již úvodní věta se ve zdrojích lehce odlišuje. Chappell neotiskl slova písně vzhledem k neúplnému textu. Ten je možno nalézt v *Pammelii* (1609) a začíná takto:

Shall I go the woods so wild,	Půjdu do pustých lesů,
Wandering, wand´ring here and there,	a budu se tam potulovat,
As I was once full sore beguil´d,	protože jsem byl bolestně oklamán.
Alas! For love I did with woe.	Běda! Pro lásku umírám žalem.

Ve *FVB* se tato melodie vyskytuje ve zpracování Byrda a Gibbonse. Naylor slyší v Byrdově verzi „nepopiratelné stopy zobrazení šumění lesa s jeho celkovou atmosférou, na rozdíl od skladby O. Gibbonse," jehož zpracování považuje za topornější, „třebaže nepostrádá určitou poetiku."[438]

Byrd se snažil u všech svých variací vycházet z dané melodie a respektovat jejich charakter. Variacím *Will you walke the woods soe wylde* ponechal jejich prostotu, a proto působí svěže. Jsou postaveny zcela na jednoduchém *groundu*, kde pravidelně jeden takt v *F* vystřídává druhý v *G* jako u často citovaného Astonova *Hornpipu.* K tomu dodává Neighbour: „Melodie musela vzniknout jako protihlas k tomuto vzorci. Byrd se pohybuje v mixolydickém modu. Tak stojí vedle sebe (převážně v basu) *F* a *G* akordy, působící na posluchače archaicky, až téměř syrově. Není téměř pochyb o tom, že to odráží způsob lidové improvizace. Pro Byrda je typické, že se nesnažil tyto harmonie upravit, ale naopak je přebral se vší jejich nápadnou charakteristikou, aby si i v této oblasti mohl vyzkoušet své schopnosti."[439] Takto zde dochází k prolnutí populárního, lidového a „vysokého" umění, charakteristického pro alžbětinskou dobu. Konečný počet variací je čtrnáct (původně jich bylo dvanáct), a Byrd zde nepoužívá své obvyklé postupy. Úplná melodie zazní jen v šesti variacích (dvakrát ve středním hlasu), vždy ve své nejjednodušší formě bez ozdob, a protože jsou díky tomu kontury této melodie tak dobře zapamatovatelné,

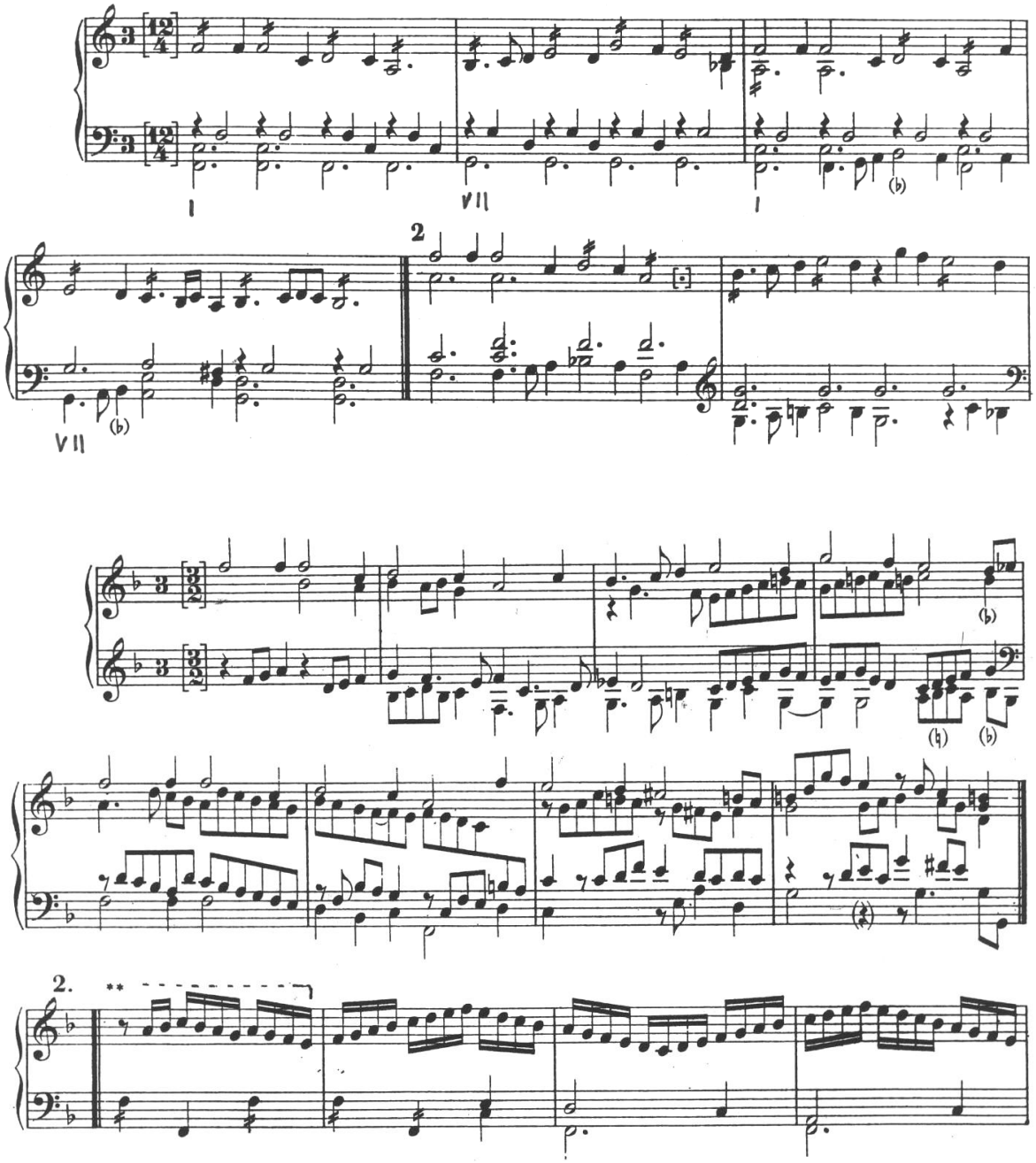
[437] „Three-men songs" zřejmě byly jednoduché akordické tří a vícehlasé písně nebo kolové tance (*rounds*). In BRAY, Roger (ed). *Music in Britain: the Sixteenth Century.*The Blackwell History of Music in Britain. Oxford: Blackwell Publishers, 1995, s. 153, 347.
[438] NAYLOR, Edward W. *An Elizabethan Virginal Book. Beeing a critical essay on the contents of a manuscript in the Fitzwilliam Museum at Cambridge*. London: J.M.Dent, 1905, s. 93.
[439] NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber, 1978, s. 156.

