

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Doktorandské studium

Interpretace a teorie interpretace

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Interpretace renesanční loutnové hudby na kytaru –
John Dowland a jeho fantazie pro sólovou loutnu**

Patrick Vacík

Vedoucí práce: prof. Štěpán Rak

Oponenti práce: prof. Jozef Zsapka

Lubomír Brabec

Datum obhajoby: 10. 06. 2015

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Doctoral program

Interpretation and Theory of Interpretation

DISSERTATION

**Interpretation of renaissance lute music on the
guitar – John Dowland and his solo lute fantasies**

Patrick Vacík

Head of dissertation: prof. Štěpán Rak

Opponents: prof. Jozef Zsapka

Lubomír Brabec

Day of defence: 10. 06. 2015

Assignment title: Ph.D.

Prague, 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**Interpretace renesanční loutnové hudby na kytaru –
John Dowland a jeho fantazie pro sólovou loutnu**

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

V první řadě chci poděkovat mému školiteli, profesorovi Štěpánu Rakovi, za cenné rady a bezmeznou trpělivost během celého mého studia. Dále patří díky mým kolegům a přátelům, kteří mi pomáhali jak při samotném procesu tvoření této práce, tak při revizi textu a notových příloh: M.A. Janu Čižmářovi, Barboře Hulcové, MgA. Matěji Fremlovi, PhD., Mgr. Marku Velemínskému, Mgr. Václavu Kučerovi, ArtD., a Mgr. Jakubu Kydlíčkoví. Na závěr si zasluhují můj vděk dvě slečny, Bc. Markéta Vavřinová a Bc. Eliška Purkertová, za pomoc při veškerých grafických úpravách.

Abstrakt

Tato disertační práce poskytuje široké spektrum informací pro potenciální interprety renesanční loutnové hudby na kytaru, se speciálním zaměřením na kompozice Johna Dowlanda. V úvodu je zaměřena na vývoj vokální hudby a její vliv na vznik a vývoj hudby instrumentální v průběhu renesance, včetně tvorby pro loutnu. Životopis a stručný pohled na dílo Johna Dowlanda pak přibližuje čtenáři tuto významnou hudební osobnost, jehož dvě fantazie pro sólovou loutnu – *Fantazie č.1* a *Farwell* – jsou hlavním předmětem celé práce. Transkripce těchto dvou kompozic do moderní notace pak tvoří nejzásadnější část samostatných notových příloh. Práce rovněž obsahuje potřebné informace o tabulaturách, způsobu aplikace loutnových technik při hře na kytaru a další aspekty týkající se interpretace loutnové hudby na kytaru.

Abstract

This thesis offers a wide spectrum of information for potential interpreters of renaissance lute music on the guitar with a special view on compositions by John Dowland. First it is focused on the development of vocal music and its influence on the creation and evolution of instrumental music during the renaissance period, including works for the lute. The vita and a short view on the whole musical work of John Dowland introduce to the reader this very special person, whose two fantasies for solo lute – *Fantasia No.1* and *Farwell* – are the main subject of this thesis. Transcriptions of both these compositions into modern notation are the most important part of the extra attachments. The thesis includes also necessary information about tablature, the way of dealing with lute techniques on the guitar and other aspects concerning the interpretation of lute music on the guitar.

Obsah

Úvod	4
1 Vývoj vokální a instrumentální hudby v renesanci a celkový pohled na tvorbu pro loutnu v Evropě	8
1.1 Vývoj vokální hudby v renesanci	9
1.2 Vznik a vývoj samostatné instrumentální hudby	14
1.2.1 Hudba pro sólové nástroje.....	14
1.2.2 Hudba pro soubory.....	16
1.2.3 Instrumentální tvorba v Anglii.....	18
1.2.4 Šíření hudby	18
1.3 Loutna v Evropě mezi lety 1500 – 1580	20
1.3.1 Vývoj techniky hry na loutnu	20
1.3.2 První tištěné sbírky.....	21
1.3.3 Itálie	22
1.3.4 Španělsko	23
1.3.5 Francie	24
1.3.6 Německo.....	25
1.3.7 Anglie	26
1.4 Zlatý věk loutny v Anglii.....	30
1.5 Teorie interpretace	41
2 John Dowland	48
2.1 Životopis	49
2.2 Dílo	59

2.2.1	Vokální tvorba duchovní.....	60
2.2.2	Vokálně-instrumentální tvorba světská	62
2.2.3	Tvorba pro consort.....	66
2.2.4	Tvorba pro loutnu sólo.....	67
3	Transkripce z loutnové tabulatury – konstrukční a technické rozdíly mezi renesanční loutnou a kytarou.....	70
3.1	Transkripce v průběhu dějin hudby	71
3.2	Tabulatury.....	72
3.3	Aspekt polyfonie.....	77
3.4	Konstrukční rozdíly, ladění, ostrunění.....	78
3.5	Držení nástroje a technika pravé ruky	80
3.6	Prstoklady levé ruky	82
4	Fantazie	84
4.1	Vývoj formy.....	85
4.1.1	Itálie	86
4.1.2	Španělsko	87
4.1.3	Anglie.....	88
4.2	Fantazie pro sólovou loutnu Johna Dowlanda	90
4.3	<i>Fantazie č.1</i>	95
4.3.1	O edici	95
4.3.2	Formální rozbor	101
4.3.3	Interpretace a prstoklady	109
4.4	<i>Farwell</i>	120

4.4.1 O edici	120
4.4.2 Formální rozbor	123
4.4.3 Interpretace	137
Závěr	152
Seznam ilustrací	154
Seznam příloh.....	155
1. Noty, tabulatury (svázané do samostatné přílohy)	155
2. Video- a audio nosiče.....	155
Seznam pramenů a literatury	156
1. Prameny	156
2. Literatura	157

Úvod

Při výběru tématu své disertační práce jsem měl od začátku naprosto jasnou představu, neboť jsem se v té době nacházel ve fázi objevování a zamilování si díla nejslavnějšího anglického renesančního skladatele a loutnisty, Johna Dowlanda. Krom toho, že mne Dowlandova hudba fascinovala, jsem však při studiu jeho skladeb došel ke zjištění, že dostupné transkripce z tabulatury do notového zápisu vykazují až příliš často velmi nepřehledný a nepřesný způsob zápisu, hlavně z hlediska správného vedení hlasů v Dowlandových polyfonně založených fantaziích. Naštěstí jsem se již během studií na konzervatoři v Pardubicích setkal s dílem Johna Dowlanda v původním zápisu. V rámci hodin komorní hry pod vedením pana Stanislava Juřici jsem se tehdy naučil číst a hrát jeho písně s doprovodem loutny přímo z tabulatury, což mi později umožnilo ověřit si z loutnových originálů, zda jsou kytarové transkripce Dowlandových sólových skladeb „v pořádku“ či nikoli.

Aspektu interpretace Dowlandových fantazií pro sólovou loutnu jsem se začal věnovat v návaznosti na vlastní, intenzivní zkušenost s interpretací jeho písní během studia na vysoké škole ve Výmaru. Ve své písňové tvorbě dokázal John Dowland geniálním způsobem propojit aspekty polyfonie a melodiky. Tyto písně jsou totiž nejen dokonalým exemplářem zacházení s imitací a kontrapunktem mezi jednotlivými hlasy, respektive mezi melodií a mnohdy velmi propracovaným loutnovým doprovodem, ale zároveň jsou zkrátka tak nádherně zpěvné a emocionálně nabitě, že se jejich půvabu při kvalitní interpretaci jen těžko odolává. Text a jeho zvukomalebné zhudebnění při tom hrají hlavní roli. Přeneseme-li tyto kvality, nebo lépe řečeno správný způsob zacházení s nimi, do naší interpretace Dowlandova loutnového díla, tak zaručeně pronikneme mnohem hlouběji do struktury a výstavby jednotlivých skladeb, obzvláště v případě jeho velmi náročných a komplexních fantazií.

Přepis z tabulatury se sebou přináší dvě zásadní otázky. První se týká odhalení počtu hlasů, z něž se poté vyvodí jejich správné vedení a celková struktura skladby. Za tímto účelem musí být interpret nejen obeznámen s principem zápisu v tabulaturách jako takovém, ale zároveň s pravidly polyfonie a kontrapunktu a s celkovou situací hudebního vývoje a vnímání v daném období. Druhá otázka souvisí s technickými předpoklady a možnostmi konkrétního

nástroje, pro který se transkripce tvoří. V našem případě se tedy jedná o přepis z loutnového originálu pro klasickou kytaru. Zde musíme uvážit, zda je vůbec možné hudbu pro loutnu přenést jedna ku jedné na kytaru, respektive do jaké míry můžeme či chceme zasahovat do původního zápisu jednotlivých skladeb. Z toho pak vyplývá i samotný přístup k interpretaci.

Pro objasnění všech zásadních, s tímto tématem souvisejících otázek jsem se rozhodl svou práci rozdělit na celkem čtyři kapitoly. První dvě kapitoly pojednávají převážně o historicko-teoretických okolnostech, třetí a čtvrtá kapitola pak jsou vyhrazené praktickým aspektům spojeným s transkripcemi a interpretací. Zde je nutno podotknout, že jsem se při výběru skladeb pro podrobnější analýzu a objasnění interpretačních zásad zaměřil na fantazie, které zastávaly v renesanci nejvyššího postavení v hierarchii hudebních forem, a tím pádem dodnes představují největší výzvu pro jejich interprety. Doufám však, že budu mít do budoucna možnost se konkrétněji zaměřit i na další oblasti renesanční loutnové tvorby, které tvoří hlavně taneční formy, a písně a hudba pro *consort* s doprovodem loutny.

V první kapitole se věnuji celkovému pohledu na vývoj hudby v renesanci od vokální směrem k instrumentální. Tyto informace jsou podle mého názoru důležité pro celkové pochopení návaznosti instrumentální tvorby a její interpretace na tradice pramenící právě z hudby vokální. Některé podkapitoly jsou přitom detailně zaměřené na konkrétní situaci v Anglii, zemi původu Johna Dowlanda. Stejně tak věnuji zvláštní pozornost vývoji loutny a tvorby pro tento nástroj. Zde hrají důležitou roli dobové prameny a teoretické spisy, které nám dnes slouží jakožto zdroje literatury. Tato kapitola má tedy čtenáři poskytnout veškeré podstatné informace o vývoji hudby v renesanci a s tím spojených okolnostech, které bezprostředně ovlivnily Dowlandovu tvorbu.

Druhá kapitola je vyhrazena přímo Johnu Dowlandovi a jeho životu a dílu. Vzhledem k tomu, že neexistuje takřka žádná literatura o Dowlandovi v češtině, považuji tuto kapitolu za přínosnou hlavně pro studenty konzervatoří a vysokých hudebních škol, kteří z jazykových důvodů nemají přístup k těmto z mého hlediska velmi potřebným informacím. Snažil jsem se do této kapitoly zahrnout nejaktuálnější výsledky badatelů a jejich poznatky, které postupně doplňují a v ojedinělých případech opravují doposud jediné dvě ucelené publikace o Dowlandově životě a díle - *John Dowland* Diany Poultonové z roku 1972 a *A Dowland Miscellany* Johna Milton Warda z roku 1977.

Ve třetí kapitole se zaměřuji na problematiku transkripcí z tabulatury do moderní notace. Uvádím příklady různých druhů tabulatur, které zároveň popisují a srovnávám mezi sebou. Dalším aspektem jsou konstrukční a jiné rozdíly mezi renesanční loutnou a klasickou kytarou, které bezprostředně ovlivňují způsob interpretace a ve výsledku i přístup k transkripcím jako takovým. Většina skladeb pro renesanční loutnu z šestnáctého století byla zkomponována pro šesti-sborovou loutnu, kdežto nejpozději po roce 1600 musíme již pravidelně počítat se sedmi i více sbory. Kytara však z pravidla disponuje pouze šesti strunami. Tento fakt přiměl již v minulosti řadu interpretů a nástrojařů k rozšíření počtu strun na kytaru, přičemž v případě sólových skladeb z období renesance ve většině případů postačí jedna až dvě přidané basové struny. Ve spojení s využitím kapodastru a *umělých střevových strun (Nylgut)* tak může hráč docílit velmi uspokojivého a autentického zvukového výsledku. Osobně jsem se v tomto ohledu rozhodl pro interpretaci Dowlandových fantazií na sedmi-strunnou *romantickou* kytaru z dílny českého mistra kytaráře, Jana Tuláčka. Držení a technika hry na loutnu jsou pak hlavně při pohledu na práci s pravou rukou přeci jen dost odlišné od techniky kytarové. Z tohoto hlediska poukazují na nejzásadnější rozdíly v zacházení s oběma nástroji a zároveň uvádím vhodná technická řešení, která nám dovolí zachovat původní hudební záměr a částečně i zvukový charakter, vyplývající z techniky hry na loutnu, aniž by narušila přirozený způsob hry na kytaru. Prstoklady levé ruky pak řeším až na konkrétních příkladech rozborů Dowlandových fantazií pro sólovou loutnu, které jsou součástí poslední kapitoly.

Čtvrtá a poslední kapitola mé práce je věnována právě fantaziím. První podkapitola má čtenáři přiblížit specifické vlastnosti této pro renesanci typické formy, s přihlédnutím na její vznik a další vývoj. V druhé podkapitole poukazují na okolnosti kolem vzniku sedmi fantazií přisuzovaných Johnu Dowlandovi, a na jejich charakteristické rysy a vzájemné vazby. V závěru práce pak podrobně analyzuji dvě nejslavnější Dowlandovy fantazie, *Fantazii č.1* a *Farwell*, a to jak z hlediska formálního, tak i interpretačního a technického.

Samostatnou přílohu k mé práci tvoří transkripce obou fantazií. Zvolil jsem grafickou úpravu v podobě dvou osnov pod sebou, přičemž horní znázorňuje původní zápis v tabulatuře a spodní jeho přenesení do moderní notační podoby. Rozhodl jsem se pro tento způsob uspořádání ze dvou jednoduchých důvodů: za prvé má každý kytarista možnost porovnat hmatový zápis loutnového originálu

s mými návrhy prstokladů levé ruky, které jsou v tabulatuře více méně jednoznačně determinovány, a za druhé se při studiu dané skladby z not může zároveň naučit číst z tabulatury, což ve výsledku každému usnadní přístup k autentickým historickým pramenům a zacházení s nimi.

Zároveň příkládám „pracovní“ verze těchto dvou fantazií, ve kterých jsem se pokusil o znázornění polyfonní struktury formou zápisu ve čtyřhlasé partituře. Zde si může interpret lépe uvědomit vedení jednotlivých hlasů a přizpůsobit tomu své interpretační záměry. Vzhledem k tomu, že počet hlasů v průběhu obou skladeb mírně kolísá, musí se však tento pokus brát s odstupem. Nesmíme zapomenout, že se jedná o instrumentální hudbu, která balancuje mezi technickými limity daného nástroje na jedné straně (občasné narušení/přerušování vedení hlasů), a plným využitím zvukových a technických možností na straně druhé (na příklad náhlý výskyt plných akordů o pěti až šesti tónech). Tím se zásadně liší od vokální polyfonie, která měla vždy pevně stanovený počet hlasů alespoň v rámci jedné hudební věty, když ne dokonce po celou délku skladby. Přesto si myslím, že tento vícehlasý zápis pomůže interpretovi lépe pochopit jak průběh jednotlivých melodických linií, tak jejich společné působení v rámci polyfonie.

Poslední součást samostatné přílohy tvoří verze obou analyzovaných fantazií v původním zápisu a noty k písni *All ye whom love or fortune hath betraide*, která je úzce spjata s fantazií *Farwell*.

1 Vývoj vokální a instrumentální hudby v renesanci a celkový pohled na tvorbu pro loutnu v Evropě

První kapitola má čtenáři stručně přiblížit hudební vývoj v období renesance s přihlédnutím na vokální polyfonii, nově vznikající instrumentální tvorbu a s tím spojený vývoj nástrojů a kompozičních forem. Podrobnější pohled je věnován tomuto vývoji v Anglii z hlediska vlivu na tvorbu Johna Dowlanda. Dále se poukazuje na tvorbu pro loutnu v Evropě mezi lety 1500 - 1580, období, které přímo předcházelo tak zvanému „zlatému věku“ loutny v Anglii 1580 – 1626¹. Během šestnáctého století se ve většině zemí ustálila podoba loutny na nástroj se šesti sbory, nicméně na jeho konci a přelomu století šestnáctého a sedmnáctého se takřka na celém území Evropy objevují loutny s dalšími, přidanými basovými strunami až k nástrojům s deseti i více sbory. Zhruba od poloviny století šestnáctého také začaly vycházet první tištěné sbírky loutnové literatury, které je nutné zmínit. Součástí kapitoly bude i konkrétnější pohled na souvislosti mezi evropskými trendy a hudebním děním v Anglii, která se dostala na samotný vrchol svého hudebního vývoje a mezinárodního věhlasu i díky tvorbě asi nejslavnějšího anglického skladatele a loutnisty všech dob, Johna Dowlanda. V poslední podkapitole se čtenář doví nejzákladnější informace o teorii interpretace. Bohužel se snaha skladatelů-teoretiků o konkrétní a podrobný popis interpretace začala projevovat až zhruba od poloviny 17. století, tedy již v průběhu baroka. Jelikož byl John Dowland hudebním myšlením a jazykem spíše dovršitelem renesančního stylu, nežli průkopníkem stylu barokního, pokusil jsem se najít co nejvíce informací o interpretaci z období před rokem 1600. V této souvislosti jsem byl při osobním setkání a konzultaci s Paulem O'Dettem² v rámci kytarového festivalu v Mikulově 2014 upozorněn na knihu *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* italského teoretika a skladatele Nicolò Vicentina, která se pro mě stala hlavním vodítkem při snaze o interpretační výklad Dowlandových fantazií.

¹ *The Golden Age* neboli „zlatý věk“ je běžně užívané označení pro období přelomu šestnáctého a sedmnáctého století v Anglii, kdy vrcholila vláda královny Alžběty I. Do stejného období spadá prakticky celý život a působení Johna Dowlanda, jehož smrtí se tato éra z hlediska hudebního vývoje na ostrově uzavírá.

² Paul O'Dette (1954); celosvětově uznávaný loutnista a odborník na hudbu Johna Dowlanda, mimo jiné autor pětidílné nahrávky Dowlandova kompletního loutnového díla

1.1 Vývoj vokální hudby v renesanci

Období renesance je v oblasti hudby bezpochybně epocha intenzivního rozkvětu vokální polyfonie, avšak zároveň i prvním velkým obdobím rozvoje samostatné instrumentální hudby. Přes jednoznačnou dominanci vokální hudby se postupně dostává instrumentální tvorbě čím dál větší pozornosti a obliby, a to hlavně díky snaze nově vznikajícího a silně se rozmáhajícího měšťanstva o vzdělání v tomto oboru a o vlastní domácí hudební produkci. Samozřejmě byla hudba stále z většiny podporována a financována šlechtou a duchovenstvem, okruh amatérských muzikantů a všech, kteří chtěli dle vzoru antického člověka dosáhnout širšího všeobecného vzdělání, se však postupně rozrůstal.

Z kraje se vycházelo z tradice středověké, vokálně kontrapunktické, převážně duchovní hudby, jejíž další vývoj nejsilněji ovlivnili skladatelé *nizozemské školy*³. Jejich tvorba v průběhu 15. a 16. století rozšířila způsob zacházení s kontrapunktem a rozvolnila staré středověké představy o hudbě v duchu katolické církve, spojenou s velmi nepřirozeným a složitým způsobem komponování, směrem k antickým a humanistickým ideálům srozumitelnosti, jednoduchosti, symetričnosti a krásy. Vrcholila v již více méně harmonicky postavených a znějících dílech dovršitelů tohoto stylu, Giovanni Pierluigiho da Palestrini⁴ a Orlanda di Lassa⁵ ke konci 16. století.

Jedním z nejdůležitějších přínosů skladatelů nizozemské školy byl *kánon*⁶, neboli *přísná imitace*, při které se jednotlivá témata postupně objevovala v nepozměněné (nebo jen lehce upravené) podobě ve všech hlasech, a v dalším průběhu skladby se zpracovávala všemi možnými kompozičními technikami (*augmentace, diminuce, inverze, račí postup*, atd.). Cílem přísné imitace bylo propojit celou skladbu stejným, nebo alespoň co nejpodobnějším hudebním materiálem, a tím zajistit, že se posluchač ve skladbě „neztratí“. Jednalo se tedy o prvek, který měl danou skladbu sjednotit a tím učinit srozumitelnou, a zapamatovatelnou.

³ Jedná se o několik generací skladatelů pocházejících z oblasti dnešního Nizozemí a okolních států (Belgie, Lucembursko, severní Francie a části Německa), kteří postupně působili takřka po celé Evropě v období od 1. poloviny 15. až do konce 16. století.

⁴ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26 – 1594)

⁵ Orlando di Lasso (1532 - 1594)

⁶ Z počátku se používal název *fuga* pro tuto kompoziční techniku.

Stejně důležitá však byla *volná imitace*, která na rozdíl od imitace přísné vychází z motivické nezávislosti mezi jednotlivými textovými oddíly. Jinými slovy, každá nová část textu, která svým významem již nesouvisela s předchozím úsekem, byla zhudebněna svým vlastním, odlišným hudebním materiálem. Tento princip ve svém díle uplatnil hlavně Jean Ockeghem⁷, tvůrce řady vynikajících mší a motet, a zároveň učitel pravděpodobně nejvýraznější skladatelské osobnosti *třetí generace nizozemské školy*, Josquina des Prés⁸. Byl to právě Josquin, který ve svých *mších*, *motetech*⁹ a *chansonech*¹⁰ dovršil a zdokonalil veškeré kompoziční novoty zavedené jeho předchůdci, a tím ovlivnil další vývoj nejen vokální, ale i instrumentální hudby 16. století.

Nejdůležitějšími hudebními formami se vedle mší postupně staly již zmíněné moteto a *madrigal*¹¹. V obou případech šlo o polyfonní, ze začátku ryze vokální skladby, které si byly svým hudebním charakterem velmi podobné. U moteta se jednalo o zhudebnění duchovních textů, na rozdíl od madrigalu, který sice z hlediska kompozičního vycházel z moteta, ale zpracovával literární předlohy se světskou tematikou. Později byly obě formy často obohaceny o instrumentální doprovod (*basso continuo*¹², tedy doprovod klávesovým nástrojem z *číslovaného basu*¹³, který mohl být doplněn dalšími nástroji). Renesanční skladatelé při komponování těchto forem dbali na srozumitelnost textu a snažili se jeho význam podpořit a vystihnout všemi možnými hudebními prvky. Již na

⁷ Jean Ockeghem (1410? – 1497), představitel *druhé generace nizozemské školy*

⁸ Josquin des Prés (1450? – 1521)

⁹ Vícehlasá imitační kompozice na duchovní texty, jejíž počet hlasů v průběhu renesance vzrostl od počátečních dvou na pěti- a šesti-hlas během 16. století (nejčastěji se užíval čtyřhlas), ve výjimečných případech se objevil ještě větší počet hlasů (až 36!). Z tradice *moteta* vycházeli skladatelé při tvorbě prvních instrumentálních *fantazií* a *ricercarů* (viz 1.2).

¹⁰ Skladby označené jako *chanson* byly francouzské světské, vícehlasé kompozice (z pravidla tří- nebo čtyřhlasé), které se mezi sebou lišily pouze svou formou. Nejčastějšími formami (*formes fixes*, neboli *pevné formy*) byly *ballade*, *rondeau*, *virelai* nebo italská *frottola*.

¹¹ Světská obdoba moteta, původně literární princip zpracování textu podle pravidel významového umístění slov, která byla převzata skladateli nizozemské školy při zhudebňování textů.

¹² *Basso continuo*, neboli *basový doprovod*

¹³ *Číslovaný bas* - též nazýváno *Generalbass*; zapsána byla pouze basová linka a případně číselné údaje, určující intervaly, které měly být přidány nad basovým tónem.

sklonku renesance se začalo hovořit o *hudební mluvě*¹⁴ a o *afektu*¹⁵, který dnes známe hlavně z oblasti interpretace barokní hudby.

Vliv Nizozemců se dá zaznamenat prakticky ve všech evropských zemích. Centrem hudebního dění, podobně jako ve většině ostatních uměleckých odvětví a celkového humanistického rozvoje, se stala Itálie. Zde vychovávali nizozemští skladatelé své nástupce, kteří za nimi přijížděli z celé Evropy. Například v Benátkách založil Adrian Willaert¹⁶ vlastní skladatelskou linii, dnes označovanou jako *Benátská škola*. Řada dalších Nizozemců však během svého života působila na dvorech či při chrámech dalších evropských zemí a měst (hlavně ve Francii a Německu), což bezpochybně také přispělo k rychlému rozšíření jejich nového kompozičního stylu.

Do Anglie pronikal tento proud poněkud později, přesně řečeno až po ukončení vlády Jindřicha VII. z kraje 16. století¹⁷. Britští skladatelé neměli do té doby možnost setkat se s novou kompoziční technikou přísné a volné imitace, zavedenou právě Nizozemci. Hlavně za vlády krále Jindřicha VIII. se však počet skladatelů z evropské pevniny, působících nyní na anglickém dvoře, rozrostl. Tito „cizinci“ do Anglie přivezli díla svých krajanů, vychovaných v duchu nizozemské školy. Jejich skladby se okamžitě začaly šířit mezi skladateli po celém britském ostrově. Jednou z nejzásadnějších událostí, která silně ovlivnila hudební myšlení nejen Johna Dowlanda, ale více méně všech jeho krajanů, bylo zveřejnění sbírky italských madrigalů s názvem *Musica Transalpina* v roce 1588, která obsahovala mimo jiné řadu skladeb Itala Lucy Marenzia¹⁸, působícího v Římě, za kterým se Dowland ze studijních důvodů o šest let později vypravil (viz 2.1).

Tvorba britských renesančních skladatelů byla doposud zaměřena hlavně na *písňovou tvorbu* (převážně *polyfonní písně*, často interpretované jedním zpěvákem za doprovodu nástrojů) a na *mše*. Typickou anglickou formou z oblasti duchovní hudby byly *antifony*, neboli *anthems*. Tyto sborové kompozice

¹⁴ Z německého *Klang-Rede*; princip umocnění racionálního významu textu emocionálním působením hudby, která měla daný text vyložit posluchači právě v rovině citové.

¹⁵ Objevuje se i název *effect*, tedy „dopad“ nebo „dojem“, který měla hudba vyvolat

¹⁶ Adrian Willaert (1490? – 1562), kapelník chrámu sv. Marka. Podle Zdeňka Hůly byl prvním tvůrcem *vícesborových skladeb a ricercaru*. V jeho šlépějích pokračovali mimo jiné Andrea a Giovanni Gabrieli, Cypriano de Rore a Gioseffo Zarlino (viz Hůla, Zdeněk, *Nauka o kontrapunktu*. Editio Supraphon, Praha 1985, s. 118-119).

¹⁷ Jindřich VII - vládl mezi lety 1485 a 1509.

¹⁸ Luca Marenzio (1553/54 – 1599)

srovnatelné s evropským motetem se staly nedílnou součástí bohoslužeb anglikánské církve a existovaly v podobě pro sólové hlasy (*verse anthem*), pro celý sbor (*full anthem*) a jako kombinace obojího (*full with verse*).

Mezi nejvýznamnější anglické skladatele vokální polyfonie po roce 1500 patřili John Taverner, Thomas Tallis, William Byrd a Thomas Morley.

První z této čtveřice, John Taverner¹⁹, se věnoval výhradně duchovní hudbě. Z jeho skladeb si zaslouží pozornost hlavně šestihlasá mše *Gloria tibi Trinitas*, z níž pochází slavné téma *In nomine* z části *Benedictus*, které se stalo předlohou k úpravám a samostatným, v mnoha případech ryze instrumentálním skladbám řady dalších anglických skladatelů, včetně Johna Dowlanda²⁰ a později na příklad barokního velikána Henryho Purcella.

Druhý, Thomas Tallis²¹ se proslavil svými lamentacemi *Lamentations of Jeremiah* a řadou skvělých motet, které velmi autenticky reflektují anglický styl poloviny šestnáctého století a patří mezi skvosty nejen anglické vokální tvorby.

William Byrd²² je považován za nejslavnějšího skladatele doby Shakespeara. Vedle jeho žalmů, motet a madrigalů se rovněž zapsal do dějin řadou vynikajících skladeb pro *Virginal*, v Anglii oblíbeném typu cembala (viz 1.2.3). Na základě své mimořádné pozice mezi skladateli získal Byrd společně s Thomasem Tallisem v roce 1575 královský patent na tisk hudebnin, který po Tallisově smrti vlastnil sám až do roku 1596. Z tohoto důvodu se do stejného roku neobjevily takřka žádné tištěné sbírky loutnové muziky v Anglii, neboť Byrd nebyl zrovna jejím zastáncem z hlediska kvality hudby, která se na loutnu dala provozovat. Tato skutečnost poukazuje na to, že Anglie vždy pokulhávala za vývojem na kontinentu, kde loutna již v polovině šestnáctého století zastával pozici plnohodnotného nástroje, na který bylo možné hrát komplexní polyfonní hudbu a který postupně převzal úlohu nejužívanějšího nástroje té doby. Měnící se poměry v druhé polovině století, kdy postupně došlo k popularizaci loutny v Anglii a vyrovnání sil mezi ryze vokální tvorbou a hudbou instrumentální nebo jejich kombinací, pak přesto nevyhnutelně vedly k prudkému rozvoji loutnové tvorby na ostrově.

¹⁹ John Taverner (1490? – 1545)

²⁰ Čtvrtá fantazie pro loutnu nese název *Farewell, an In Nomine*.

²¹ Thomas Tallis (1505? – 1585)

²² William Byrd (1543? – 1623)

Poslední jmenovaný a zároveň slavný žák Williama Byrda, Thomas Morley²³, skládal jak duchovní, tak světskou vokální hudbu. Dochována jsou i jeho díla pro virginal. V roce 1601 vydal sbírku anglických madrigalů s názvem *The Triumphes of Oriana*. Jedná se o cyklus dvaceti pěti madrigalů oslavujících anglickou královnu Alžbětu I. Morley se však v první řadě zasloužil o integraci a prudký rozvoj italského stylu na území Anglie a tím ovlivnil celkový trend komponování ve své zemi.

Zde bych také rád upozornil na ryze vokální tvorbu Johna Dowlanda, která byla ovlivněna nejen dílem jeho krajanů (Byrda, Tallise, Morleyho či Tavernera), ale zároveň také skladatelů působících na kontinentu (viz 2.2.1.).

Celkově je období renesance, hlavně v průběhu 15. – 16. století, obdobím vokální polyfonie, která se proměnila především zásluhou skladatelů *nizozemské školy*. Tito jedinci postupně vnesli do hudby nový řád v podobě imitačních technik (přísná – volná) a celkově srozumitelnějšího způsobu zacházení s textem, jehož obsah se nyní stal hlavním vodítkem pro adekvátní zhudebnění. Hudba tedy měla v první řadě podpořit a vykreslit citovou rovinu literární předlohy, aniž by přílišnou složitostí narušovala srozumitelnost její racionální (obsahové) složky. Z této teorie vycházel i interpretační přístup, který se orientoval podle stejných zásad (viz 1.5). Jak kompoziční, tak interpretační způsoby se postupně přenesly na tvorbu instrumentální, o které pojednává následující podkapitola.

²³ Thomas Morley (1557/58? – 1602)

1.2 Vznik a vývoj samostatné instrumentální hudby

Instrumentální hudba středověku, z počátku však i v období renesance, sloužila prakticky výhradně k doprovodu taneční a vokální hudby. Svědčí o tom řada zobrazení nástrojových seskupení, a to nejen při dvorních slavnostech, ale i při liturgických obřadech. Hráči na nástroje quasi volně improvizovali k dané hudbě, z čehož vyplývá, že buď konkrétní skladbu znali, nebo ji hráli podle zapsaných hlasů z pěveckých sborníků. Samostatné nástrojové party se dochovaly až z pozdějších dob.



Detail obrazu *Svatba v Káni Galilejské* Paola Veronesa z roku 1563 s Veronesovým autoportrétem v postavě violisty, kterého doprovázejí malíři Tintoretto a Tizian, hrající na basu

1.2.1 Hudba pro sólové nástroje

Prvními zapsanými a dochovanými instrumentálními skladbami byly přepisy vokálních skladeb pro varhany (*intavolace*), pocházející již ze 14. století.

Tedy se ještě jednalo o rukopisy, zapisované do nově vzniklých, regionálně se lišících *varhanních tabulatur*, které jsou určitým protějškem *loutnových tabulatur* (viz 3.2). Tento způsob zápisu umožnil široké, hudebně nevzdělané veřejnosti snadnější přístup k hudbě pro daný nástroj, neboť se jednalo o „hmatový“ zápis, který je mnohem snadněji pochopitelný než zápis notový. Vedle známých písní a tanců se nejčastěji objevovaly intavolace motetů a madrigalů, které se postupně staly nejoblíbenějšími a nejpropracovanějšími formami renesanční vokální tvorby.

Právě na základě zkušeností s transkripcemi vokální polyfonní hudby začala vznikat i první samostatná díla zkomponovaná přímo pro sólové, z kraje převážně pro klávesové nástroje. Všeobecně se autoři instrumentálních kompozic silně opírali o formy užívané právě ve vokální tvorbě. Nejčastějšími typy sólových skladeb byly z počátku *ricercary* a *fantazie*, imitační formy vycházející z tradice moteta a madrigalu, které se v hierarchii hudebních forem nacházely na prvním místě. V obou případech se jednalo z hlediska formálního o řadu na sebe navazujících provedení či zpracování různých, ne nutně spolu souvisejících témat, se kterými hlavně ve fantazii bylo zacházeno velmi volně, až improvizčně. Ricercar se postupem času spíše řídil pravidly přísné imitace, zavedené Nizozemci, a byl tedy častěji monotematický. V obou případech však mohl skladatel, většinou zároveň i interpret, prokázat nejen své kompoziční, ale i své hráčské schopnosti, neboť se vesměs jednalo o skutečně náročné skladby jak z hlediska kompozičního, tak technického. Z ricercaru se později vyvinula *fuga*, ve které je však z většiny zpracováváno již pouze jedno jediné hlavní téma. O dalším vývoji fantazie se čtenář doví v kapitole o fantaziích (viz 4.1).

Dále se objevují *canzony*, písně podle vzoru francouzských *chansonů*, a *toccaty*, virtuózní a formálně volné skladby pro klávesové či strunné nástroje. Primární snahou skladatelů vždy bylo napodobení lidského hlasu hrou na nástroj. Taneční věty jako *pavana*, *galliarda*, *allemande* a další následovaly hierarchicky až za těmito „složitějšími“ formami, o čemž svědčí seřazení skladeb v řadě dobových sbírek. Ve většině z nich jsou na prvním místě uvedené *ricercary* a *fantazie*, až po nich přišly na řadu tance ve výše zmiňovaném pořadí (ze stejného důvodu zvolila anglická loutnistka a hudební vědkyně Diana Poultonová ve svém kompletním vydání Dowlandových loutnových skladeb *The Collected Lute Music of John Dowland* ze sedmdesátých let minulého století toto tradiční

pořadí a umístila na začátek celého svazku sedm fantazií, stejně jako Robert Dowland²⁴ ve své sbírce *Varietie of lute lessons* z roku 1610).

Mezi významné skladatelské osobnosti z této oblasti patří mimo jiné Ital Andrea Gabrieli²⁵. Tento benátský skladatel vycházel ve svých varhanních *ricercarech* z vlastní zkušenosti s vokální polyfonií a dokonale ji přenesl na svůj oblíbený nástroj. Podobně jako Gabrieli pro varhany, komponoval slavný italský loutnista Francesco Canova²⁶ velmi důmyslně propracované polyfonní skladby pro svůj nástroj, tedy pro renesanční loutnu. Stal se jedním ze vzorů pro o více než šedesát pět let později narozeného Johna Dowlanda. Jeho *ricercary* a fantazie patří mezi nejkomplexnější díla tohoto typu a jsou hrány s oblibou nejen loutnisty, ale i často přepisovány a interpretovány kytaristy.

Dá se s jistotou říci, že se vedle klávesových nástrojů v průběhu 15. a 16. století stává loutna nejoblíbenějším nástrojem pro transkripce a doprovod vokální hudby, ať už jednohlasé či polyfonní. O tom svědčí i to, že byl loutně během 16. století přisouzen titul *Regina omnium instrumentorum musicorum*, v překladu „Královna všech hudebních nástrojů“.

1.2.2 Hudba pro soubory

Běžnou praxí byla v šestnáctém století interpretace polyfonních skladeb jedním zpěvákem za doprovodu nástrojů, kdy zpěv převzal nejvyšší hlas (často nazýván *discantus* nebo *canto*) a nástroje ho doplnily o zbylé hlasy. Z této tradice pravděpodobně vzešla i první čistě instrumentální interpretace polyfonní hudby bez zapojení lidského hlasu.