může ji Byrd klidně opustit ve variacích 8-11 jen proto, aby ji znovu zdůraznil ve variaci poslední.V jednotlivých oddílech pracuje volně s motivy odvozenými z melodie nebo se s ní kryjící. „Tonální“ oscilování celé skladby je v závěru ukotveno pomocí drobné kody do *G*. V tomto postupu se tyto variace liší ode všech ostatních, ve kterých je melodie zřídkakdy úplně opuštěna. V Byrdově *Ut re mi fa sol la*, psaném pro učitele a žáka, se objevuje melodie *The Woods so wild* imitačně zpracovaná, v další části téže skladby figuruje zase jiná populární píseň té doby – *The Shaking of the sheets* (Klepání, natřásání peřin).[440]

Když srovnáváme Byrdovy variace *The Woods so wild* s Gibbonsovými, jeví se tyto až příliš vypracovaně, nekryjí se s charakterem melodie a jejich koda je pouhým mechanickým dovětkem. Gibbons je psal dvacet let po Byrdovi, ale spíše než tímto autorem byly ovlivněny Bullem. Profesor Van den Borren je srovnává s variacemi Byrdovými: „Gibbonsova figurace je virtuóznější než Byrdova, na svých vrcholech skladba nabývá ne vždy příjemného scholastického charakteru, který nám připomíná Czernyho studie. Přesto variace mají hezkou romantickou náladu a jsou dokladem nezávislosti autora na svém starším vzoru.“[441] Na rozdíl od něho se Hendrie domnívá, že přes tyto oprávněné výtky, týkající se jen určitých úseků skladby, jde o půvabnou skladbu, která předčí Byrda a dodává: „povšimněme si, jak hladce plynoucí tercie, sexty a decimy vytvářejí bohatou a přesto proměnlivou strukturu a jak zvětšený trojzvuk v úvodu skladby vrhá stín na jinak slunečnou atmosféru, zachycující obdivuhodně náladu obsaženou v názvu.“[442] Shoduji se spíše s názorem Borrenovým; téma u Gibbonse je zpracované v úvodu polyfonicky, tím se ale stírá opakovaný tóninový posun *F-G*, který právě v Byrdově zpracování činí skladbu zajímavou. Navazující variace jsou víceméně mechanickými pasážemi, ať se to týká šestnáctinových běhů, lomených intervalů či paralelních postupů.

---

[440] SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd, 1966, s. 651.
[441] BORREN, Charles van den. *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*. Bruxelles, 1912, s. 135.
[442] HENDRIE, Gerald. The Keyboard Music of Orlando Gibbons. In *PRMA*, 89, 1962/63, s. 10. Hendrie je také editorem *MB XX*, (1962) *Orlando Gibbons: Keyboard Music*. Tento zmiňovaný sporný zvětšený trojzvuk (es-g-h!) se vyskytuje v *Be*, zatímco v *Tr* najdeme normální *Es* dur akord.



Př. č. 38 a/ – W. Byrd: *The Woods so Wild*
b/ – O. Gibbons: *The Woods so Wild*

IV. Celkové shrnutí a závěr

IV.1. Shrnutí

Hudební teorie 16. a především 17. století prošla velkou transformací – odklonem od tradičního myšlení, jdoucího v některých aspektech až ke středověku. Tyto změny ji přivedly blíže k hudební praxi. Angličané, sami svým vnitřním zaměřením empirikové, šli v čele tohoto modernizačního procesu. Této skutečnosti napomáhal také fakt, že byli jako ostrované v určité izolaci od kontinentu, třebaže mezinárodní fluktuace hudebníků fungovala i zde. Paradoxně tomu napomáhala i jejich tradiční konzervativnost. Neradi přijímali cizí myšlenky, jejich teorie byla skutečně „služkou praxe“, a teoretické traktáty byly z valné většiny praktickými návody – jak komponovat, hrát na určitý nástroj či jak se naučit zpívat. V mnohém jejich teoretické spisy vykazují neujasněnost a nejednotnost v názorech, viz poznámka Herissone o studiu anglické teorie tohoto období jakožto frustrující záležitosti pro muzikology. Tento fakt je nejvíce patrný v oblasti, týkající se hexachordů a nejasného vztahu mezi modalitou a tonalitou. Dnešní muzikologové se přiklánějí k názoru, že k přechodu k tonalitě došlo v anglické teorii spíše na základě mutací hexachordů, než redukcí modů. Většina kompozičních pravidel byla podobná jako u Zarlina z druhé poloviny 16. století, ale rozdíl byl v tom, jaký důraz byl kladen na harmonickou stránku hudby. Akcentování harmonie a expresivní stránky hudby vyplývalo z přirozených změn myšlení, které v celé Evropě podnítil nástup humanismu a jeho kladení důrazu na výraz.

V Anglii byla koncepce harmonické tonality právě vzhledem k nedostatku vazeb na modální teorii rozvíjena mnohem dříve, než byla přijata na kontinentě. Této skutečnosti napomáhalo přijetí italských harmonických ostinát, využívání kadenčních formulí, přechod k pravidelnému frázování a členění taktů, postupná chromatizace s aplikováním principů *musiky ficty* a praktické uplatňování modulací i do vzdálenějších tónin (viz Bull), třebaže teoretikové tyto skutečnosti ještě neuměli pojmenovat. Tyto teoretické změny šly ruku v ruce také se změnami v notaci. Přelom 16. a 17. století je důležitým historickým mezníkem i pro tuto oblast, protože je přechodem k notaci moderní, ještě s nejednotným notovým zápisem a neuzákoněnými pravidly.

Hudební vývoj v Anglii, v mnohém odlišný oproti kontinentu, byl příčinou specifického a nezaměnitelného charakteru anglické hudby, který se projevil snad nejvýrazněji v alžbětinské době. Ona „englishness“ se projevuje v přirozeném přístupu k hudební tvorbě, bezprostřednosti, nekomplikovanosti a nezatíženosti teoretickými poučkami. Typický je důraz na přehlednost, harmonii s uplatňováním plných souzvuků, záliba v nedokonalých konsonancích - paralelních terciích a sextách, častá flexe na 3., 6., a 7., stupni a z toho vyplývající neustálá oscilace „dur-moll“. K tomu se připojuje smysl pro zvukovost a barvu (záliba v temných barvách), plnou strukturu, masivnost a sytě znějící akordy.

Pro anglickou hudbu se staly typickými prosté, lidově znějící melodie.[443] Ty se právě nejvíce projevily v alžbětinských virginalových variacích. Angličané jsou mnohými považováni za zakladatele této formy. Klávesové (virginalové) variace se staly jejich nejtypičtějším a nejvirtuóznějším projevem, a variační techniku uplatňovali téměř ve všech svých skladbách. Vytvořili si osobitý virginalový styl, vycházející již ze zvukových a technických možností nástroje, který je kombinací polyfonického vedení hlasů, imitačních prvků, bohaté figurace a akordické sazby, prozrazující probouzející se tonální cítění. Specifické je jejich pojetí tématu, odlišné od pozdějšího pojetí na kontinentě. Téma prochází v takřka nezměněné podobě celou skladbou, variace jsou číslovány již od jeho prvního uvedení, a v původní nezdobené verzi může objevit až na konci. Ač se virginalisté nezabývali strukturálním uspořádáním skladby, variace vykazují smysl pro soudržnost a mnohé i celkovou výstavbu (zejména u Byrda). Témata variací, lidové písně s pravidelným strofickým veršem a populární taneční melodie, daly základ jejich hudebnímu charakteru: nekomplikovanosti, přehlednosti a pravidelnosti. Anglické virginalové variace jsou bezprostřední, svěží skladby s nezaměnitelným kouzlem.