Aby se však vokální hudba dala zcela dokonale interpretovat čistě instrumentálně, musely nejdříve vzniknout nové nástroje, které by umožnily skladatelům obsáhnout celý rozsah lidského hlasu od vysokého sopránu až po hloubky basu. Zrodily se celé „rodiny“ nástrojů, jak je nejlépe vidět na rodině *viol da braccio* a *viol da gamba*. Ale i u dechových nástrojů došlo k prudkému rozvoji. Konstrukce louten byla taktéž ovlivněna trendem rozšiřování rozsahu nástrojů, a

²⁴ Syn Johna Dowlanda (1591? – 1641)

²⁵ Andrea Gabrieli (1532/33? – 1585)

²⁶ Známější pod jménem Francesco da Milano (1497 – 1543)

tak se postupem času přizpůsobovala velikost louten daným potřebám a přidávaly se další, hlavně basové sbory.

Skupiny nástrojů neboli „ansámblly“ se z kraje sestavovaly velice náhodně a různorodý zvuk nástrojů automaticky vedl k jednoznačnému zvukovému oddělení jednotlivých hlasů. Postupem času se však prosadila snaha o homogenní zvuk nástrojů podobného charakteru.



Detail z obrazu *The Sense of Hearing* (1618) Jana Brueghela staršího

Ve Francii se ansámblová hudba dělila na *haute musique* (hlasitá hudba, tedy žesťové, bicí a další dechové nástroje) a *basse musique* (tichá hudba, strunné a dřevěné dechové nástroje). Němci zas rozlišovali mezi *Pfeifenspiel* (hrou na dechové nástroje) a *Saitenspiel* (hrou na strunné nástroje). Kombinace hlasitých a tichých či dechových a strunných nástrojů se začínají objevovat až ke konci šestnáctého století, podobně jako zapojení klávesových nástrojů do souborové hry.

1.2.3 Instrumentální tvorba v Anglii

V Anglii se nově vzniklé kompozice pro soubor nástrojů dělily na hudbu pro *whole consort*, tedy skupinu nástrojů ze stejné rodiny, a *broken consort*²⁷, namíchané seskupení, jako na příklad v Dowlandově sbírce *Lachrimae or Seaven teares* pro loutnu a gamby či violy o pěti hlasech. Stejná sbírka se však objevuje i s nadpisem pro loutnu a čtyři flétny, což svědčilo o přetrvávající tradici libovolné volby nástrojů i počtu skutečně hraných hlasů při interpretaci polyfonní hudby. V případě spojení smyčcových a dechových nástrojů se hovořilo o hudbě pro *mixed consort*.

Vedle hudby pro consort se v Anglii nejčastěji vyskytuje tvorba pro *Virginal*. Jedná se o klávesový nástroj, který má na rozdíl od cembala struny upevněné na šířku podél klávesnice. Jeho tvar je tedy velmi kompaktní a v uzavřeném stavu se dal přenášet z místa na místo, neboť nestál na opěrných nohách, ale pokládal se přímo na stůl. Nejslavnější sbírkou pro tento nástroj je *Fitzwilliam Virginal Book*, sestavená Francisem Tregianem²⁸ z kraje sedmnáctého století. Obsahuje 297 skladeb (fantazie, variace, toccaty, tance) řady slavných, ale i mimo tuto sbírku zcela neznámých autorů. Mezi ty slavnější patří William Byrd, který pro tuto příležitost vytvořil přepis Dowlandovy pavany *Lachrimae*, dále John Bull nebo Giles Farnaby. Na slávu a oblibu loutny však Virginal zdaleka nedosáhl. Pro loutnu bylo zkomponováno takřka čtyřikrát více skladeb, než pro tento specifický, typicky anglický klávesový nástroj.

1.2.4 Šíření hudby

Velmi důležitým momentem, který definitivně otevřel cestu šíření hudby po Evropě, byl vznik knihtisku v polovině patnáctého století²⁹ a následně průlom v oblasti tisku not, který se přisuzuje benátskému nakladateli Ottavianu Petruccim³⁰. Ten v roce 1498 získal patent na nový, zdokonalený způsob nototisku, při kterém nejprve vytisknul notovou osnovu respektive linky pro

²⁷ Pro *broken consort* se užívá také název *mixed consort*

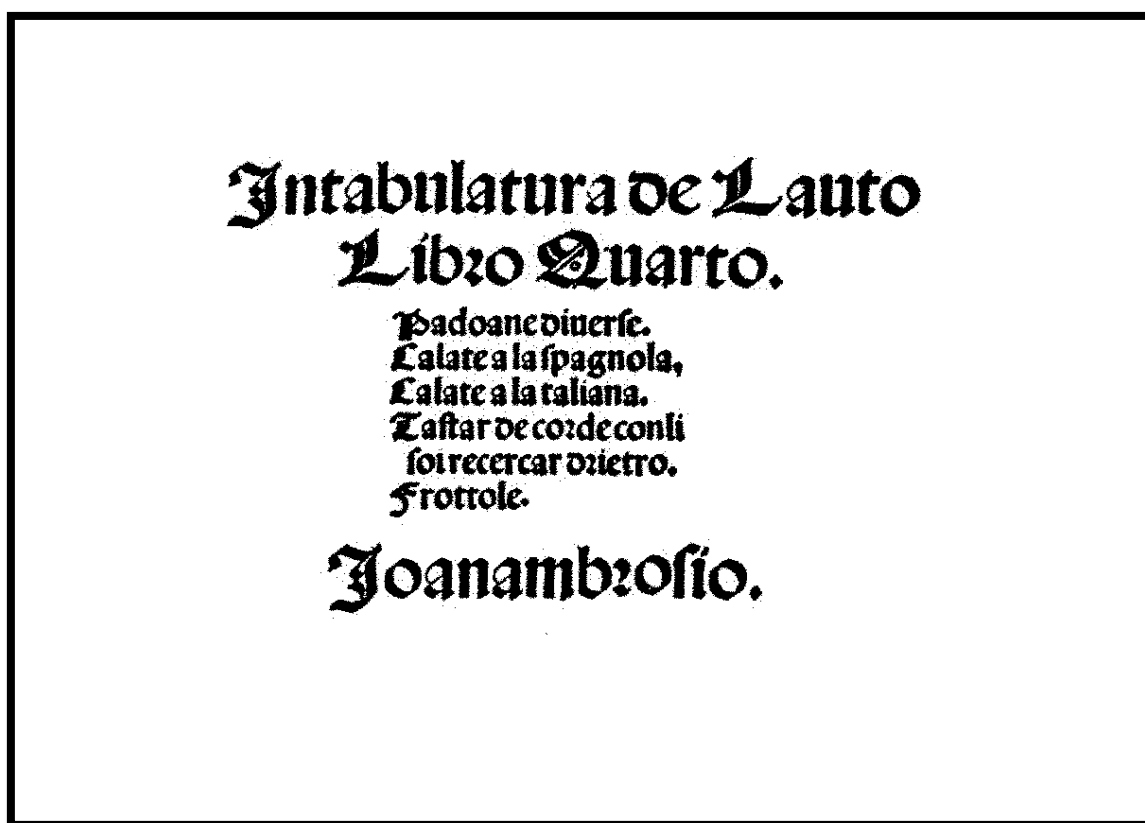
²⁸ Francis Tregian (1574 – 1618)

²⁹ Přisuzuje se Johannesi Gutenbergovi (1400? – 1468)

³⁰ Ottaviano Petrucci (1466 – 1539)

tabulaturu a poté na tento „polotovar“ vytiskl konkrétní hudební dílo. První sbírka mší *Harmonice Musices Odhecaton A* vyšla 15. května 1501, tisk první loutnové sbírky *Intabulatura de lauto* následoval o šest let později v roce 1507. Autorem skladeb v ní obsažených byl Francesco Spinacino (viz 1.3.3).

Od té chvíle se šířila hudba mnohem rychleji a snadněji, což vedlo automaticky k silnějšímu vzájemnému ovlivňování hudebních stylů v Evropě. Skladatelé už nemuseli nutně cestovat či přebývat v cizích zemích, ale mohli se inspirovat hudebními díly svých kolegů přímo ve svém vlastním působišti. Zároveň se dostávali skladatelé do povědomí mnohem širšího okruhu profesionálních i amatérských hudebníků po celém kontinentu.



Intabulatura de Lauto, Libro Quarto z roku 1508, titulní strana čtvrté knihy loutnových intavolací
Autorem skladeb byl Joan Ambrosio Dalza, sbírku vydal Ottaviano Petrucci

1.3 Loutna v Evropě mezi lety 1500 – 1580

Loutna se stala v průběhu patnáctého, hlavně však v šestnáctém století nejoblíbenějším strunným nástrojem prakticky ve všech evropských zemích. Vyplývalo to jednak ze skutečnosti, že se díky své lehké konstrukci snadno transportovala, za druhé pak, že se postupně vyvinula a přizpůsobila technika hry na tento nástroj ve snaze o interpretaci vícehlasých skladeb. Zvuk loutny dokázal očarovat nejen vzdělaného a zkušeného muzikanta, nýbrž i obyčejného člověka, kterého její sladké tóny v tomto období rozkvětu vzdělávání jedince v duchu renesančních ideálů čím dál více k sobě připoutávaly.

1.3.1 Vývoj techniky hry na loutnu

Dříve se na loutnu hrály prakticky výhradně jednohlasé melodie nebo akordy pomocí trsátka, které se drželo mezi prsty pravé ruky. Tím byla hudební produkce loutnistů omezena na jednohlasou hru v ansámblu jako doplňující hlas k dalším melodickým nástrojům a na akordický doprovod zpěvu. Ke konci patnáctého století se však na loutnu začalo hrát prsty místo trsátkem, a tím se otevřela cesta polyfonní hře na tento subtilní a pro posluchače velmi příjemný nástroj. Téměř vodorovné držení nástroje a tím pádem i postavení pravé ruky přitom zůstaly prakticky identické. Pasáže se nyní nejčastěji hrály střídavě palcem a ukazovákem (podobný pohyb ze zápěstí jako při hře trsátkem), akordy buď rozloženě palcem, nebo všemi prsty současně. Malíček se zpravidla opíral o vrchní desku, ostatní prsty a palec byly nataženy podél strun směrem k hlavicí. Pohyb palce při úhozu směřoval do dlaně, aby nedocházelo ke kontaktu s prsty a tím pádem ke křížení jejich pohybů³¹.

Přesto se tradice hry trsátkem zcela nevytratila. To dokazuje mimo jiné i text z dopisu Francesca da Milana z roku 1524, ve kterém popisuje, že hrál s malými stříbrnými náprstky, na jejichž koncích byly upevněny špičky brků³². Pravděpodobně tím chtěl napodobit zvuk úhozu s trsátkem.

³¹ Technika vysunutého palce před prsty se začala objevovat až na přelomu 16. a 17. století. Z pramenů se soudí, že i John Dowland postupně přešel na nové držení pravé ruky z kraje sedmnáctého století.

³² Schlegel, Lütke, *Die Laute in Europa 2*. Menziken 2011, s. 212

Nedá se přesně určit, kde a kým tento nový styl hry byl zaveden. Slavný franko-vlámský teoretik a skladatel Johannes Tinctoris³³ se ve svém ne zcela dochovaném traktátu *De inventione et usu musicae* (kolem roku 1481) zmiňuje o německých loutnících, kteří již tehdy byli schopni obstojně interpretovat až čtyřhlasá díla na loutnu³⁴. Po roce 1500 se už považovala alespoň tříhlasá hra za takřka běžnou věc.

1.3.2 První tištěné sbírky

Jak už bylo naznačeno dříve v textu, byl to vznik nototisku, který z kraje šestnáctého století otevřel bránu rychlému šíření hudby po Evropě. Za první zachovalé výtisky loutnových tabulatur tedy vděčíme benátskému průkopníkovi Ottavianu Petruccimu. První sbírka z roku 1507 obsahuje intavolace vokálních skladeb a ricercary. O rok později vyšly dvě podobné sbírky, dále pak tři edice obsahující úpravy známých písní s doprovodem loutny. Úpravy písní pro dvě loutny byly taktéž zařazeny a poukazují na typický styl hudby raného šestnáctého století, kdy melodie quasi improvizčně oscilovala nad klidným, pomalu krácejícím vícehlasým fundamentem.

V Petrucciho sbírkách jsou detailně vysvětleny a popsány tabulatury a technické značky, jako například prstoklady pravé ruky. I v řadě dalších loutnových sbírek najdeme vždy alespoň stručný úvod do techniky hry na loutnu a její ladění či ostrunění. V Německu byly dokonce záměrně vydávány jako učebnice pro začátečníky a amatérské hráče. Poptávka po výuce byla v té době velmi vysoká, hlavně kvůli prudkému rozvoji nové techniky a s tím spojenou vyšší náročností skladeb samotných.

Italský šlechtic, diplomat a spisovatel Baldassare Castiglione popisuje ve svém spisu *Il libro del Cortegiano* („Dvořan“) z roku 1528 idealizovaný život na dvoře, kde je od lidí vyššího stavu vyžadováno ovládnutí hry na nástroj. V této souvislosti se o „domácí muzicírování“ nepokoušeli jen šlechtici, nýbrž i vzdělaní měšťané. Pouze zastánci tradičního dělení společnosti na šlechtu a nižší vrstvy

³³ Johannes Tinctoris (1435? – 1511)

³⁴ Weinmann, Karl, *Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae“*. Tutzing 1961

přisuzovali nadále hudební produkci výhradně svým poddaným. Snaha o všeobecné vzdělání člověka byla přesto v renesanci všudypřítomná.

Profesionální hudebníci byli z kraje šestnáctého století převážně volní, službou nikomu nezavázaní muzikanti. U těch, které známe podle jména a kteří se proslavili svými tiskem zveřejněnými skladbami, existuje však jasně prokazatelná příslušnost ke konkrétnímu dvoru či služba pod určitým panovníkem. Tito hudebníci a skladatelé byli zároveň nejčastějšími autory skladeb obsažených jak v tištěných, tak rukopisných sbírkách loutnové literatury.

1.3.3 Itálie

Slavná dvoudílná sbírka *Intavolatura de Viola o vero Lauto* nejvýznamnějšího italského loutnisty Francesca da Milana z roku 1536 ještě obsahovala krátkou vysvětlující část o tabulaturách a technice hry na loutnu. Zajímavé však je, že v titulu celého díla se píše na prvním místě o *viola*, a ne o loutně. Je známé, že ve stejné době rostla popularita tzv. *violy de mano* (menšího typu španělské *vihuely*, viz 1.3.4), která byla v Itálii velmi oblíbená. Hlavním rozdílem mezi italskými a španělskými sbírkami však byl původ samotných skladeb. Italové často publikovali (vedle intavolací, *ricercarů* a fantazií) tance a písně podle francouzských předloh (*chansonů*), kdežto španělští *vihuelisté* čerpali převážně z vlastní, domácí světské a duchovní literatury. Celkově byly taneční formy v Itálii mnohem oblíbenější. Dokládají to díla dalších italských loutnistů, Francesca Spinacina³⁵, Joana Ambrosio Dalzy³⁶ a Vincenza Capiroly³⁷. Poslední jmenovaný se zasloužil o řadu vynikajících skladeb a sbírek, ze kterých se jedna dochovala v překrásné miniaturní rukopisné edici jeho žáka, známého pouze pod pseudonymem „Vitale“.

³⁵ Francesco Spinacino (1450? – 1507?)

³⁶ Joan Ambrosio Dalza; o jeho životě se neví takřka nic, jeho skladby vyšly ve čtvrté knize Petrucciho *Intabulatura de lauto* v roce 1508

³⁷ Vincenzo Capirola (1474 – 1548)

1.3.4 Španělsko

Ve Španělsku byla situace poněkud odlišná: za první zde pocházeli skladatelé většinou sami z řad šlechticů (Diego Pisador³⁸), dvořanů (Luis de Milán³⁹) a kleriků (Alonso Mudarra⁴⁰), a za druhé není dochována takřka žádná literatura přímo pro loutnu. Ta byla po znovudobytí Španělska (*reconquista*) v roce 1492 vytlačena a nahrazena *vihuelou*⁴¹, tehdy nejrozšířenějším národním nástrojem a jistým předchůdcem dnešní kytary. Paradoxem je, že se podle všech nejnovějších dostupných pramenů začala loutna šířit do Evropy právě ze Španělska, kam ji původně přivezli arabští umělci během staletí jejich nadvlády nad Pyrenejským poloostrovem.

Dalšími významnými španělskými *vihelisty* byli Luis de Narváez⁴², Enriquéz de Valderrábano⁴³ a Miguel de Fuenllana⁴⁴. Vzhledem k tomu, že Španělé byli velmi aktivní v oblasti tisku svých sbírek, dovolím si zde uvést chronologický soupis těch nejdůležitějších:

- Luis de Milán – *Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro* (1535); obsahuje celkem 72 skladeb (z toho 40 fantazií), které jsou myšlené jako učební materiál pro samostudium. Jako jediná tištěná sbírka ve Španělsku neobsahuje žádné intavolace vokální hudby
- Luis de Narváez – *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela* (1538); celkem šest knih
- Alonso Mudarra – *Tres libros de música en cifras para vihuela* (1546); obsahuje první díla pro „...vihuelu o čtyřech sborech, nazývané kytara“⁴⁵ (4 fantazie, 1 Pavanu a slavné variace *Guárdame las vacas*), celkem tři knihy

³⁸ Diego Pisador (1510 – 1557)

³⁹ Luis de Milan (1500? – 1561?)

⁴⁰ Alonso Mudarra (1508? – 1580)

⁴¹ Tělo vihuely mělo tvar osmičky jako kytara, sborové ostrunění a ladění však bylo stejné jako u loutny. I technika hry byla více méně stejná, proto se dala hrát loutnová literatura bez problémů na vihuelu a naopak.

⁴² Luis de Narvaez (1500? – 1555?)

⁴³ Enriquéz de Valderrábano (1500? – 1557?)

⁴⁴ Miguel de Fuenllana (1500? – 1579)

⁴⁵ „...para vihuela de quatro ordenes, que dicen guitarra“, z textu *Libro de música de vihuela* Miguela de Fuenllany, viz další stránka (vlastní překlad)

- Enríquez de Valderrábano – *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas* (1547)
- Diego Pisador – *Libro de música de vihuela* (1552)
- Miguel de Fuenllana – *Libro de música de vihuela, intitulado el Parnasso* (1554); šestý díl této sbírky obsahuje rovněž řadu skladeb pro již zmiňovanou čtyřsborovou kytaru

V roce 1546 tedy vyšla ve Španělsku první díla pro čtyřsborovou kytaru, „malou sestru“ vihuely, ve sbírce *Tres libros de Musica en Cifras para Vihuela* Alonsa Mudarry. Opět to byli Španělé, kteří zahájili vývoj a růst popularity dodnes tak oblíbeného a po celém světě rozšířeného nástroje, jakým se po loutně stala kytara.

O oblíbenosti tvorby španělských vihuelistů a o tom, že se literatura pro vihuelu mohla bez obtíží přenést na loutnu či jiné nástroje, svědčí skutečnost, že již v roce 1546 zveřejnil Pierre Phalèse⁴⁶ některé Mudarrovovy a Valderrábanovy skladby ve francouzské tabulatuře, zde určené pro interpretaci na loutnu. Stejně tak učinil o šest let později Guillaume Morlaye⁴⁷ v Paříži. V roce 1557 pak vydal Venegas de Henestrosa⁴⁸ ve své sbírce *Libro de cifra nueva para tecla, Arpa y Vihuela* verze jejich skladeb v úpravě pro klávesové nástroje.

1.3.5 Francie

Ve Francii se zasloužil o rozvoj loutnové hudby, ale i hudby všeobecně, slavný Pierre Attaignant⁴⁹, skladatel a hudební nakladatel. Kolem roku 1527/28 vyvinul zjednodušený způsob tisku not, při kterém se nyní mohly tisknout celé notové osnovy včetně not či kompletní tabulatury se všemi hmaty v jednom pracovním postupu (u Petrucciho se nejdříve vytiskla osnova a až poté, na předtištěnou osnovu, notové hlavičky a písmena nebo číslice tabulatur). Vlastnil až do své smrti královský monopol, který po něm „zdedilil“ Adrian Le Roy⁵⁰ a

⁴⁶ Pierre Phalèse (1510? – 1573)

⁴⁷ Guillaume Morlaye (1510? – 1558?), loutnista, skladatel a nakladatel

⁴⁸ Venegas de Henestrosa (1510? – 1570?)

⁴⁹ Pierre Attaignant (1494? – 1552)

⁵⁰ Adrian Le Roy (1520? – 1598), loutnista a skladatel

Robert Ballard⁵¹. Attaignant vydal od roku 1528 do své smrti přes padesát sbírek francouzských *chansonů* a tanců. Dá se říci, že francouzská hudba šestnáctého století byla založena převážně na tanečních a písňových formách, které byly populární po celé Evropě (viz 1.3.1 Itálie). První čistě loutnovou sbírku, *Tres breve et familiere introduction*, která obsahovala i stručný úvod do techniky a hry z tabulatur, vydal v roce 1529. Ve stejném roce následovala sbírka s osmnácti tanci, *Dixhuit basses dances*. Do poloviny století však chyběly (až na výjimky) sbírky obsahující díla pouze jednoho jediného skladatele, jak tomu bylo na příklad v Itálii, a dále čistě metodické publikace. Adrian Le Roy se pak zasloužil o další velmi významné publikace, když mezi lety 1551 – 1574 vydal celkem sedm knih věnovaných loutně. Druhá z nich, *Breve et facile instruction pour apprendre la tabulature* z roku 1551 byla v roce 1568 přeložena do angličtiny a vydána pod názvem *A Briefe and Easye Instruction to Learne the Tableture, to Conducte and Dispose the Hande unto the Lute*.

1.3.6 Německo

Němečtí loutníci se na rozdíl od ostatních národů takřka výhradně věnovali oblasti teorie a metodiky. Významnými osobnostmi byli mimo jiné Hans Judenkünig⁵², Hans Neusidler⁵³ a Hans Gerle⁵⁴. Jejich loutnové tisky se dají právem považovat za jakési učebnice, které sloužily jak autodidaktům, tak učitelům hry na loutnu jako doplňkový materiál při osobní výuce. Z řad skutečných virtuózů známe například Adolfa Blindhamera, loutnistu dvorní kapely císaře Maxmiliána I., či Felixe Hungersbergera, povoláním císařského setníka. O jejich životě a působení víme pouze na základě dochovaných rukopisů a jiných archiválií, či z obrazů německých malířů (Hungersberger se prokazatelně setkal a znal s nejslavnějším německým malířem a grafikem renesance, Albrechtem Dürerem)⁵⁵. Sbírký, zahrnující jejich skladby, nám známy nejsou. Většina v Německu vydaných sbírek obsahovala převážně hudbu skladatelů ze sousedních zemí, od poloviny šestnáctého století převážně hudbu italskou.

⁵¹ Robert Ballard (1527? – 1588)

⁵² Hans Judenkünig (1445? – 1526)

⁵³ Hans Neusidler (1510? – 1563), psán Newsidler, Neusiedler či Neysidler

⁵⁴ Hans Gerle (1500? – 1570)

⁵⁵ Schlegel, Andreas a Lüdtke, Joachim, *Die Laute in Europa 2*. Menziken 2011, s. 220

Svědčí o tom například Gerleho sbírka *Ein Neues sehr Künstlichs Lautenbuch* z roku 1552, obsahující pouze skladby italských skladatelů. Mnohem významnější pozici v celoevropském kontextu zaujímali němečtí loutnaři a nástrojaři, kteří působili jak na jihu Německa, tak na území severní Itálie.

1.3.7 Anglie

Kolébkou loutny se ke konci šestnáctého a z kraje sedmnáctého století stala Anglie. Podobně jako v oblasti vokální polyfonie její vývoj zde zaostával o několik desetiletí za evropskou pevninou. Není se tedy čemu divit, že se první tištěné sbírky v Anglii objevovaly až dlouho po polovině století šestnáctého. Do té doby se šířila loutnová literatura takřka výhradně cestou přepisů původních autografů a pouze necelá desetina skladeb vyšla tiskem.

O konkrétní loutnové tradici před rokem 1550 se ví relativně málo. Harfa, původní „královský“ nástroj, byla vystřídána loutnou již za vlády Jindřicha VII.⁵⁶, zakladatelem dynastie Tudorců, kolem roku 1500. Prvním dvorním loutnistou se tehdy stal Giles Duwes, pravděpodobně Francouz, který byl původně zaměstnán jako učitel francouzštiny Jindřichových dětí. O devět let později, v roce 1510, byl přijat do královských služeb i jeho syn, Arthur Duwes. To však bylo již za vlády Jindřicha VIII.⁵⁷, druhorozeného syna a nástupce Jindřicha VII. Skoro ve stejné době se mezi hudebníky na královském dvoře objevuje první italské jméno, John Peter de Brescia. Stal se nejslavnějším a u krále velmi oblíbeným loutnistou své doby. Jeho slavná éra skončila až nástupem Philipa van Wildera⁵⁸ do dvorních služeb v roce 1525. Jednalo se o jednoho ze tří členů vlámské rodiny muzikantů van Wilderových, kteří postupně nastoupili do královských služeb (Matthew 1516, Peter 1519 a Philip 1525).

Kromě hry na loutnu ovládali všichni tři Wilderové i hru na *violu*⁵⁹ a možná dokonce jako první tento nástroj z kraje století přivezli na britský ostrov. Pěstovali ansámblovou hru, prezentovali nová, v Evropě vzniklá polyfonní díla a tím silně ovlivnili další vývoj přiblížení anglické hudby k evropskému stylu.

⁵⁶ Jindřich VII. (1457 – 1509)

⁵⁷ Jindřich VIII. (1491 – 1547)

⁵⁸ Philip van Wilder (1500? – 1554)

⁵⁹ Zda se jednalo o *violu da braccio* nebo *violu da mano*, není zcela jasné

Nejslavnějším z nich se stal Philip, který vynikal svou znamenitou interpretací náročných polyfonních skladeb a mimořádně virtuózní hrou na loutnu. Přisuzuje se mu autorství několika skladeb, složených ve stylu tehdy známých italských polyfonních kompozic, které vyšly tiskem ve sbírkách vydaných až po jeho smrti. Během svého plodného a úspěšného života nabyl mezi muzikanty nevšedního postavení a byl bohatě odměněn nejen finančně, ba dokonce získal i vlastní pozemky. Zemřel krátce před svým posledním pánem, Edwardem VI.⁶⁰, za jehož vlády se v řadách dvorních muzikantů objevil poslední člen jejich rodiny, Henry van Wilder.

V roce 1550 byl pod stejným panovníkem zaměstnán Anthony Conti, o jehož původu se vedou jisté spory. Pravděpodobně pocházel z Itálie, v jistých záznamech o cizincích v Londýně však byl uveden jako španělský muzikant židovského původu. Po Edwardově smrti sloužil jak královně Marii I.⁶¹, tak i na dvoře slavné královny Alžběty I.⁶² až do roku 1579. Další důležitou osobností byl Thomas Lichfield, který působil mezi lety 1558 a 1582 nejen jako loutnista a muzikant, ale rovněž nesl zodpovědnost za veškeré hudební aktivity na dvoře. Posledním z řady dvorních loutnistů do roku 1580 byl Ital Alfonso Ferrabosco⁶³. Proslavil se řadou skvělých skladeb pro loutnu (sedmáct pro sólo loutnu, jeden duet a pět kompozic pro *bandoru*), zároveň byl vynikajícím skladatelem duchovních vokálních kompozic a madrigalů. Obdivovali ho nejen loutníci, kteří s oblibou přepisovali jeho skladby do tabulatur, ale i jeho slavní současníci z oblasti vokální polyfonie, William Byrd a Thomas Morley. Jeho skladby byly identifikovány v několika sbírkách z období přelomu století. Linie dvorních loutnistů po roce 1580 samozřejmě pokračovala, její další vývoj bude obsahem kapitoly o „zlatém věku loutny“ v Alžbětínské Anglii (viz 1.4).

Kolem roku 1530 byl v Anglii vystřídán středověký pěti-sborový typ loutny novou, šesti-sborovou loutnou, jak ji také známe z obrazů vzniklých v Itálii o dvě až tři desetiletí dříve. Tato typická „renesanční“ loutna, vyráběná hlavně jihoněmeckými a italskými loutnaři z oblasti okolo severoitalské Bologni, byla do Anglie dovezena evropskými loutnisty, pozvanými na královské dvory výše zmíněných vládců z dynastie Tudorovců. Všichni tito panovníci sami skvěle

⁶⁰ Edward VI. (1537 – 1553)

⁶¹ Marie I. (1516 – 1558)

⁶² Alžběta I. (1533 – 1603)

⁶³ Alfonso Ferrabosco (1500? – 1554); vyskytovali se v Anglii další nositelé stejného jména, pravděpodobně se jednalo o jeho syny nebo jiné příbuzné

ovládali hru na loutnu a stejně tak každý z nich vedl své děti ke hře na tento nástroj.

Vedle provozování hudby na dvorech se i v Anglii postupně rozmáhal zájem zámožných a společensky výše postavených rodin o domácí muzicírování. Tato tendence se dá zaznamenat hlavně za vlády Alžběty I. Ze záznamů o importech londýnského přístavu z roku 1567/8 (*London Port Book*) vyplývá, že během deseti měsíců bylo do Anglie dovezeno 86 louten a 13.848 strun. Zájem o loutnu tehdy byl eminentní, přesto se angličtí nakladatelé omezovali na reedice sbírek z evropské pevniny s částečnými překlady předmluv a technických instrukcí. Není tedy divu, že jediné známé tištěné sbírky pocházely z francouzského nakladatelství Le Roy, původně vydané v Paříži (viz 1.3.5). První významné a rozsáhlejší rukopisné sbírky, *The Thistlethwaite lute book* (1575) a *The Willoughby lute book* (1560 – 1585), obsahovaly vedle intavolací skladeb Josquina, di Lassa či Roreho převážně loutnový repertoár italského stylu. Objevují se zde fantazie da Milana, díla Ferraboscy, de Narváeze, van Wildera a Johna Johnsona, dvorního loutnisty Alžběty I. od roku 1579 (viz 1.4). Poslední jmenovaný se dá považovat za prvního skutečného skladatele typicky anglické hudby pro loutnu. Další loutnové sbírky měly následovat až na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století.

Ke konci šestnáctého století se pod vlivem hudebního vývoje v Evropě pomalu ale jistě vykrytalizoval samostatný, anglický hudební styl, který v sobě spojil vyspělý evropský kontrapunkt a anglickou homofonní zpěvnost. Důkazem tohoto vývoje jsou mimo jiné díla slavných autorů Williama Byrda, Thomase Morleyho či Anthonyho Holbornea. Loutna se stala vedle Virginalu nejoblíbenějším nástrojem Angličanů, jako tomu bylo i v řadě dalších evropských zemí. Podpořena panovníky dynastie Tudorovců, hlavně Alžbětou I., vzkvétala anglická hudba a umění všeobecně. Ne náhodou do této doby spadá i působení pravděpodobně nejvýznamnějšího anglického spisovatele, Williama Shakespeara. Éra nejslavnějších anglických loutnistů však měla teprve nastat.

Konstrukce loutny se během několika let rapidně změnila, začaly se přidávat basové sbory a tím se postupně rozšiřoval její repertoár a uplatnění v ansámblové hře. V následujících letech, která byla později označena za „zlatý věk loutny“, dosáhla renesanční loutna svého vrcholu v díle asi nejslavnějšího

anglického skladatele a loutnisty, Johna Dowlanda, jehož smrtí se často celé toto období uzavírá⁶⁴.

⁶⁴ Spring, Matthew, *The lute in Britain*. Oxford University Press 2001, s. 47-95

1.4 Zlatý věk loutny v Anglii

Pojem „Zlatý věk“ vždy vyznačoval zcela výjimečné období, kdy se společnost nacházela v politické rovnováze a fungovala na principech spravedlnosti a rovnosti, kdy nikdo nebyl pronásledován za svou víru nebo vyznání, kdy panoval mír mezi lidmi a věda a umění mohly svobodně vzkvétat.

V případě Anglie se tímto pojmem všeobecně označovalo období vlády královny Alžběty I., která nastoupila na trůn v roce 1558 a vládla celkem čtyřicet pět let až do své smrti v roce 1603. Alžběta byla oslavována tehdejšími velikány literatury, kteří ji, zcela v duchu renesance, přirovnávali k římským vládcům a mystickým postavám či bohyním z antických literárních předloh⁶⁵. Angličtí spisovatelé cítili příležitost a potřebu povznést svůj rodný jazyk, hlavně v oblasti poezie, na úroveň Vergilia a dalších klasických mistrů. Vznikl tak nový, velmi silný pocit jakéhosi „národního obrození“.

Z hlediska jazyka by v té době jen těžko někdo žijící mimo Británii přijal tento trend za nový směr, kterým by se zbytek Evropy měl rovněž ubírat. Francouzština byla stále mezinárodním jazykem číslo jedna a byla vystřídána angličtinou až v průběhu osmnáctého století. V oblasti hudby však byl celoevropský vliv anglických skladatelů na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století mimořádně velký (posledním takto oslavovaným a uznávaným skladatelem anglického původu mimo jeho vlast byl John Dunstable⁶⁶). Nyní se anglická hudba opět stala středem pozornosti, a to nejen v oblasti tvorby pro loutnu.

Zlatý věk loutny v Anglii se dnes ve většině publikací vymezuje obdobím od roku 1580 – 1625. Zahrnuje v sobě nejen dobu vlády Alžběty I., ale také jejího následovníka, Jakuba I.⁶⁷ Nevím, zda se letopočet pro ukončení této etapy zvolil podle nástupu krále Karla I. Stuarta na trůn⁶⁸, nebo podle dříve milně za rok úmrtí Johna Dowlanda považovaného data (1625). Pokud tedy považujeme Dowlandovu smrt za uzavření tohoto období, jedná se v tom případě o rok 1626.

⁶⁵ Přirovnává se na příklad k císařům Augustovi a Konstantinovi

⁶⁶ John Dunstable (1390? – 1453)

⁶⁷ Jakub I. (1566 – 1625)

⁶⁸ Karel I. (1600 – 1649); následovník Jakuba I.

V tomto časovém úseku prošla anglická loutnová tvorba velkými změnami. Do přelomu století se vykrystalizoval typický národní hudební styl, který se odrážel primárně v madrigalech, písňové tvorbě s doprovodem loutny, hudbě pro gambový a smíšený consort, a v tvorbě pro Virginal. Zároveň se z tohoto období zachoval největší počet tiskem vydané anglické hudby. Za vrcholné období se v tomto ohledu považují devadesátá léta šestnáctého století.

Loutna byla stále nejoblíbenějším nástrojem, a to nejen v Anglii, ale po celé Evropě. Vedle písní k loutně se hojně užívala v již zmiňovaném *broken consortu*⁶⁹, tedy smíšeném souboru, kde hrála spolu se všemi možnými nástroji od dechových po smyčcové. Dalším oblíbeným typem skladby se stal loutnový duet. Vzhledem k omezeným možnostem tisku not respektive hudby v Anglii, na nějž měl patent William Byrd až do roku 1596, vyšla většina anglické loutnové tvorby tiskem až po tomto datu. Do té doby kolovala převážně v podobě rukopisů, které většinou byly napsány žáky nebo různými amatéry a sběrateli hudby.

Někteří loutníci se možná i proto rozhodli již dříve pro angažmá v zahraničí, které jim ve většině případů přineslo vyšší plat a větší uznání než na domácí půdě, a kde jim zároveň byl umožněn tisk jejich skladeb, které se touto cestou dostali rychleji a snáz mezi lidi. K těmto skladatelům-loutníkům patřili vedle Johna Dowlanda na příklad Thomas Robinson⁷⁰, William Brade⁷¹ nebo Thomas Simpson⁷². Centrem nototisku se v té době stalo jednoznačně Německo s největším počtem nakladatelství.

Hlavními postavami na královském dvoře Alžběty I. byli od roku 1578/79 Mathias Mason⁷³ a John Johnson⁷⁴. Ačkoli je Johnson v dnešní době známější a jeho dílo se dá srovnat jak kvalitativně, tak svým počtem s dílem Johna Dowlanda⁷⁵, byl to Mason, který měl výsadu hrát pro královnu v jejích soukromých komnatách⁷⁶. Přesto se John Johnson považuje za prvního ryze

⁶⁹ Vyskytuje se i název *mixed-consort*

⁷⁰ Thomas Robinson (1560? – 1610), autor slavné knihy *The Schoole of Musicke* z roku 1603

⁷¹ William Brade (1560? – 1630), působil převážně v Německu a Dánsku

⁷² Thomas Simpson (1582 – 1628?), působil rovněž v Německu

⁷³ Mathias Mason (? – 1609?)

⁷⁴ John Johnson (1540? – 1594)

⁷⁵ Johnsonovo jméno se objevuje v *Apologia musices* Johna Casee z roku 1588 vedle velikánů Byrda, Bulla, Morleyho či Dowlanda jakožto *honoured musicians*, tedy "váženými muzikanty"

⁷⁶ *Musician of the Privy Chamber*

anglického loutnistu, který svým dílem odstartoval typicky anglický styl loutnové hry a tvorby. Orientoval se převážně na taneční formy, které byly populární v sedmdesátých a osmdesátých letech šestnáctého století. Z jeho díla se dnes hrávají nejčastěji jeho dueta, která v mnoha případech existují i v podobě pro sólovou loutnu.