Angličané, jejichž hlavními představiteli jsou William Byrd, John Bull, Giles Farnaby a Orlando Gibbons, ovlivnili významně další vývoj klávesové hudby v Evropě, především díky zpracování této formy.

[443] MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 235.

IV.2 Závěr

Přelom 16. a 17. století, přechod od renesance k baroku, je důležitým vývojovým obdobím v dějinách hudby v rovině teoretické i praktické. Přes určitý vliv ze strany kontinentu šli Angličané svou vlastní cestou, která se v mnohých aspektech lišila od zbytku Evropy.

Jedním z hlavních cílů mé práce bylo vyzdvihnout, charakterizovat tyto momenty a skutečnosti, které určovaly specifický charakter alžbětinské hudby, a dopátrat se jejich kořenů. Práce spadá do oboru Hudební teorie a teorie interpretace. Její první část je zaměřena teoreticky, druhá se ve větší míře dotýká interpretační stránky, nicméně obě dvě oblasti se navzájem prolínají, přičemž druhá logicky vyplývá z první.

Základní pramennou literaturou byl pro mě Morley a jeho *Introduction*. Ačkoliv traktát tohoto jednoho z nejvzdělanějších hudebníků tehdejší Anglie je nepostradatelným zdrojem pro chápání hudebního života v alžbětinské době, je zaměřen jako většina tehdejších anglických pojednání spíše prakticky a neřeší např. problematickou otázku modality a počátků harmonické tonality, která se mi jeví důležitou právě z hlediska specifičnosti alžbětinské hudby. Ze sekundární literatury mi byla vedle Coopera a Caldwella v tomto ohledu nejvíce nápomocna dosud nejnovější publikace, zabývající se alžbětinskou hudební teorií, od Rebeccy Herissone *Music Theory in the Seventeenth-Century England* z roku 2000. Komplikovaná situace ohledně modální teorie v alžbětinské Anglii i nedostatek fundovaných moderních studií, o něž by bylo možno se opřít, měly za následek stejně nejasné řešení této otázky u některých vydavatelů (viz *The Fitzwilliam Virginal Book*).[444] Postupné odkrývání dané problematiky zejména v druhé kapitole s názvem Jednotlivé aspekty alžbětinské teorie, tóninová tabulka vytvořená na základě analýzy asi 200 skladeb atd. mi umožnily kritický pohled na daný problém u jednotlivých edic.

Je trendem současné interpretace vycházet pokud možno z dobových zdrojů. Virginalová hudba je vzdálená 400 let a rukopisy jsou pro nás částečně nedostupné, navíc orientace v některých z nich není snadná. Nicméně pokud k nim člověk získá přístup, jejich studium je vždy inspirující a napomáhá řešit mnohé interpretační otázky (frázování, ornamentika, posuvky atd.). Studijní cesta do Londýna a Cambridge mi umožnila

[444] Výrok Herissone v souvislosti se studiem modality a tonality v alžbětinské Anglii jakožto o „frustrující záležitosti“ pro muzikology je zcela na místě.

nahlédnout do samotných rukopisů i okopírovat si četné skladby z rukopisných folií. Kromě úmyslu získat ukázky z pokud možno největšího dostupného množství těchto zdrojů vzhledem ke specifičnostem notace v jednotlivých rukopisech, zaměřila jsem se cíleně na některé variace, které se objevují ve vícero rukopisech (např. *The Woods so Wilde* v pěti, *Walsingham* ve čtyřech). To umožnilo jejich vzájemné srovnání. Na četných odchylkách mezi rukopisy i odlišných řešeních moderních edic (viz četné příklady) týkajících se především posuvek (problematika *musiky ficty*), rozdělení do taktů, metra, rozdílných not či celých figuračních pasáží je na základě aplikace edičních metod (znalost dobové teorie, věrohodnost notových pramenů, komparativní metoda atd.) demonstrováno, jak si s některými problémy z interpretačního hlediska poradit.

Druhá část práce se zabývá virginalovými variacemi na lidové písně, které jsou nejdůležitější, nejvirtuóznější a současně i nejtypičtější formou alžbětinské klávesové hudby. V nich rozvinuli Angličané nejvíce svou invenci a originalitu. Je s podivem, že ani v jejich rodné zemi dosud nevznikla samostatná publikace, zabývající se do hloubky touto formou. Buď je jí věnován určitý prostor v rámci rozsáhlejších obecněji pojatých publikací (Bray, Caldwell, Harley), nebo monografií o předních autorech virginalové hudby (Neighbour, Cunningham). Tato práce je tedy zřejmě prvním pokusem o systematické a komplexní zpracování anglických virginalových variací z hlediska historického, formového, harmonického, stylistického a obsahového. Ve vztahu k variacím jsou charakterizováni také jednotliví autoři. Stručné analýzy jednotlivých skladeb a vzájemná srovnání identických variací od různých autorů jsou jejím završením.

Spojením nápěvů písní a jejich textů se zabýval v polovině 19. století William Chappell, po něm o sto let později Claude M. Simpson a John Ward. U virginalových variací kromě odkazů na tyto autory, se o to ve větší míře nikdo nepokusil. Je pravdou, že zde většinou nejde o nějaké hlubší vnitřní souznění ve smyslu afektové teorie, jak tomu bylo u písně umělé, ale leckde, zejména u Byrda, lze jistou podobnost nálad vystopovat. Přesto jsem přesvědčena, že když známe obsah písní a balad, jejichž melodie se staly tématy variací, ať už je vazba jakákoliv, bližší znalost dobového koloritu, a prostředí, ze kterého se toto úžasné hudební dění v alžbětinské době rozvinulo, je dostatečnou odpovědí na otázku, proč má smysl se touto problematikou zabývat. Hudební interpretace variací pak přestane být pouze vyjádřením jistých tónových postupů a technik ve skladbě s nic neříkajícím, staletími zasutým, paradoxně „anonymním“ názvem, a obsah textu musí do určité míry zákonitě ovlivnit.

Anglická virginalová hudba se stala základním kamenem pro raně barokní klávesovou hudbu. Přes své nezastupitelné místo v dějinách hudby neexistuje u nás žádná zásadní odborná publikace mapující období 16. a 17. století v Anglii nejen takto vymezeně (virginalové variace), ale ani obecně. Snaha aspoň částečně zaplnit tuto mezeru je důvodem poněkud širšího záběru zvolené koncepce práce. Přála bych si, aby moje úsilí, které jsem vynaložila při zpracování všech pojednávaných témat – alžbětinské hudební teorie, notace, rukopisů, moderních edic a virginalových variací, našlo svůj raison d´être, a stalo se inspirativním impulsem k dalšímu vykročení i do jiných hudebních oblastí tohoto pozoruhodného „Zlatého věku Anglie“. Byla bych ráda bych, aby se práce stala užitečným vodítkem jak pro teoretiky, tak pro interprety a dopomohla jim v k hlubšímu porozumění této krásné hudbě.

V. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

1 Prameny

a/ primární literatura

BURTON, Robert. *Anatomie melancholie*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Prostor, 2006.

MORLEY, Thomas. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. London, 1597; Harman, Alec R.(ed.). London: Dent and Sons Ltd., 1952.

PEACHAM, Henry. *The Compleat Gentleman***.** London, 1634.

PUTTENHAM, George. *The Art of English Poesie.* London, 1589.

b/notový materiál

Cfm. Mu. Ms 168. Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1613-19.

Cfm Mu. MS 782. Cambridge, Fitzwilliam Museum, cca 1600.

Lbl Add MS 23623. London, British Library, 1629.

Lbl Add MS 30485. London, British Library, 1590-1610.

Lbl Add MS 30486. London, British Library, cca 1600.

Lbl Add MS 31403. London, British Library, cca 1630; cca 1700.

Lbl RM 23.1.4. London, British Library, 1620.

Lbl RM 24.d.3. London, British Library, 1624

Och 1113. Oxford, Chris Church, cca 1640?

TOMKINS, Thomas. *Pièces pour virginal 1646-1654*: Fac-simile du manuscrit de la Bibliothèque Nationale, Paris, Rés. 1122. Lesure, Francois (ed.), Paris, 1982.

2 Literatura

a/ sekundární literatura

ABRAHAM, Gerald. *Stručné dejiny hudby.* Bratislava: Hudobné centrum, 2003.

ABRAHAM, Gerald. *The Age of Humanism 1540-1630*. Vol. 4. In The New Oxford History of Music. London: Oxford University Press, 1968.

ACKROYD, Peter. *Albion, kořeny anglické imaginace*. Brno: BB art, 2004.

APEL, Willy. The Importace of Notation in Solving Problems of Early Music. *Papers of the American Musicological Society*, 1938, p. 51-61.