Vedle Masona a Johnsona se na seznamech dvorních muzikantů objevují další jména, která se přímo spojují s loutnou. Byli to Francis Fiavet⁷⁷, Robert Hales⁷⁸, Walter Pierce⁷⁹ a Edward Collard⁸⁰. Dva další hudebníci, jejichž jména byla vedena na stejné listině a pravděpodobně také hráli na loutnu, byli Thomas a Francis Cardell. Thomas nastoupil do své funkce v roce 1578, spolu s Mathiasem Masonem. V první řadě zastával pozici *dancing-master*, tedy tanečního mistra, a zároveň byl komorníkem královny Anny. Jeho syn, Francis, měl v roce 1604 převzít tento post, nicméně o rok později zemřel, a tak se Thomas Cardell na svůj post vrátil a sloužil na dvoře až do roku 1621.

Mimo královský dvůr hledali hudebníci zaměstnání jako učitelé v bohatých rodinách. Z řad loutnistů to byli na příklad Francis Pilkington⁸¹ a Robert Dowland, abych jmenoval alespoň dva, jež se tímto způsobem dočasně živili. V případě Roberta Dowlanda vedlo jeho zaměstnání u rodiny Cavendishů až k místu na královském dvoře, které zdědil po smrti svého otce.

Cesta k profesionálnímu hudebnímu vzdělání byla tou dobou velmi obtížná, neboť mladý hudebník musel najít mecenáše, který by si ho vzal do svých služeb. Podmínky pro tato „učňovská léta“ byly stanoveny v roce 1563⁸². Podle těchto stanov se „opatrovatel“ zavázal k absolutnímu zaopatření svého „poddaného“ vším, co je k životu potřeba, jak naznačuje následující citát Sira Francise Walsinghama:

„...dát, najít a dovolit pro jeho učňovství maso, pití, oblečení, len, vlněné kalhoty, boty, ubytování, praní a všechny

⁷⁷ Francis Fiavet (?); působil na dvoře kolem roku 1582

⁷⁸ Robert Hales (? – 1616?); loutnista a zpěvák, komorník královny Anny (*Groom of the Privy Chamber to Queen Anne of Denmark*), sloužil zde 1582 - 1616

⁷⁹ Walter Pierce (?), spolu s Masonem a Johnsonem tvořil *The three lutes*, specifický soubor tvořený třemi loutnisty, ve službách na dvoře 1588 - 1604

⁸⁰ Edward Collard (?); veden mezi léty 1598-99, měl nahradit Johna Johnsona

⁸¹ Francis Pilkington (1565? – 1638); loutnista a skladatel

⁸² *Statues of artificiers*

*ostatní potřebné a nutné věci pro vyučení dle jeho kvality během celého trvání služby zde zmíněného Danyella.*⁸³

Tím, kdo zde vstupoval do služeb u Walsinghama⁸⁴, nebyl nikdo jiný než Daniel Bacheler⁸⁵. Strávil v jeho službách celkem devět let, kterým předcházelo již sedm let ve službách svého strýce, Thomase Cardella. Od svých sedmi let tedy získával kontinuálně nejlepší možné hudební vzdělání po dobu celkem šestnácti let. Není tedy divu, že se stal jedním z nejplodnějších anglických skladatelů loutnové tvorby zlatého věku⁸⁶.

Dalšími významnými loutnisty, kteří nepůsobili na královském dvoře, byli Francis Cutting⁸⁷ a Anthony Holborne⁸⁸. Oba svou tvorbou zasahovali již do období před zlatým věkem, nicméně jejich největší sláva přišla až ke konci století. Cuttingovo dílo pro loutnu čítá čtyřicet tři skladeb, které přežily v různých pramenech a rukopisech. Kvalitativně jsou velmi hodnotné, avšak mezi nimi chybí fantazie, které byly v Anglii velmi oblíbenou formou spíše v období před 90. lety šestnáctého století. Na rozdíl od Cuttinga známe několik fantazií od Holbornea, který tak patří vedle Johna Dowlanda k jediným dvěma autorům věnujícím se ve větší míře skladbám v této formě, a to jak před, tak po přelomu století. Celkem se dochovalo padesát dva skladeb Anthonyho Holbornea pro sólovou loutnu. O jeho hudební a skladatelské kvalitě svědčí i skutečnost, že právě jemu John Dowland věnoval první píseň z jeho *Second Booke of Songs or Ayres* s názvem *I saw my lady weepe*⁸⁹.

Zlatý věk loutny v Anglii se vyznačuje vedle svých osobností také největším množstvím zachovaných rukopisů a tištěných sbírek loutnové literatury. Celkový počet v těchto pramenech obsažených skladeb činí přes dva tisíce. V řadě z nich se sice opakují stejné skladby zapsané nebo vydané již jinde,

⁸³ "...gyve, fynde and allowe to his said apprentize meate, drinke, apparel, lynnyn, wollen hose, shoes, lodginge, washinge and all other things nedefull and necessarie for an apprentice of his degree to have duringe all the terme that the said Danyell shall serve." Z výučního listu, datováno 1586

⁸⁴ Sir Francis Walsingham (1532? – 1590), hlavní sekretář Alžběty I. 1573 – do své smrti

⁸⁵ Daniel Bacheler (1572 – 1619), také psán Batchelor, Bachiler, Batchiler

⁸⁶ Známe 55 dochovaných skladeb pro sólo loutnu z různých pramenů

⁸⁷ Francis Cutting (1550? – 1596)

⁸⁸ Anthony Holborne (1545? – 1602)

⁸⁹ Viz 2.2.2

o to zajímavější je však pohled na situaci kolem šíření notového materiálu a různých aranžů a transkripcí jejich autorů.

Nejnámější a nejrozsáhlejší rukopisný pramen tvoří čtyři knihy sólových skladeb pro loutnu z Cambridgeské univerzitní knihovny⁹⁰, tzv. *Mathew Holmes lute books* (Dd.2.11., Dd.5.78.3., Dd.9.33 a Nn.6.36), v nichž je zaznamenáno přes šest set padesát skladeb zapsaných v loutnové tabulatuře a které jsou součástí sbírky celkem devíti knih stejného autora. Tím byl podle všech dostupných zdrojů jistý Mathew Holmes, *singingman* neboli pěvec v Oxfordském *Christ Church*⁹¹ (1588 – 1597) a ve *Westminster Abbey* od roku 1597 do své smrti 1621. S největší pravděpodobností se jednalo o amatérského loutnistu a nadšence pro tento nástroj, který si chtěl vytvořit vlastní, ve výsledku vsutku obrovskou sbírku jeho nejoblíbenějších skladeb. Holmesova sbírka poskytuje nevídaně rozsáhlý přehled loutnové tvorby. Obsahuje totiž velmi široké spektrum skladeb, od intavolací vokálních děl Orlanda di Lassa nebo Jacquesa Arcadelta⁹² přes díla Johna Tavernera až po skladby vzniklé po roce 1610⁹³.

V odhadovaném časovém rozmezí vzniku těchto čtyř knih se autoři různých publikací více méně shodují. Diana Poultonová uvádí jako možné časové rozmezí 1588 – 1615⁹⁴, Matthew Spring determinuje počátek Holmesovi sběratelské činnosti kolem roku 1590, v roce dokončení celé sbírky s Poultonovou souhlasí⁹⁵. David Tayler ve své doktorské práci uvádí možnost, že sbírku dokončil až krátce před svou smrtí 1621, nicméně považuje rok 1615 rovněž za možný⁹⁶.

Největší podíl na celkovém počtu necelých sedmi set skladeb tvoří díla Johna Dowlanda s takřka osmdesáti skladbami. Nedá se však u všech se stoprocentní jistotou říci, zda jsou skutečně jeho dílem, respektive do jaké míry se v případě jeho autorství liší od skutečného originálu. Dle tehdejších zvyklostí si Holmes zajisté řadu skladeb sám upravil a doplnil o vlastní diminuce, variace

⁹⁰ *Cambridge University Library*, založena před rokem 1416

⁹¹ Kostel při jedné z Oxfordských kolejí, Dowland na této koleji získal svůj titul bakaláře (viz 2.1)

⁹² Jacques Arcadelt (1507? – 1568?), vlámský skladatel, proslavil madrigal svými publikacemi z kraje 16. stol.

⁹³ Jedna ze skladeb ve 4. knize je dílem Johna Shirleye, který se narodil 1596, tudíž je doba vzniku kolem roku 1615 velmi pravděpodobná.

⁹⁴ Poulton, Diana, *John Dowland*, University of California Press 1972, s 97-100

⁹⁵ Spring, Matthew, *The Lute in Britain*, Oxford University Press, New York 2001, s. 115-124

⁹⁶ Tayler, David, *The Solo Lute Music of John Dowland*, University of California at Berkeley 2005 (nevydaná disertační práce)

nebo ozdoby. Zároveň se při vší snaze o co nejdokonalejší zápis dopustil drobných chyb a nepřesností. Jediná skladba je neochvějně rozpoznatelná jako Dowlandovo dílo, neboť se osobně pod svou fantazii *Farwell* podepsal (název *Farwell* rovněž doplnil sám Dowland) a Holmesovi tak věnoval nejen svůj autogram, ale zároveň tím ověřil správnost a bezchybnost Holmesova přepisu, na základě kterého dnes máme k dispozici pravděpodobně nejautentičtější verzi ze všech jeho skladeb pro sólovou loutnu.

V prosinci 2014 zveřejnila Cambridgeská univerzita ve své digitální knihovně novou kolekci hudebnin pod názvem „Korunní klenoty anglické loutnové hudby“, která obsahuje mimo jiné všechny čtyři zmiňované knihy v digitalizované podobě⁹⁷.

Další důležité rukopisné prameny, které obsahovaly převážně tvorbu pro loutnu, si dovoluji uvést v následující, chronologicky seřazené tabulce⁹⁸, přičemž je vždy uveden počet skladeb (pouze loutnová sóla) a typ loutny, pro kterou tyto skladby byly převážně určeny, neboť se počet sborů hlavně po přelomu století značně rozšířil:

⁹⁷ "*Crown jewels*" of English lute music, k nalezení pod adresou <http://cudl.lib.cam.ac.uk/collections/music>

⁹⁸ Údaje o datech vzniku jsou pouze odhadované, většinou určené dle obsažených skladeb ve srovnání s dalšími rukopisy a jejich doby vzniku, dle počtu sborů (čím více, tím pozdější vznik) a paleografickým výzkumem (písmo)

OZNAČENÍ/NÁZEV	DATUM VZNIKU	POČET SKLADEB	POČET SBORŮ
Add. 2764	1580-90	21	6
Dallis	1583-85	198	6
Folger	1590-95	41	6/7
Marsh	1595	159	6
Hirsch	1595	54	6
Ballet (408/1)	1595	17	6
Wickhambrook	1595-1600	20	6
Mynshall	1597-99	36	6/7
Ballet (408/2)	1600-03	62	6
Add. 31392	1600-05	31	6
Trumbull	1600	26	6
Welde	1600-05	36	6
Euing	1605-10	72	6-8
Cosens	1606-10	70	7
Sampson	1609	17	7
Add. 38539 ⁹⁹	1615-20	83	7-10
Pickeringe	1616	66	6
Board	1620-25	100	10
Herbert	1625-40	242	9/10

Zde je patrný trend postupného rozšiřování basového registru, který do konce zlatého věku dospěl k nejvyššímu počtu u desetisborové loutny. U některých zde uvedených pramenů se jedná o díla spíše amatérských hráčů, kteří si zapisovali skladby během výuky hry na loutnu u profesionálních loutníků. Učitelé z pravidla navštěvovali své studenty u nich doma a na konci hodiny jim vždy zadali skladbu (*lesson*), kterou si žák do příští hodiny přepsal do své knihy. Občas měli učitelé již předem připravené, nesvázané sbírky skladeb k výuce, které studentům zapůjčili a po ukončení výuky si je od nich opět vzali zpět. Tak vznikly postupem času sbírky žáků, které byly později v ucelené podobě svázané

⁹⁹ Známa též pod názvem *John Sturt Lute book* nebo *ML Lute book* podle iniciálů původní majitelky *Margaret L.*, vyražených do přední strany knihy

a dochovaly se v dnes známé podobě. Jedním z takových případů je podle odhadu vědců na příklad sbírka *Trumbull MS*, uvedená v seznamu.

Profesionální loutnísté, na rozdíl od amatérů, většinu svých skladeb hráli z paměti, tudíž jen málo kdy své skladby zapisovali. Své rukopisy nešířili dál, pokud ovšem skladba neměla jít do tisku. Často bývaly velké rozdíly mezi stejnou skladbou jednoho autora, zapsanou ve dvou různých sbírkách. Jedním z příkladů je Dowlandova galliarda *Can she excuse*¹⁰⁰, která vykazuje značné rozdíly mezi tištěnými verzemi z Barleyho *New Booke of Tabliture* (1596) a z *Varietie of Lute Lessons* (1610), a rukopisnou verzí ve *Folger MS* z let 1590-95. Liší se nejen počtem a umístěním repetič, ale i strukturou jednotlivých variací¹⁰¹.

Seznam tištěných sbírek loutnové hudby je ve srovnání s rukopisy velmi krátký. První z nich byla již zmiňovaná kniha Williama Barleyho *A New Booke of Tabliture* z roku 1596, která obsahovala pouhých sedm skladeb pro sólovou loutnu, dále čtrnáct pro orfarión¹⁰² a deset pro bandoru. Druhou sbírku tvoří kniha *The Schoole of Musicke* Thomase Robinsona z roku 1603. Najdeme v ní třicet dva sólových skladeb, tři dueta¹⁰³ a tři *trebles and grounds*, tedy skladby, které měly jednoduchý základ (*ground*, na příklad určitý sled akordů), který se neustále opakoval, a vrchní, variační hlas (*treble*). Třetí a poslední tištěnou sbírkou se stala kniha Roberta Dowlanda *Varietie of Lute Lessons* z roku 1610, ve které je obsaženo čtyřicet devět loutnových sól (viz 2.1).

Dále vyšlo několik jednotlivých skladeb pro sólovou loutnu v různých knihách písní, mezi které se řadí na příklad první, třetí a čtvrtá kniha písní (*A Pilgrim's Solace*) Johna Dowlanda. Pouze v případě sbírky písní *The XII. Wonders of the World* Johna Maynarda z roku 1611 jich bylo obsaženo celkem šest.

Ze všech nám známých pramenů vyplývá, že nejčastěji zastoupeným skladatelem byl jednoznačně John Dowland s přibližně sedmdesáti pěti skladbami, u kterých je jeho autorství téměř jisté, a dalšími šestnácti, které jsou mu přisuzovány. Dalšími hojně přepisovanými skladateli byli Daniel Bacheler (55 skladeb), Anthony Holborne (52), Francis Cutting (43) nebo John Johnson (31).

¹⁰⁰ Známa pod názvem *The Earl of Essex Galliard* a později v podobě písně *Can she excuse my wrongs* z jeho první knihy písní *First Booke of Songs*

¹⁰¹ Spring, Matthew, *The Lute in Britain*. Oxford University Press, New York 2001, s. 113-114

¹⁰² Nástroj z rodiny bandor, viz poznámka č.74

¹⁰³ V tzv. *equal duets* byly oba loutnové party více méně vyrovnané

Rozmanitost forem jednotlivých skladeb je rovněž značná. Nacházíme zde fantazie, pavany, galliardy, *almains*¹⁰⁴, drobnější a hravé skladby typu *toys*, *jigy*¹⁰⁵, *volty*, variace na známé lidové písně, *coranty*, *masque dances* (viz 2.1) a několik intabulací vokálních skladeb. Těch však bylo ve srovnání s kontinentálními edicemi velmi málo.

Jak jsem se zmínil již z kraje této kapitoly, byla loutna užívána nejen jako sólový nástroj. V praxi byla veřejně nejčastěji využita v tvorbě pro *broken consort*. Zastávala zde z pravidla roli akordického „doprovodného“ nástroje, přičemž ne zřídka fungovala i jako melodický nástroj. V tom případě však většinou hrála rychlé pasáže (*divisions* – *divize* neboli *diminuce*¹⁰⁶), neboť svým krátkým dozvukem nemohla ostatním nástrojům z hlediska délky tónu konkurovat a nebyla by ve skladbách s převážně dlouhými hodnotami příliš užitečná. V některých případech se úloha loutny v průběhu jedné skladby střídala, nebo hrála akordy i melodii současně.

Vedle známého cyklu skladeb pro pět viol a gambu *Lachrimae or Seaven teares* Johna Dowlanda známe několik dalších příkladů consortové literatury, ve které figurovala loutna, respektive loutně příbuzné nástroje. Mezi ně patří na příklad *Walsingham Consort Books* (1588), *Cambridge Consort Books* (1588-92), *The First Booke of Consort Lessons* Thomase Morleyho (1599 a 1611) nebo *Lessons for Consort* Philipa Rossetera¹⁰⁷ (1609).

Existuje teorie, že se po přelomu století rozmohly profesionální kapely, které vzešly z původní tradice *mixed consortu* a postupem času byly najímány jak pro privátní oslavy z kruhu šlechty, tak pro divadelní představení v Londýně. Někteří muzikanti se tímto způsobem dostali i do divadel v zahraničí, kde byla anglická tradice hudby pro consort velmi oblíbená.

Období po přelomu století však přineslo postupný úpadek loutnové tvorby ve smyslu počtu vydaných, nové skladby obsahujících sbírek. V té době docházelo v celé Evropě k velkým změnám v hudebním myšlení. Doprovázená monodie začala vytlačovat přísnou, „zastaralou“ polyfonii, nově vzniklá opera postupně okouzila celý hudební svět, a existenci loutny jakožto nejoblíbenějšího

¹⁰⁴ Synonymum pro *Allemande*

¹⁰⁵ *Gigue*

¹⁰⁶ Termín *division* (*diminuce*) také označuje melodické vyplnění pomalých intervalových kroků pasážemi v rychlejších hodnotách. V renesanci se jednalo o jeden z nejužívanějších způsobů zdobení.

¹⁰⁷ Philip Rosseter (1568 – 1623)

nástroje šestnáctého století ohrožovaly jak smyčcové, tak klávesové nástroje. Vedla k tomu skutečnost, že se skupiny nástrojů značně rozšiřovaly, a ačkoli loutna fungovala až do baroka jako součást ansámblu na příklad v operách, hodily se klávesové nástroje (cembalo a varhany) pro doprovod z číslaného basu v rámci takto rozšířené kapely mnohem lépe, neboť disponovaly jak silnějším zvukem, tak širšími technickými možnostmi.

Ačkoli po nástupu krále Jakuba I. počet dvorních loutníků vzrostl na celkem pět, dá se zaznamenat jistý úpadek ve stylu a kvalitě hudby provozované na dvoře. Na místo intimních, melancholicky laděných pavan a fantazií se nyní produkovala hlavně hudba k příležitosti slavností (*masque*). Jednalo se o trend, který přicházel z pevniny, hlavně z Francie, a ovlivnil celkové hudební podnebí v Anglii.