APEL, Willy. *The History of Keyboard Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

APFEL, Ernst. Ostinato und Kompositionstechnik bei den englischen Virginalisten der elisabethanischen Zeit. *American Musicology Wissenschaft Journal*, 1962-63, vol.19-20, p. 29-39.

ADAMS, Robert Lee. *The development of a keyboard idiom in England during the English Renaissance*. Cambridge: Ann Arbor,1974.

ATCHERSON, Walter. Key and mode in seventeenth-century music theory books. *Journal of Music Theory*, 1973, vol.17, p. 204-233.

BAILEY, Candace Lea. *The British Keyboard Sources*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2003.

BAILEY, Candace Lea: *English keyboard music, c 1625-1680*. Durham, NC, 1992. Ph.D. Dissertation. Duke University,

BERARD, Cheryl. *Modeling and adaptation in elizabethan keyboard music*. Boston, 2000. Dissertation. Boston University.

BECK, Sydney.The Case of O Mistress mine. *Renaissance News*, 1953, vol. 6, no. 2, p.19-23.

BEDER, Jodi. *The Fitzwilliam virginal book dances: the vision of rhythm and tonal structure in the late rennaissance*. New York, 1982. Dissertation. City University.

BEJBLÍK, Alois, HORNÁT, Jaroslav, LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo*. Odeon: Praha, 1978, 3 sv.

BORREN, Charles van den. *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre*. Bruxelles, 1912.

BRAY, Roger (ed). *Music in Britain: the Sixteenth Century*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1995.

BRAY, Roger. The interpretation of Musica Ficta in English Music c.1490-c.1580. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1970/ 71, vol. 97, p. 29-45.

BROOKES, Virginia. *British Keyboard Music to c. 1660. Sources and Thematic Index.* Oxford: Clarendon Press, 1996.

BROWN, Alan. *A critical edition of the keyboard music of Willam Byrd*. Cambridge, 1970. Dissertation.University of Cambridge.

BROWN, Alan. „My Ladye Nevell´s Book“ as a Source of Byrd´s Keyboard Music. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1968/69, vol. 95, p. 29-39.

BROWN, Alan. Parthenia: some aspects of notation and performance. *The Consort*, 1976, vol. 32, p.176-182.

BROWN, Howard Mayer. *Instrumental Music Printed before 1600.* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1965.

BUTLER, Gregory G. Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources. *Musical Quaterly*, 1980, vol. 66, p. 53-64.

CALDWELL, John. Diatonic ficta. *Music and Letters* , 2005, vol. 86, p. 511-16.

CALDWELL, John. *Editing early music.* Oxford: Clarendon Press, 1995.

CALDWELL, John. Musica ficta. *Early Music*, 1985, vol.13, p. 407- 408.

CALDWELL, John. Some Aspects of Tonal Language in Music of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1983/34, vol.110, no.1, p.1-24.

CALDWELL, John. *The Oxford History of English Music.* Vol.1. Oxford: Clarendon Press, 1991; Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1999.

CALDWELL, John. *English Keyboard Music Before the Nineteenth Century*. Oxford: Basil Blackwell, 1973.

CARTER, Tim. Secular vocal music. In Bray, Roger (ed.). *Music in Britain, the Sixteenth Century*. Oxford: Blackwell Publisher Ltd, 1995, p.147-209.

COLE, Elizabeth. Seven Problems of the Fitzwilliam Virginal Book. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1952/53, vol.79, p.51-64.

COOPER, Barry. Englische Musiktheorie im 17. und 18. Jahrhunderts. In Zaminer, Frieder (ed.). *Geschichte der Musiktheorie*.Vol. 9. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, s.145-207.

CUNNINGHAM, Walker. *The Keyboard Music of John Bull.* Michigan: UMI Research Press, 1984.

DANCKERT, Werner: *Das Europäische Volkslied.* Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1939.

DART, Thurston. New sources of virginal music. *Music and letters*, 1954, vol. 35, p. 93-106.

DAY, James. „*Englishness in Music*“ *from Elizabethan Times to Edgar, Tippett and Britten*. London: Thales Publishing, 1999.

DOE, Paul. Another View of Musica Ficta in Tudor Music. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1970/71, vol. 98, p.113-122.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* I.-IV. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1994.

ELCOMBE, Keith. Keyboard Music. In Bray, Roger (ed.). *Music in Britain, the Sixteenth Century*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1995, p. 210-262.

ELTON, Geoffrey. *Angličané*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.

FENLON, Ian (ed.). *Cambridge Music Manuscripts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

FERGUSON, Howard. Repeats and Final Bars in the Fitzwilliam Virginal Book. *Music and Letters*, 1962, vol.43, p.315-350.