Dvorními loutníky se v roce 1604 stali Robert Johnson¹⁰⁸ a Philip Rosseter. 1612 se objevuje John Dowland mezi jmény na seznamu hudebníků při dvoře. Obdržel dlouho neobsazené místo po Richardu Pikeovi, které bylo volné skoro čtyřicet pět let. Jedním z komorních královny Anny, manželky Jakuba, se stal Daniel Bacheler, který jí sloužil od roku 1605 až do své smrti spolu s Thomasem Cardellem a Robertem Halesem. Dále měli oba princové, Henry a Charles, k dispozici svou vlastní skupinu muzikantů. Zde se objevují jména dalších loutníků, jako na příklad Thomas Cutting nebo John Sturt.

Těmito jmény se více méně uzavírá řada několika generací vynikajících skladatelů–loutníků, kteří se zasloužili o rozkvět anglické loutnové hudby. Během Zlatého věku loutny v Anglii od roku 1580 do smrti Johna Dowlanda 1626 bylo zkomponováno kolem dvou tisíc skladeb pro sólovou loutnu, které dnes známe převážně z dochovaných rukopisů a několika tištěných sbírek uvedených v této kapitole. Postupný vpád francouzské hudby po přelomu století však nakonec způsobil celkový úpadek kvality loutnové hudby, z čehož vyplýval i mnohem menší počet nově vzniklých sbírek obsahujících literaturu pro loutnu. Ačkoli se pokusili někteří skladatelé o „revitalizaci“ hudebního stylu Johna Dowlanda a jeho současníků, byl tento trend nezastavitelný.

Vedle všech skvělých loutníků této éry vynikl hlavně John Dowland, který se zasloužil nejen o největší počet skladeb pro sólo loutnu, ale také o její uplatnění při doprovodu písní a v consortu. Přesto že nebyl v Anglii za svého

¹⁰⁸ Robert Johnson (1583? – 1633?)

života nejuznávanějším a nejúspěšnějším loutnistou, byly jeho jméno a jeho skladby známy po celé Evropě. Žádný další anglický loutnista už nedosáhl takové slávy jako on.

1.5 Teorie interpretace

Jelikož se u renesančních skladatelů většinou jednalo zároveň o hudebně-teoreticky vzdělané sbormistry či instrumentalisty, byli pochopitelně naprosto dokonale obeznámeni s principy všech nejnovějších kompozičních technik, včetně správného zhudebnění textu podle jeho obsahu (viz 1.1). Možná proto nepovažovali za nutné explicitně popisovat interpretaci jako takovou v jakýchkoli speciálních teoretických spisech, neboť interpretace vycházela z naprosto identických zásad, jako samotné kompozice.

Na rozdíl od skladatelů a teoretiků barokních, kteří ve svých traktátech o afektu, rétorických figurách, charakteristice tónin nebo konkrétních tempech pro jednotlivé druhy tanců velmi detailně naváděli interprety své hudby, nejsou od jejich předchůdců z renesance v tomto směru dochované takřka žádné podrobnější informace. Tehdy se skladatelé prakticky bez výjimky zabývali mnohdy velmi detailními výklady hudební teorie a technickými pokyny pro správné zacházení s jednotlivými nástroji (v případě loutny existuje takovýchto praktických návodů celá řada, viz 1.3).

Pravděpodobně nejrozsáhlejší zdroj informací o interpretaci představuje sbírka pěti knih *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (dále zkráceno *AM*) Nicolò Vicentina¹⁰⁹ z roku 1555. Vicentino v tomto díle z největší části píše o pravidlech a možnostech hudební teorie a o jejím správném využití při komponování, podobně jako většina jeho současníků¹¹⁰. Z jedné speciální kapitoly čtvrté knihy s názvem *Pravidlo pro koordinaci zpěvu skladby jakéhokoli druhu*¹¹¹ a z několika dalších ojedinělých úryvků však můžeme alespoň částečně vyvodit nejdůležitější aspekty interpretace, které byly považovány za zásadní v druhé polovině šestnáctého století.

¹⁰⁹ Nicola Vicentino (1511 – 1576?); autor knihy *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (*Stará hudba přizpůsobena moderní praxi*, vlastní překlad), kterou přeložila a vydala Maria Rika Maniates pod názvem *Ancient music adapted to modern practice* v roce 1996 (viz bibliografie).

¹¹⁰ Spojuje v ní tradiční teoretické metody s nejmodernějšími aspekty přístupu k hudbě ve své době. Zaměřuje se přitom hlavně na vokální tvorbu, nicméně hovoří často zároveň o zhudebnění textu nebo *jiných idejích* (*fantasie*), čímž je myšlena čistě instrumentální tvorba bez vazby na text.

¹¹¹ *Rule for Coordinating the Singing of Any Sort of Composition* (vlastní překlad), kapitola 42

Hlavním záměrem renesančních skladatelů bylo vytvoření díla srozumitelného a příjemného na poslech. Vicentino v tomto ohledu několikrát připomíná, že hlavním účelem hudby je uspokojit ucho. Dělí přitom sílu hudby na tři hlavní kvality:

„*Veškerá podstata hudby spočívá ve vědomí jak stanovit **pohyb** (tempo), **kroky** (melodické vedení jednotlivých hlasů), a **souzvuky** (harmonie), odpovídající podmětu (obsahu), který zhudebňujeme.*“¹¹²

Ačkoli Vicentino jmenuje na prvním místě *pohyb* respektive *tempo*, hned v další větě upozorňuje na to, že **souzvuky** jsou tím nejdůležitějším z těchto tří zdrojů. Musíme pochopit, že hudba v renesanci byla v první řadě záležitostí více současně znějících a pohybujiících se hlasů, které byly naprosto rovnoprávné. Proto musel skladatel maximálně dbát na správné vedení každého z nich, aby společně vytvářely dobře znějící, homogenní celek (harmonii). Jako hlavní konsonance potřebné k dosažení plné a bohaté harmonie přitom Vicentino vyzdvihuje *tercie* a *kvinty*, respektive *kvinty* a *decimy* nebo *decimy* a *duodecimy* nad všechny ostatní.

Skladba, která měla působit vesele a příjemně, měla obsahovat převážně durové souzvuky (*major thirds and tenths*, tedy durové *tercie* a *decimy*) ve spojení s napjatými kroky a rychlým nebo velmi rychlým tempem. Přesný opak platil pro smutné či melancholické skladby, ve kterých měl skladatel „...*zvolit pomalé tempo a mírné kroky a použít mollové souzvuky.*“¹¹³

Velmi podrobně popisuje Vicentino jednotlivé melodické **kroky** a **skoky**¹¹⁴. Dělí je přitom na *napjaté* (*tense*) a *mírné* (*slack*). Na příklad půltónový krok směrem vzhůru působí mírně, zatím co vzestupný pohyb o celý tón přináší napětí. Jakmile se však směr pohybu obrátí, mění se zároveň kvalita daného

¹¹² „*The entire substance of music consists of knowing how to provide the motion, steps, and consonances appropriate to the subject on which we are composing.*“ (Maniates, Maria Rika, *Ancient music adapted to modern practice*. Yale University Press, New Haven and London 1996, s. 254; vlastní překlad)

¹¹³ „...*select a slow pace and slack steps and use minor consonances.*“ (Maniates, Maria Rika, *Ancient music adapted to modern practice*. Yale University Press, New Haven and London 1996, s. 254; vlastní překlad)

¹¹⁴ Pojmem *krok* (*step*) je označen melodický pohyb o maximálním rozpětí velké *tercie*, od čisté *kvarty* se již hovoří o *skocích* (*leaps*).

kroku, ve většině případů dokonce na pravý opak. To znamená, že klesající půltón způsobuje tenzi, zatím co sestupný krok o celý tón uvolňuje. V následující tabulce jsou seřazeny hlavní melodické kroky a skoky podle směru a jejich výsledného efektu, jak je popisuje Vicentino v první knize *AM*:

ROZSAH KROKU/SKOKU	SMĚR	EFEKT
<i>půltón</i>	vzestupný	mírný, smutný
	sestupný	napjatý, radostný
<i>celý tón</i>	vzestupný	zesilující
	sestupný	mírný
<i>malá tercie</i>	vzestupná	mírná
	sestupná	velmi mdlá, smutná
<i>velká tercie</i>	vzestupná	napjatá, naléhavá
	sestupná	poněkud napjatá
<i>čistá kvarta</i>	vzestupná	napjatá
	sestupná	mírná
<i>triton</i>	vzestupný	energický, velmi silný
	sestupný	ponurý, smutečný
<i>čistá kvinta</i>	vzestupná	velmi napjatá
	sestupná	velmi mírná

Všechny melodické skoky větší než kvinta pak mají společné, že při vzestupném pohybu způsobují napětí, směrem dolů působí opačně.

V případě postupného melodického pohybu (na příklad *c-d-e-f*), který po dosažení konkrétní intervalové vzdálenosti od svého výchozího tónu (v tomto případě *čisté kvarty* mezi *c-f*) změni svůj směr, musíme brát zřetel nejen na původní směr, ale hlavně na umístění půl- a celotónových kroků uvnitř tohoto postupu. Jejich pozice rozhoduje o tom, jaký průběh a výsledný dojem ve smyslu napětí a uvolnění daná fráze získá. Vicentino uvádí v tomto ohledu několik příkladů, nejvíce u postupu kvinty. Představme si vzestupnou stupnici *c-d-e-f-g*. Po dvou celotónových krocích (*c-d* a *d-e* → napětí) následuje půltón mezi *e-f*, který mírní původní efekt a ovlivňuje tím i samotný závěr fráze ve smyslu uklidnění, ačkoli dochází k dalšímu kroku o celý tón mezi *f-g* (sám o sobě

napjatý, nicméně nyní umírněn předchozím půltónovým krokem). Podobným způsobem můžeme podrobit jakoukoli skladbu důkladné analýze, na základě které dojdeme k zajisté uspokojivému výsledku.

Z pohledu interpreta-instrumentalisty je tedy zapotřebí rozpoznat celkovou strukturu a náladu konkrétní skladby, a přizpůsobit jejímu záměru veškeré vyjadřovací a technické prostředky.

Dle mého názoru se v první řadě jedná o volbu správného **tempa** v návaznosti na „hudební obsah“, jinými slovy na melodicko-rytmickou výstavbu a intervalovou strukturu mezi jednotlivými hlasy. V úvodní kapitole druhé knihy *AM* popisuje Vicentino vliv tempa na výsledný hudební dojem takto:

„Skladatelé musí zacházet velmi opatrně se správnou mírou pohybu, neboť pohyb je tak zásadní, že dokáže přetvořit kvalitu (melodických) kroků a skoků, a stejně tak všech souzvuků. Na příklad, když je pohyb rychlý nebo velmi rychlý, bude každý krok, skok, či souzvuk – i když od přírody mírný a smutný – působit vesele kvůli vrozené síle rychlého pohybu.“¹¹⁵

Ačkoli zde Vicentino oslovuje v první řadě skladatele, můžeme bez obav stejný princip aplikovat na samotnou interpretaci konkrétní skladby. V již zmiňované kapitole 42 čtvrté knihy *AM* (o koordinaci zpěvu) píše:

„Skladby se liší z hlediska námětu/obsahu, podle kterého jsou tvořené. Přesto někteří zpěváci až příliš často neberou žádný ohled na tuto skutečnost při svém zpěvu. Zpívají bez povšimnutí a užívají, v závislosti na jejich přirozenost a zvyky, vlastní specifickou techniku. Avšak skladby, vytvořené na základě různých námětů a idejí, vyžadují různé způsoby komponování. Proto musí pěvci zvážít záměr hudebního poety [...] a musí

¹¹⁵ „Composers must take great care with the rate of motion, for motion is so crucial that it can transform the quality of steps and leaps, and that of consonance as well. For example, when the motion is fast or very fast, every leap, step, and consonance – even if slack and sad by nature – will seem cheerful because of the innate power of rapid motion.” (Maniates, Maria Rika, *Ancient music adapted to modern practice*. Yale University Press, New Haven and London 1996, s. 87; vlastní překlad)

skladbu napodobit svými hlasy využitím tolika různých technik, kolik je různých stylů kompozic."¹¹⁶

Dále je velmi důležité a potřebné vědět, že tempo v průběhu skladby mohlo, ba dokonce mělo variovat dle momentální nálady. Podle Vicentina se má interpret hudby inspirovat řečníky, kteří při recitaci „...hovoří jednou nahlas a jednou potichu, jednou pomalu a jednou rychle, a tím dojmají své posluchače. Tato technika změny metra má velmi mocný efekt na duši.“¹¹⁷

Zde se již naplno dotýkáme oblasti zvané *hudební rétorika* (viz 1.1), která se v teoretické rovině začala plně rozvíjet zhruba od poloviny 16. století. První zmínky o propojení antického řečnického a poetického umění s hudbou pochází z pojednání převážně německých teoretiků, kteří tento způsob zacházení s hudbou označovali jako *musica poetica*¹¹⁸. Analogii mezi řečnickou praxí antiky a kompozičními principy renesance nalezneme i u Vicentina, který dělil celkovou výstavbu skladby na *začátek – prostředek – závěr*, srovnatelné s rétorickým postupem zvaným *exordium – medium – finis*. Opět se tedy ukazuje, že renesanční člověk v první řadě vycházel z myšlenek antických mistrů.

Ze všech v této podkapitole uvedených kompozičních a interpretačních pokynů jednoznačně vyplývá, že se zpěvák nebo instrumentalista měl řídit při interpretaci jakékoli hudby zásadami souvisejícími s celou řadou faktorů. Ve vokální hudbě byl hlavním vodítkem obsah textové předlohy, v případě instrumentální tvorby pak hudební prostředky (na příklad tónorod, pohyb

¹¹⁶ „Compositions differ according to the subjects on which they are made. All too frequently, however, certain singers pay no attention to this in their singing. They sing unheedingly and, depending on their nature and custom, using their own specific technique. But compositions made on various subjects and various ideas demand different styles of writing. Singers, therefore, must consider the intention of the musical poet [...] and they must imitate the composition with their voices by using as many diverse techniques of singing as there are diverse styles of composition.“ (Maniates, Maria Rika, *Ancient music adapted to modern practice*. Yale University Press, New Haven and London 1996, s. 299-300; vlastní překlad)

¹¹⁷ „...speaks now loud and now soft, now slow and now fast, thus greatly moving his listeners. This technique of changing the measure has a powerful effect on the soul.“ (Maniates, Maria Rika, *Ancient music adapted to modern practice*. Yale University Press, New Haven and London 1996, s. 301; vlastní překlad)

¹¹⁸ Traktát, ve kterém se poprvé objevilo označení *musica poetica*, bylo dílo *Rudimenta musicae in gratiam studiosae inventutis diligenter comportata* Nicolause Listenia z roku 1533 (Schüllerová, Silvie, *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*. Masarykova univerzita v Brně, Brno 2006, s. 15)

jednotlivých hlasů, souzvuky nebo rytmus), použité skladatelem. Je však zřejmé, že volba správné míry vzájemného propojení a interakce těchto prvků byla ponechána na interpretovi. Z tohoto pohledu nám hudba renesance poskytuje jistou interpretační svobodu, zároveň však vyžaduje velmi pečlivý úsudek a vyspělou, zkušenostmi upevněnou techniku k docílení vyváženého a přesto pestrého projevu. Jak píše Vicentino:

„Pokud využívají (pěvci/interpreti) všech těchto technik, budou považováni svými posluchači za muže úsudku a mistry mnoha stylů zpěvu (hry).“¹¹⁹

Z vlastní zkušenosti s interpretací hudby Johna Dowlanda jsem došel k závěru, že při veškeré snaze o důsledné dodržování výše zmíněných pravidel a interpretačních pokynů nesmíme zapomenout na „přirozenost“ našeho nástroje. Ve srovnání se zpěvem nebo smyčcovými a dechovými nástroji lze na kytaru (stejně tak na loutnu) jen velmi obtížně docílit například plynulého *crescenda* nebo *decrescenda* mezi dvěma, natož pak na jediném samostatném tónu. Tyto *dynamické efekty* se však dají do jisté míry nahradit, například rozdílnou *intenzitou úhozu* prstů pravé ruky, respektive využitím *vibrata* v levé ruce pro zesílení samostatného tónu. Mnohem podstatnější je z tohoto pohledu celkové zacházení s *agogikou*. Chceme-li konkrétní tón zvýraznit, aniž by nepatřičně silným úhozem získal nepříjemný zvuk, můžeme využít „čas“ k řádnému odsazení a zdůraznění dané noty nebo souzvuku. To samé platí pochopitelně pro dosažení opačného, tedy uvolňujícího efektu, ve spojení se slabším úhozem.

Dále je nutné věnovat pozornost zacházení s těžkými a lehkými dobami, a to ne jen ve smyslu neustálého, pravidelného střídání v rámci jednoho taktu (což by působilo velmi fádně a zároveň do jisté míry komicky), ale hlavně při snaze o vytvoření delších frází, přesahujících taktové čáry. V tomto ohledu je dle mého názoru pro kytaristy nezbytné čerpat inspiraci z poslechu hlavně vokální hudby, která je v současné době interpretována řadou vynikajících pěveckých souborů na naprosto fantastické úrovni. Hlavním aspektem je přitom *dech*, který při zpěvu přirozeně odděluje jednu frázi od druhé. To samé musíme hledat v hudbě psané pro loutnu, neboť vychází ze stejných hudebních principů vedení hlasů,

¹¹⁹ „When they use such techniques, they will be considered by the audience to be men of judgement and masters of many styles of singing.“ (Maniates, Maria Rika, *Ancient music adapted to modern practice*. Yale University Press, New Haven and London 1996, s. 300; vlastní překlad)

které fungují nezávisle na sobě. Podrobnější informace k této problematice jsou k nalezení v kapitolách o interpretaci Dowlandových fantazií (viz 4.3.3 a 4.4.3).

Základní přístup k interpretaci tedy můžeme alespoň do jisté míry vypožorovat z výše uvedených pokynů a rad Nicolò Vicentina, které sice byly v první řadě určeny skladatelům, nicméně Vicentino zároveň oslovoval i interprety a nabádal je k pozornému zacházení s obsahem textu a s tím spojenými hudebními prvky. Ačkoli v instrumentální hudbě nemáme k dispozici text, jehož obsah většinou přesně determinoval emoční polohu dané skladby, musíme se přesto řídit při její interpretaci stejnými zásadami, které však vyplývají výhradně ze zpracovávaného hudebního materiálu (tónina, intervaly, kroky, pohyb, atd.).

2 John Dowland

Osoba Johna Dowlanda fascinuje dodnes řadu odborníků, kteří se neustále snaží zjistit nové informace o jeho životě a díle. Toto okouzlení spočívá podle mého názoru v první řadě v kvalitě a ojedinělosti jeho tvorby, sahající od ryze vokálních skladeb z raného období přes díla pro zpěv s doprovodem loutny nebo consortu až po jeho sólové skladby pro loutnu. Za svého života se proslavil hlavně svými písněmi, které byly uveřejněny a opakovaně vydávány tiskem v celkem čtyřech knihách. Byl však obdivován i za svou virtuózní hru na loutnu, čímž si vysloužil titul „*Anglický Orpheus*“.

O jeho osobnosti víme velmi málo, i když je pravděpodobné, že do jisté míry trpěl syndromem *melancholie*, která se stala za jeho života určitým „módním“ jevem, obzvláště v Anglii. Diana Poultonová píše (v souvislosti na neustálý neúspěch Dowlanda při snaze o získání zaměstnání na dvoře královny Alžběty) o jeho temperamentu následující věty:

„Možná lze nalézt odpověď v Dowlandově temperamentu; stejně složitém a stejně plném protikladů jako doba, ve které žil. Silně sebestředný a vysoce emotivní, se správným doceněním svých vlastních kladů/sil, ale s takřka dětinsky nedůtklivou reakcí na kritiku; vystavený čas od času atakům melancholie; muž s velkými ambicemi, který si však podle Peachama ‚nechal uniknout řadu příležitostí k zvýšení jeho příležitostí‘.“¹²⁰

Otázkou však zůstává, zda by bez těchto občasných výkyvů a „depresivních“ stavů či pocitů dokázal vytvořit tak rozmanité, hluboce dojemné a současně energií překypující hudební dílo, které nám přes všechny nepříznivé okolnosti zanechal. Skladby jako *Lachrimae (Slzy)*, *Semper Dowland, semper dolens (Vždy Dowland, vždy bolestivý)* nebo slavná *Melancholy Galliard* by tak možná nikdy nevznikly.

¹²⁰ „...; as complex and as full of contradictions as the age in which he lived. Immensely selfcentred and highly emotional, with a just appreciation of his own powers, but with an almost childish irritability reaction on criticism+ subject from time to time to attacks of melancholy; a man with large ambitions but who, as Peacham said, ‚had slipt many opportunities in advancing his fortunes‘.“ (Poulton, Diana, *John Dowland*. University of California Press 1972, s 43-44, vlastní překlad)

2.1 Životopis

Přesné datum narození Johna Dowlanda není dodneška zcela jasné. S největší pravděpodobností se narodil v roce 1563, což se dá vyvodit z jeho vlastnoručně napsaného textu ze sbírky *Varietie of lute lessons*:

*„...: neboť já (sám) jsem se narodil třicet let po vydání knihy Hanse Gerleho.“*¹²¹

Datum vydání této knihy (1533), u které se bez pochyb jedná o Gerleho¹²² *Tabulatur auff die Laudten*, uvádí Dowland v předcházející větě. Další zmínku o jeho věku, ze které můžeme vyvodit rok narození, najdeme v předmluvě k jeho poslední knize písní *A Pilgrimes Solace* z roku 1612. Zde Dowland píše:

*„..., neboť jsem vstoupil do padesátého roku svého života:...“*¹²³

Místo narození se však do dneška nepodařilo určit s jistotou, i když je pravděpodobné, že se narodil v Londýně. Teorie o irském původu Johna Dowlanda se dnes již nepovažuje za relevantní, neboť její první zastánce a původní strůjce, William Henry Grattan Flood¹²⁴, ve svém článku na toto téma¹²⁵ krom irského rodiště dále uvádí 1562 jakožto rok Dowlandova narození, což vyvrací Dowlandův komentář ve výše uvedeném úryvku. Flood ve stejném článku podobným způsobem přisuzoval mimo jiné i Henrymu Purcellovi irské kořeny¹²⁶, tudíž se v tomto případě jednalo z dnešního pohledu o poněkud pochybný badatelský počín z jeho strany.

Sám Dowland se bohužel o svém konkrétním původu a o své rodině nikdy písemně nezmínil. Proto je pravděpodobné, že pocházel spíše z nižší společenské

¹²¹ *„...:for my selfe was borne but thirty yeeres after Hans Gerles booke was printed.“* (vlastní překlad)

¹²² Viz 1.3.6

¹²³ *„..., being I am now entered into the fiftieth yeare of mine age:...“* (vlastní překlad)

¹²⁴ W. H. G. Flood (1859 – 1928), irský hudební vědec a skladatel, jeden z předních historiků v oblasti Irské hudby

¹²⁵ *Irish ancestry of Garland, Dowland, Campion and Purcell, Music and letters*, 1922, III (1), s.59-65

¹²⁶ Henry Purcell se narodil 1659 ve Westminsteru, jedné z londýnských čtvrtí, kde 1695 také zemřel

vrstvy. Tím se pochopitelně nechtěl nikde chlubit, obzvlášť poté co se začal pohybovat ve vyšších společenských kruzích na královském dvoře.

První dochované zmínky o Dowlandovi pocházejí až z roku 1580. V tomto roce, tedy ve věku sedmnácti let, nastoupil do služeb Sira Henryho Cobhama, královského vyslance v Paříži. Zde měl získat profesionální hudební vzdělání. Ve své první knize písní *The First Booke of Songes*¹²⁷ se Dowland později o svém vztahu k hudbě a jeho prvních cestách do zahraničí vyjádřil takto:

*„...a když to bylo schváleno v upřímné profesy hudby, ke které jsem od svého dětství směřoval, opustil jsem několikrát svou rodnou zemi, abych více dospěl v tomto mimořádném oboru. Asi před šestnácti lety jsem procestoval nejdůležitější části Francie, národa vybaveného velkou pestrostí hudby:...”*¹²⁸

Pobyt v Paříži se však stal Dowlandovi svým vlastním přičiněním osudným. Konvertoval totiž ke Katolické víře, čímž si značně zkomplikoval svou pozdější situaci v Anglii, kde převládala příslušnost k Anglikánské církvi¹²⁹. Celkově pobýval tři až čtyři roky ve Francii. Nedá se s jistotou určit, zda se do Londýna vrátil 1583 nebo až o rok později.

Pravděpodobně se Dowland oženil v roce 1586. Informace o jeho ženě se takřka nevyskytují, jisté však je, že ho nedoprovázela na žádné z jeho cest po Evropě.

Důležitým okamžikem v životě Johna Dowlanda se stal 8. červenec 1588. V tento den totiž získal titul *Baccalaureus Musicus*¹³⁰ na *Christ Church University of Oxford*¹³¹. Stejný titul zde mimochodem zároveň s ním získal i Thomas Morley (viz 1.3.5). Později získal jakožto jediný ve své době titul bakaláře i na univerzitě v Cambridge, když se sám na titulní straně jeho *First Booke of Songes and Ayres* z roku 1597 označuje jako „*Bakalář hudby na obou univerzitách*“¹³². Jelikož mezi

¹²⁷ Vydaná 1597

¹²⁸ „...and as it were enfranchisd in the ingenuous profession of Musicke, which from my childhood I have ever aymed at, sundry times leaving my native countrey, the better to attain so excellent a science. About sixteene yeeres past, I travelled the chieftest parts of Frnace, a nation furnisht with grea variety of Musicke:... ” (vlastní překlad)

¹²⁹ *Church of England* byla založena roku 1534 králem Jindřichem VIII.

¹³⁰ Bakalář hudby

¹³¹ Kolej při univerzitě v Oxfordu, založena 1546

¹³² *Batcheler of Musick in both the Universities* (vlastní překlad)

léty 1589 - 1601 prokazatelně docházelo k nepřesnému evidování studentů a absolventů na Cambridgeské univerzitě, neexistuje zde o udělení bakalářského titulu Johnu Dowlandovi žádný konkrétní záznam. Pravděpodobně by si však Dowland nedovolil tento titul používat, aniž by jím skutečně disponoval.

17. listopadu 1590 došlo k prvnímu provedení Dowlandovy skladby na královském dvoře. V tento významný den, zvaný *Accession Day*, kdy se připomínal a oslavoval den nástupu královny Alžběty I. na trůn, zazněla jeho píseň s názvem *His golden locks to silver now are turned*¹³³ v podání tenoristy Roberta Halese (viz 1.4). Zda ho při této příležitosti doprovázel sám Dowland, není zcela jisté.

Kolem roku 1591 se narodil Dowlandův první syn, Robert. O dalších potomcích se už nedozvídáme, nicméně se předpokládá, že Robert nebyl jediným Dowlandovým potomkem.

O rok později, 1592, vystoupil John Dowland osobně před královnou Alžbětou v rámci jedné z *masque*¹³⁴ s názvem *Daphne and Apollo* na zámku *Sudeley Castle*¹³⁵. Ve stejném roce se objevuje šestice jeho žalmů ve sbírce *The Whole Booke of Psalmes* vydané Thomasem Eastem¹³⁶.

V roce 1594, krátce po smrti Johna Johnsona (viz 1.4), se Dowland poprvé ucházel o místo dvorního loutnisty. Jeho snahy však byly odsouzeny k neúspěchu. Domníval se, že byl odmítnut z důvodu jeho konverze ke katolicizmu. Na základě této skutečnosti se rozhodl opustit Anglii a podniknout výpravu do Evropy. Hlavním důvodem pro tuto cestu byla předem domluvená návštěva a studium u Lucy Marenzia, slavného italského skladatele madrigalů, působícího v té době v Římě. Jeho dílo bylo známo ve všech evropských zemích včetně Anglie, kde způsobilo nevídaný rozkvět této hudební formy a zajisté vzbudilo Dowlandův zájem o hlubší poznání jeho hudby (viz 1.1).

¹³³ *Jeho zlaté kadeře se nyní proměnily ve stříbrné* (vlastní překlad), tuto píseň Dowland později zařadil do své první knihy písní *First Booke of Songes* (viz 2.2.2)

¹³⁴ Velmi oblíbený způsob dvorské zábavy, při které se tančilo, zpívalo, hrálo divadlo a recitovalo. Často byli zváni slavní pěvci a hudebníci, ale i architekti, kteří pro tuto příležitost vybavili dané místo patřičnými kulisami.

¹³⁵ Přibližně 150 km severozápadně od Londýna

¹³⁶ Thomas East (1540? – 1608); hudební nakladatel, spoluautor významné sbírky kontinentální hudby *Musica Transalpina* z roku 1588, vydané Nicholasem Yongeem (1560? – 1619)

Po cestě do Říma navštívil Dowland německá města Braunschweig a Kassel, kde zanechal velmi silný dojem na tamních dvorech. V prvním jmenovaném městě sídlil vévoda Heinrich Julius, v jehož službách údajně Dowland během své návštěvy krátce působil. Stejnou nabídku pozice dvorního loutnisty a skladatele u lankrabího Moritze v Kasselu o něco později však odmítl se záminkou, že nejdříve musí uskutečnit svou cestu do Říma. Spojení s Moritzem však mělo přetrvat i po Dowlandově pozdějším návratu zpět do Anglie.

V roce 1595 se konečně vydal na náročnou výpravu vozem přes Alpy. Po jejich překonání se nejprve dostal do Benátek, odkud pokračovala jeho cesta přes Padovu, Janov a Ferraru až do Florencie. Zde se měl údajně sejit s Giuliem Caccinim¹³⁷, autorem sbírky *Le nuove musiche*¹³⁸ a jedním z průkopníků doprovázené monodie a opery na přelomu století. Cestou však Dowland narazil také na anglické katolíky žijící v exilu, kteří se ho snažili získat pro chystaný atentát na královnu Alžbětu. Nabízeli mu finanční odměnu a chtěli mu zajistit bezpečnou přepravu celé jeho rodiny z Anglie na kontinent, v případě že by se přidal k jejich věci. Šokován touto událostí se rozhodl pro okamžitý návrat do své vlasti, čímž jeho výprava za Marenziem do Říma ztroskotala dřív, než k němu dorazil. 10. listopadu 1595 napsal a poslal z Norimberka dopis Siru Robertu Cecilovi¹³⁹ o událostech, jichž byl svědkem. V něm líčí veškeré jemu známé informace o chystaném vražedném komplotu proti královně, čímž chtěl nejen ochránit královnu, nýbrž i svůj vlastní život. Nechtěl být za žádných okolností s tímto komplotem spojen, v případě že by se atentátníci o jejich setkání v Itálii někdy někomu svěřili.

Z Norimberka se Dowland posléze vrátil do Kasselu, kde krátce po svém příjezdu obdržel dopis, ve kterém ho jeho bývalý zaměstnavatel Henry Noel vyzývá k urychlenému návratu do Anglie na žádost samotné královny. Do Londýna však dorazil až koncem roku 1596. Zde ho zastihla velmi nepříjemná zpráva, že Sir Noel mezitím zemřel. Přišel tak o velkou příležitost přímluvy ze strany Noela u královny, na základě které by mu pravděpodobně zajistil

¹³⁷ Celým jménem Giulio Romolo Caccini (1551 – 1618); spoluzakladatel opery, autor sbírky *Le nuove musiche* z roku 1602, která byla považována za první sbírku monodií s doprovodem bassa continua

¹³⁸ Jedná se o jednu z prvních sbírek monodií pro sólový zpěv s doprovodem Generalbassu, které byly komponovány již v raně barokním stylu (tzv. *seconda pratica*).

¹³⁹ Sir Robert Cecil (1563 – 1612); vlivný politik a příznivec Johna Dowlanda, ministr Alžběty I. a Jakuba I.

vytoužené místo dvorního loutnisty. K příležitosti pohřbu svého starého přítele a podporovatele Dowland zkomponoval cyklus vokálních skladeb *Mr. Henry Noell lamentations*, také známé pod názvem *Mr. Henry Noell his funerall Psalmes*.

V roce 1597 vydal John Dowland svou první autorskou sbírku *First Booke of Songes or Ayres*, díky které se velmi rychle stal ještě slavnějším, než už byl. Tato „první kniha písní“ se stala nejprodávanější publikací své doby, k reedicím došlo hned několikrát. Navíc zvolil Dowland nový způsob grafického uspořádání, při kterém se nejednalo o více samostatných knížek obsahujících jednotlivé hlasy, nýbrž o tzv. *table layout*¹⁴⁰, které umožňovalo současné nahlížení všech hlasů v jedné knize.

Can she excuse my wrongs, ukázka table layout z *First Booke of Songs and Ayres*

140 Tento princip tisku údajně „okoukal“ od Italů během své cesty za Marenziem

Hudebníci se mohli seskupit kolem stolu a tak společně hrát a zpívat jednotlivé skladby vytištěné vždy na jedné dvojstránce.

O rok později, přesněji v únoru 1598 obdržel dopis z Kasselu s nabídkou zaměstnání na tamějším dvoře, neboť se roznesla zpráva o jeho (dalším) neúspěšném pokusu o přijetí na dvůr Alžběty. Zda tuto nabídku vůbec, nebo alespoň dočasně přijal, není zcela jisté.

Datum jeho nástupu jako dvorní loutnista dánského krále Christiana IV. v Helsingøru však známé je. Stalo se tak 18. listopadu 1598. Christian byl proslulý svou pílí a svým zaujetím pro hudbu a umění všeobecně, zároveň se o něm šířilo, že stejně rád hýřil a slavil na divokých večírcích, posílen značným množstvím vypitého alkoholu. Dowlandových služeb si však král vážil natolik, že jej za to odměnil ročním platem 500 zlatých, což byl mimořádně vysoký příjem. Dowland se tak stal jedním z nejlépe placených hudebníků své doby.

Na královském dvoře Christiana IV. v roce 1600 dokončil Dowland „druhou knihu písní“, *Second Booke of Songs or Ayres*, kterou v podobě rukopisu okamžitě poslal do Anglie. O prodej tohoto díla se postarala jeho manželka, která jej prodala nakladatelství pod vedením George Eastlanda. Úspěšnost prodeje jako v případě jeho první knihy se však bohužel neopakovala, neboť Eastland více než čtyřnásobně navýšil cenu nad skutečné náklady a tím se stala celá kniha příliš drahým zbožím. Nicméně kvalitou obsažených skladeb se první knize při nejmenším vyrovnala¹⁴¹. V roce 1601 se pak Dowland sám vydal na cestu do Anglie, aby získal nástroje a hudebníky pro dánský královský dvůr. Jeho pobyt se však protáhl na jeden celý rok, po kterém se opět vrátil do Helsingøru.

Dalším významným, i když ne zrovna příjemným okamžikem v Dowlandově životě se stala smrt jeho milované královny Alžběty I. Zemřela 24. března 1603 po pětáctyřiceti letech vlády, během kterých Anglie vzkvétala a stala se jednou z nejsilnějších a ve všech oblastech nejvlivnějších evropských zemí. Jejím následovníkem se stal ještě ve stejný den skotský král Jakub VI., nyní znám jakožto anglický král Jakub I., jehož nástup na trůn byl plánován již nějaký čas předem Sirem Robertem Cecilem, nejbližším poradcem Alžběty. Dowland pravděpodobně vycítil novou příležitost získat své vytoužené místo dvorního loutnisty v Londýně, a proto v červenci stejného roku opět odjel z Dánska na „dovolenou“ do své rodné země.

¹⁴¹ viz 2.2.2

V květnu nebo červnu 1603, tedy o měsíc či dva před jeho příjezdem do Londýna, vyšla jeho „třetí kniha písní“, *Third and Last Booke of Songs or Aires*¹⁴², ve které se opakovaně některými písněmi snažil vyjádřit svou náklonnost vůči Alžbětě. Ta však jeho touhy již nevyslyšela. Po její smrti vkládal své naděje do další velmi vysoce postavené osoby na dvoře, a to do nové královny, jíž se stala Jakubova manželka Anna¹⁴³. Jednalo se totiž o sestru jeho současného zaměstnavatele, dánského krále Christiana IV. Představil se jí již na podzim roku 1603, při příležitosti slavnosti *gallant masque* ve Winchesteru. Hned o rok později (1604) věnoval Dowland královně Anně svou sbírku *Lachrimae or Seaven teares*, která obsahovala cyklus sedmi skladeb na slavné téma *Lachrimae* a další známé a vynikající skladby v úpravě pro *consort*.

Z neznámých důvodů se v tomto období Dowlandova finanční situace rapidně zhoršila. Po jeho návratu do Dánska koncem roku 1605 se tak Christian IV. zasadil o vylepšení jeho platu o dalších sto zlatých, za které mu však přidělil žáka hry na loutnu. Místo aby se Dowland díky takto štědrému gestu ze strany krále mohl ze své mizérie vysvobodit, obdržel nečekaně 10. března 1606 výpověď na Dánském dvoře. Došlo k tomu za nepřítomnosti krále a bez jakéhokoli zjevného odůvodnění. Je možné, že dalším dvořanům vadilo Dowlandovo mimořádné postavení mezi nimi, což vedlo k jeho nenásilnému, leč pro něj z finančního hlediska nešťastnému odstranění z jejich teritoria.