FERGUSON, Howard. *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th Century: An introduction.* Oxford, New York and Melbourne: Oxford University Press, 1975.

FROTSCHER, Gotthold. *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition.* Vol.2. Berlin: Museburger Verlag, 1978.

FUKAČ, Jiří, VYSLOUŹIL, Jiří, MACEK, Petr (eds). *Slovník české hudební kultury.* Praha: Editio Supraphon, 1997.

GASKIN, Hilary. Baldwin and the Nevell Hand. In Brown, A. and Turbet, R. *Byrd Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p.159-173.

GLYN, Margaret, H. *About Elizabethan Virginal Music and its Composers*. London: W. Reeves, 1934.

GLYN, Margaret, H. The National School of Virginal Music in Elizabethan Times. *Journal of the Royal Musical Association*, 1916, vol.43, no.1, p. 29-49.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Sadie, Stanley, Tyrrell, John (eds.), London: Macmillan Publishers, 2001, 29 vols.

HARLEY, John. *British Harpsichord Music. History.*Vol.2. Aldershot: Scolar Press, 1994.

HARLEY, John. „My Ladye Nevell“ revealed. *Music and Letters*, 2005, vol. 86, p.1-15.

HENDRIE, Gerald. The Keyboard Music of Orlando Gibbons. *Proceedings of the Royal Musical Association,* 1962/63, vol. 89, p.1-15.

HERISSONE, Rebecca. *Music Theory in Seventeenth-Century England.* Oxford: Oxford University Press, 2000.

HOLMAN, Peter. Dowland´s Lachrimae. *Goldberg Magazine*, 1999, vol. 6, p. 41-47.

HOSTINSKÝ, Otakar. *36 nápěvů světských písní českého lidu z XVI. století.* Praha: SNKLHU, 1957.

HRON, Zdeněk. *Škola noci – anglická renesanční a barokní poezie*. Praha: Československý spisovatel, 1978.

HUNTER, Desmond. My Ladye Nevells Booke and the Art of Gracing. In Brown, A. and Turbet, R. *Byrd Studies.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p.174-192.

HUNTER, Desmond. The Position of Grace Signs in MS. Sources od English Virginal Music. *The English Harpsichord Magazine*, 1983, vol. 3, no. 5, p. 82-91.

HUNTER, Desmond. The application of ornamental strokes in English virginal music. *Performance Practice Review*, 1996, vol.9, no.1, p. 66-77. .

CHAPPELL, William. Popular Music of the Olden Time. London 1840; Reprint. New York: Dover edition, 1965. 2 vols.

JACQUOT, Jean (ed.). *La musique instrumentale de la renaissance.* Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1975.

JUDD, Cristle Collins (ed). *Tonal structures in early music*. New York: Garland Publishing Inc., 2000.

KOOPMAN, Ton. „My Ladye Nevell´s Booke and old Fingering. *The English Harpsichord Magazine,* 1997, vol. 2, no.1, p. 5-10.

KRČKOVÁ, Vladimíra. *Interpretační problémy v tvorbě virginalistů*. Praha, 1993. Doplňková písemná práce. HAMU Praha.

MARLOW, Richard. The Keyboard Music of Giles Farnaby: a Lecture-Recital. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1965/6, vol. 92, p.107-120.

MELLERS, Wilfrid. John Bull and English Keyboard Music II. *The Musical Quaterly*, 1954, vol. 49, no.4, p. 548-571.

MERWE, Peter Van der: *Origins of the popular style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music.* Oxford: Oxford University Press, 1992.

MEYER, Ernst H. *Early English Chamber Music from the Middle Ages to Purcell*. London: Lawrence and Wishart, 1982.

MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s.r.o., 2000.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Blume, Friedrich (ed.), Kassel-Basel: Bärenreiter, 1949-1986, 17 vols.

NEIGHBOUR, Oliver. *The Consort and Keyboard Music of William Byrd*. London: Faber and Faber, 1978.

NAYLOR, Edward W. *An Elizabethan Virginal Book*. London: J.M.Dent, 1905.

PIKE, Lionel. *Hexachords in Late-Renaissance Music*. Aldershot: Ashgate Publishing, 1998.

POLLACK, Janet. *A Reevaluation of Parthenia and its context*. Durham, 2001.An abstract of a dissertation. Duke University.

RALEGH, Sir Walter. *Oceánova láska k Cynthii*. Přel. Z. Hron. Praha: Aurora, 1999.

ROBINSON, Lucy. Holborne and Dowland: passion and melancholy. *Early Music*, Aug. 2000, vol. 28, p.491-493.

ROUTLEY, Nicholas. A practical guide to musica ficta. *Early Music*, Feb.1985, vol. 13, p. 59-71.

RUSSELL, Lucy Hallman. *A Comparison of the Walsingham variations by Byrd and Bull.* In Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress. Berlin:1974. Kassel: Bärenreiter, 1980, s. 277-9.

RYBARIČ, Richard. *Vývoj evropského notopisu*. Bratislava: Opus, 1982

RŮŽIČKOVÁ, Zuzana. *Interpretační praxe v barokní hudbě se zřetelem k cembalu a klávesovým nástrojům.* Praha: HAMU, Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

SILBIGER, Alexander. *Keyboard Music before 1700*. New York: Macmillan, 1995.

SIMPSON, Claude M. *The British Broadside Ballad and Its Music.* London: C.& A. book distribution Ltd., 1966.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, dánský princ*. Přel. M. Hilský. Praha: Torst, 2001.

SHAKESPEARE, William. *Komedie I., III.* Přel. kol. autorů. Praha: Odeon, 1988, 1967.

SHAKESPEARE, William. *Komedie II.* Přel. E. A. Saudek. Praha: SNKLHU, 1955.

SHAKESPEARE, William. *Tragedie I.* Přel. E.A. Saudek. Praha: SNKLHU, 1958.

SMOLKA, Jaroslav & kol. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, s.r.o., 2001

STELL, Jason Travis, *The Flat-7th Degree in Tonal Music.* Princeton, 2006. Dissertation. Princeton University.

STRAHLE, Graham. *An Early Music Dictionary. Musical Terms from British Sources, 1500-1740.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

STRAHLE, Graham: Fantasy and Music in Sixteenth-and Seventeenth Century England. *Chelys*, 1988, vol.17, p. 28-32.

THOMPSON, Rubby, Reid. Francis Tregian Younger as Music Copyist: A Legend and an Alternative View. *Music and Letters*, 2001, vol. 82, p.1-31.

TURBET, Richard. *MusicResearch and an Information Guide.* London, New York: Garland Publishing,1994.

TYLLNER, Lubomír. *Úvod do studia lidové písně.*České Budějovice: PF KHV, 1989.

VELA, Maria Caraci. *Kritika hudebního textu*. Praha: Koniasch Latin Press, 2001.

VERKLADE, Gary. John Bull: Ut, re, mi, fa, sol, la – A performer´s investigation. *The Diapason*, Jan. 2003, (Part 1), p. 16-18; Feb. 2003, (Part 2), p. 15-17.

VILJOEN, Willem Diederik. *The ornamentation in the Fitzwilliam Virginal Book with an introductory study of contemporary practice*. Praetoria, 1986. Dissertation. University of Praetoria.

WALKER, Ernest: *Music in England*. Oxford: Clarendon Press, 1952.

WARD, John M. Apropos The British Broadside Ballad and Its Music. *Journal of the American Musicological Society*, 1967, vol. 20, p. 28-86.

WARD, John M. „A Handefull of pleasant delites“ *Journal of the American Musicological Society*, 1957, vol.10, no. 3, p.151-180.

WARD, John M. The Hunt´s Up. *Journal of the Royal Musical Association*, 1979, vol. 106, p.1-25.

WELLS, Robin Headlam. John Dowland and Elizabethan Melancholy. *Early Music*, Nov. 1985, vol.13, p. 514-527.

WILLIAMS, Vaugham. *English folk-songs.* London: The English Folk Dance Society, 1912.

b/notové edice

BULL, John: *Keyboard Music I.* Steele, John, Cameron. Francis (eds.), *Musica Britannica XIV*. London: Stainer and Bell,1967.

BULL, John: *Keyboard Music II.* Steele, John, Cameron. Francis (eds.), *Musica Britannica XIX*. London: Stainer and Bell,1970.

BYRD, William. *Keyboard Music I.* Brown, Alan (ed.), London: Stainer and Bell, *Musica Britannica XXVII*, 1976.

BYRD, William. *Keyboard Music II.* Brown, Alan (ed.), London: Stainer and Bell, *Musica Britannica XXVIII*, 1976.

My Ladye Nevells Book. Reedice: Andrews, Hilda (ed.). New York: Dover Publications, 1969.

The Fitzwilliam Virginal Book. Fuller-Maitland, J.A.,,Barclay Squire,W. (eds.), Leipzig: Breitkopf & Härtel 1899; reedice: New York: Dover edition, 1979, 2 vols.

Parthenia; or, the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginals. Reedice: Dart, Thurston, London, New York: Steiner & Bell, Ltd, 1969.

SWEELINCK, Jan Pieterstoon. *Werken voor orgel en clavicimbel.* Seiffert, Max (ed.), Amsterdam: G. Alsbach, 1943, vol.1.