Po návratu do Anglie se situace pro rodinu Dowlandů příliš nezlepšila. Stále měl dluhy a nestíhal vydělávat tolik, na kolik byl zvyklý z Dánského dvora. Navíc se potýkal s nepříznivými ohlasy na jeho hudbu, které vznikaly na základě konfrontace s novými trendy přicházejícími do Anglie po přelomu století. Byl vystaven nemalé kritice, když se o jeho hudbě tvrdilo, že je zastaralá a zkostrnatělá. Svědčí o tom následující citát z předmluvy k jeho poslední knize písní *A Pilgrimes Solace* z roku 1612:

„...Nyní Vám musím říci, že [...] jsem po svém návratu domů zaslechl několik zarážejících rozhovorů. Obzvlášť nesouhlas dvou druhů lidí, kteří se skrývají za titulem hudebníka. První jsou obyčejní kantoři, nebo zpěváci, kteří, ať už vynikající ve svých slepých ozdobách, jsou pouze ignorantští, i vůči nejdůležitějším

¹⁴² O devět let později měla následovat skutečně poslední kniha písní *A Pilgrimes Solace*

¹⁴³ Anne of Denmark (1574 – 1619)

elementům hudby [...]. Nyní mě tito lidé soudí za mými zády a tvrdí, že to co skládám, je podle starého stylu. [...] Druhou skupinu tvoří mladí muži, loutníci, kteří se na úkor těch, jenž jim předcházeli (mezi které patřím i já), vychloubají, že ještě nikdy nebylo nikoho, jako jsou oni."¹⁴⁴

V dalším úseku poukazuje i na svůj dlouholetý spor s Tobiasem Humem, který prosazoval *violu da gamba* jakožto vhodnější nástroj pro interpretaci současné nové tvorby, hlavně pro doprovod zpěvu, než jím podle jeho názoru byla loutna:

„...Navíc vyšla pod jejich vlastními zraky kniha na obranu Violy de Gamba, ve které se haní nejen nejlepší a nejdůležitější nástroje, ale jmenovitě loutna. [...] Jaké to obvinění, jak si myslím, které by nemělo zůstat hudbou vzdělanými bez odpovědi."¹⁴⁵

Narážel tím na předmluvu k Humově sbírce *The First Part of Ayres, French, Pollish and others* z roku 1605.

Nejvíce však Dowlanda iritovala skutečnost, že se na místa dvorních skladatelů a loutníků a další vysoké učitelské a profesorské posty dostávali mladí a dle jeho názoru nevzdělaní muzikanti, často cizinci, kteří zpochybňovali kvalitu loutnové hry v Anglii a tím hanili generaci Dowlanda a jeho předchůdců.

¹⁴⁴ „...yet I must tell you, [...] so have I againe found strange entertainment since my returne, especially by the opposition of two sorts of people that shroude themselves under the tilte of Musitians. The first are some simple Cantors, or vocall singers, who thought they seeme excellent in their blinde Division-making, are meerely ignorant, even in the first elements of Musicke [...]. Yet doe these fellowes give their verdict of me behinde my backe, and say, what I do is aftel the old manner [...]. The second are young men, professors of the Lute, who vaunt themselves, to the disparagement of such as have been before their time, (wherein I my selfe am a party) that there never was the like of them.”

¹⁴⁵ „...,and also being that here under their owne noses hath beene published a Booke in defence of the Viol da Gamba, wherein not onely all other the best and principall instruments have beene abased, but especially the Lute by name [...]. Which Imputation, me thinkes, the learned sort of Musitians ought not to let passe unanswered.”

Mezi lety 1609 až 1612 získal Dowland nakonec uplatnění ve službách Sira Theophila Howarda¹⁴⁶. V tomto období se nacházel na vrcholu své tvořivosti a slávy, kdy se jeho skladby hrály takřka po celé Evropě. Přesto stále cítil trpkost kvůli jeho nesplněnému celoživotnímu snu o zaměstnání na královském dvoře.

Do tohoto období spadá hned několik Dowlandových publikací. V roce 1609 vydal anglický překlad původně latinského traktátu *Musicae activae micrologus*, slavného díla německého teoretika Andream Vogelsanga¹⁴⁷ z roku 1517, pod novým názvem *Andreas Ornithoparcus his Micrologus*. V předmluvě k tomuto dílu Dowland naznačil, že chystá vlastní „školu hry na loutnu“, která se měla jmenovat *Observations and Directions concerning the Art of Lute-playing*¹⁴⁸. Nikdy však (bohužel) k publikaci tohoto díla nedošlo.

Dále se podílel na vydání *Varietie of Lute Lessons* z roku 1610, jejímž autorem byl jeho syn Robert. V úvodu této sbírky najdeme překlad části textu ze sbírky vlámského loutnisty, skladatele a sběratele Jeana-Baptiste Besarda¹⁴⁹ *Thesaurus Harmonicus* o hře na loutnu pod názvem *Necessarie observations belonging to the Lute, and Lute-playing*, která byla doplněna o další praktickou část, *Other necessarie observations belonging to the Lute*, jejíž autorem byl John Dowland. Dále obsahovala pochopitelně řadu vynikajících skladeb. Pozoruhodný je však hlavně počet těchto kompozic a také jejich seřazení. Jedná se vždy o sled sedmi skladeb stejného typu: první byly fantazie, následovaly pavany, galiardy, almandy, coranty a v závěru najdeme volty. Celkový počet skladeb je tedy čtyřicet dva a jejich autory byli mimo jiné Diomedes Cato¹⁵⁰, Iacobus Reis, Alfonso Ferrabosco, lankrabí Moritz Hessenský, Anthonie Holborne, Thomas Morley či Daniell Batchelar. Největší počet skladeb přispěli otec a syn Dowlandovi.

Pravděpodobně nejvýznamnější publikací z tohoto období se stala již zmiňovaná poslední Dowlandova kniha písní s názvem *A Pilgrimes Solace*¹⁵¹. Byla vydána v roce 1612 a stala se poslední jím samotným vydanou sbírkou. Název napovídá, že se jednalo o jakési ukončení jeho vlastní „hudební poutě“ (zároveň i

¹⁴⁶ Theophius Howard (1584 – 1640); v roce 1610 povýšen do stavu barona (*Baron Howard de Walden*)

¹⁴⁷ Andreas Vogelsang (1490? – ?); rovněž znám pod jménem Andreas Ornithoparchus

¹⁴⁸ „Pozorování a směrnice týkající se umění hry na loutnu“, vlastní překlad

¹⁴⁹ Jean-Baptiste Besard (1567? – 1625?); vydal *Thesaurus* v roce 1603

¹⁵⁰ Znám jako Diomedes of Venice, (1560? – 1618?)

¹⁵¹ „Poutníková útěcha“, vlastní překlad

životní), která nakonec přeci jen z hlediska jeho celoživotní touhy po uplatnění na Anglickém královském dvoře dospěla do vytouženého cíle.

28. října 1612 John Dowland oficiálně získal post dvorního loutnisty při královském dvoře. Tímto datem se nejčastěji označuje začátek jeho poslední životní etapy. O jeho životě se od té doby neví prakticky nic, z hlediska hudební tvorby existují jen ojedinělé poznámky. 1614 vyšly dvě duchovní písně ve sbírce Sira Williama Leightona *Teares or Lamentations of a Sorrowfull Soule*, 1621 se objevilo jeho nové zpracování stého žalmu v *The Whole Booke of Psalmes* Thomase Ravencroftse. Zde je poprvé nazýván „*Dr. John Dowland*“. Opět se neví jistě, kdy a na které univerzitě tento titul získal, nicméně v královských finančních spisech po roce 1622 byl rovněž veden jako *Doctor Dowland*, navíc na prvním místě seznamu královských loutnistů (*King's Lutes*).

Poslední zmínkou o jeho aktivním vystoupení je záznam z pohřbu krále Jakuba I., který se konal 5. května 1625¹⁵². Dowland zde hrál na loutnu jako člen *consortu* při pohřebním obřadu vedle dalších deseti hudebníků. Mezi nimi byl mimo jiné Robert Johnson, v té době asi nejoblíbenější králův skladatel.

Přesné datum Dowlandovy smrti není zcela jasné. Odhaduje se datum 20. nebo 21. ledna 1626, neboť k tomuto datu byl 2. dubna zpětně vyškrtnut ze seznamu dvorních loutnistů. Pohřeb se s jistotou konal 20. února 1626 v kostele sv. Anny v londýnské čtvrti Blackfriars. Jeho pozici po něm převzal jeho syn Robert, který rovněž sloužil na dvoře až do své smrti.

¹⁵² V jiných zdrojích se uvádí jako datum této události 1. nebo 7. květen

2.2 Dílo

Tradiční renesanční dělení skladatelovy tvorby na **duchovní** a **světskou** má v případě Johna Dowlanda jen pramalý význam, neboť ryze duchovních skladeb složil opravdu velmi málo. Spíše se zde nabízí dělení na **vokální** a **instrumentální** tvorbu, přičemž musíme rozlišovat mezi vokálním dílem duchovním, zkomponovaným většinou v podobě *a cappella*, tedy bez doprovodu nástrojů, a jeho světskými, **vokálně-instrumentálními** písněmi, které mohly, ale nemusely být doprovázeny loutnou nebo dalšími nástroji. Stejně tak musíme rozdělit jeho ryze instrumentální tvorbu na dílo pro **consort**¹⁵³ a pro **sólovou loutnu**. Při seřazení Dowlandovy tvorby jsem postupoval v chronologickém pořadí podle data zveřejnění, neboť přesné datum vzniku konkrétních skladeb beztak není přesně známo.

Dowland se sice ve své době primárně proslavil svými písněmi, svou vynikající virtuózní hrou na loutnu a řadou sólových skladeb napsaných pro tento nástroj, zároveň však svými polyfonními vokálními skladbami jednoznačně prokázal své dokonalé znalosti kontrapunktu a vytříbený smysl pro zacházení s lidským hlasem. O svém přesvědčení o „nadvládě“ lidského hlasu nad hudebními nástroji a jeho nepostradatelné síle a funkci svědčí následující citát z úvodu k jeho *First Booke of Songes and Ayres*:

*„Ačkoli tato harmonie, která je umělecky vytvářena nástroji, díky své pestrosti a svým počtem a proporcemi dokáže s lehkostí povzbudit smysly posluchačů k obdivu a potěšení, byla přesto vždy chvályhodně přisuzována větší moc a síla tomu druhu hudby, ve které se k sladkosti nástrojů přidružuje živý lidský hlas, jenž dokáže vyjádřit významnou větu nebo vynikající báseň.“*¹⁵⁴

¹⁵³ Je nutné podotknout, že pro zápis vokálních partů, stejně tak pro melodické nástroje v consortu Dowland využil tradiční *mensurální* notace (viz 2.1, ukázka *Can she excuse my wrongs*).

¹⁵⁴ „That harmony which is skilfullie exprest by Instruments, albeit, by reason of the variety and number and proportion of it selfe, it easilie stirs up the minds of the hearers to admiration & delight, yet for higher authorities and power hath been ever worthly attributed to that kinde of Musicke, which to the sweetnes of instrument applies the lively voice of man, expressing some worthy sentence or excellent Poem.“ (vlastní překlad)

Vedle svých světských písní zhudebnil několik duchovních textů, hlavně žalmů. Avšak nejedná se zde o hudbu určenou k bohoslužbě, ale spíše o jakési „privátní náboženské“ písně¹⁵⁵. Mezi tyto skladby patří mimo jiné jeho *Sacred Songs*, tři duchovní písně, dále cyklus žalmů *Psalms*, který spadá do raného skladatelského období Dowlanda, a vynikající cyklus *Mr. Henry Noell Lamentations*, zkomponovaný a vydaný v roce 1597 po smrti jeho prvního mecenáše a učitele Henryho Noella. Mezi oběma muži panoval velmi dobrý vztah, podle dostupných pramenů skoro až přátelský. Pravděpodobně to byl Noell, kdo umožnil Dowlandovi jeho první pobyty ve Francii a Itálii. Zde Dowland přišel do styku s novými způsoby komponování na kontinentu. Tento vliv je patrný v takřka všech jeho vokálních dílech, která samozřejmě vykazují prvky anglického stylu, avšak jsou kompozičně srovnatelná s polyfonními skladbami jeho současníků působících v Anglii nebo na evropské pevnině.

Dowlandovo ryze vokální dílo sice není příliš rozsáhlé a spadá spíše do raného období jeho tvorby, přesto však poukazuje na jeho dokonalé znalosti kontrapunktu a umění vedení hlasů. Tyto schopnosti se plně projevily později nejen v jeho skladbách pro consort, ale i v jeho písních a sólových loutnových fantaziích.

2.2.1 Vokální tvorba duchovní

Psalms – celkem John Dowland zhudebnil pět žalmů, které se staly součástí *The Whole Booke of Psalmes* z roku 1592. Jedná se o čtyřhlasé úpravy žalmů 38, 100¹⁵⁶, 104, 130 a 134. Dále se ve stejné sbírce objevuje zhudebnění neznámého textu s názvem *A Prayer for the Queen's most excellent Majesty*, tedy *Modlitba za její nejvyšší výsost Královnu*. Ani melodie této skladby nepochází z žádné tradiční předlohy¹⁵⁷, tudíž je zcela možné, že autorem obojího, hudby i textu, byl sám Dowland

¹⁵⁵ Tímto termínem označuje Dowlandovu duchovní vokální tvorbu slavný britský loutnista a badatel, Anthony Rooley (* 1944) v bookletu k sérii CD s názvem *John Dowland – The Collected Works*, Decca 1997

¹⁵⁶ Objevuje se v autorově úpravě v roce 1621 v rámci sbírky *The Whole Booke of Psalmes* Thomase Ravenscrofta

¹⁵⁷ Všechny 150 do angličtiny přeložených žalmů Davidových a melodie k nim byly sjednoceny Thomasem Sternholdem a dalšími, a vydány ve společném žaltáři v roce 1562

Sacred songs – jedná se o tři duchovní písně, jejichž texty však nemají původ v anglické liturgie. První z nich, jednohlasá píseň s doprovodem čtyř viol, nese název *Sorrow, come!* (*Zármutku, přicházej!*). Je plná bolesti a slouží jako skvělý exemplář pro zvukomalebné zhudebnění textu. Druhá, *An heart that's broken and contrite* (*Srdce, které je zlomené a zkroušené*), byla zkomponována dle tradice zhudebnění žalmů ve čtyřhlasé úpravě bez přílišného využití složitého kontrapunktu. Hlasy jsou doplněny různými nástroji: *Cantus* neboli soprán byl zdvojen sopránovou violou a gamba (*treble viol*), k *Altu* se připojila flétna, *Tenor* zůstal samostatný a *Bassus* byl opět podpořen nástrojem smyčcovým, tentokrát basovou gambou (*bass viol*). Dále doprovázely zpěv a nástroje celkem tři drnkací strunné nástroje, krom loutny ještě *bandora* a *citera*¹⁵⁸. Diana Poultonová zahrnuje celý notový záznam této skladby do své knihy (s. 338-339). Poslední z trojice duchovních písní, *I shame at my unworthiness* (*Stydím se za svou nehodnost*), je zároveň nejzajímavější. Jedná se o vysoce komplexní, kontrapunkticky propracovanou skladbu v duchu madrigalu. Je plná zvukomalby a velkých náladových zvrátů. Největším kouzlem však je, že text celé písně, která má šedesát šest taktů, se skládá pouze z těchto čtyř řádků:

*I shame at mine unworthines,
Yet faine would be at one with thee
Thou art a ioy in heavines,
A succour in necessity*¹⁵⁹

Dowland zde předvedl svou nenapodobitelnou genialitu zacházení s textem a jeho adekvátním a různorodým zhudebněním na velmi malé ploše.

Lamentatio Henrici Noel – tento cyklus sedmi polyfonních vokálních skladeb je znám pod dalšími dvěma názvy: *Mr. Henry Noell Lamentations* a *Mr. Henry Noell his funerall Psalmes*. Dowland tyto *lamentace* složil jako poctu pro svého zesnulého přítele a mecenáše, Sira Henryho Noella¹⁶⁰, na jehož pohřbu 1597 poprvé zazněly. Jedná se opět o čtyřhlasé zhudebnění žalmů a

¹⁵⁸ *Cittern* - původně čtyřsborový nástroj s kovovými strunami. Podobně jako v případě loutny se počet strun postupem času rozrůstal; *Bandora* - basový drnkací nástroj konstrukčně podobný citeře

¹⁵⁹ *Stydím se za svou nehodnost, leč příjemné by bylo býti jeden s tebou, Ty jsi radost v těžkosti, Pomoc v nouzi v nezbytnosti*

¹⁶⁰ viz 2.1

chvalozpěvů, pro které však na rozdíl od těch obsažených v *Whole Booke* zamýšlel interpretaci profesionálním sborem, pravděpodobně tím při Westminsterském opatství. Z tohoto důvodu jsou jednotlivé hlasy opravdu náročné a tvoří tak velmi složitou kontrapunktickou spleť. Jednotlivé části jsou: *The Lamentation of a sinner* (Nářek hříšníka), *Domine ne in furore*, *Misere mei Deus*, *The humble suit of a sinner* (Pokorná prosba hříšníka), *The humble complaint of a sinner* (Pokorný nářek hříšníka), *De profundis*, a na závěr *Domine exaudi*.

2.2.2 Vokálně-instrumentální tvorba světská

First Booke of Songs or Ayres – Dowlandova první kniha písní vyšla poprvé tiskem 1597, ve stejném roce jako jeho *lamentace*. Obsahuje celkem dvacet jedna čtyřhlasých písní s doprovodem loutny, přičemž sám Dowland poukazuje na možnost interpretace „...všech hlasů současně, nebo každého zvlášť [...] s doprovodem loutny, orfarionu nebo violy da gamba.“¹⁶¹ Všechny písně lze tedy provést hned v několika různých variantách obsazení:

1. jeden až čtyři zpěváci + loutna, orfarion nebo gamba
2. jeden zpěvák + tři gamby nebo tři libovolné melodické nástroje (+ loutna)
3. čtyři zpěváci bez doprovodu (podoba madrigalu)
4. čtyři nástroje (+ loutna)

Na závěr knihy umístil Dowland *Galliardu pro dva hráče na jednu loutnu*¹⁶² s názvem *My Lord Chamberlaine his galliard*. Této osobě, Siru Georgi Careymu, komorníkovi (*chamberlain*) královny Alžběty, je věnována nejen tato poslední skladba, ale i celá kniha. Doprovody ke všem písním včetně přidaného loutnového dua jsou určeny pro sedmi-sborovou loutnu. Nejslavnějšími písněmi z této sbírky se staly mimo jiné *Can she excuse my wrongs*, *Go crystal teares*, *Come again: sweet love doth now envite* nebo *Come, heavy Sleep*. Popularita

¹⁶¹ „So made that all the partes together, or either of them severally may be song to the Lute, Orpherian or Viol de gambo.“ (vlastní překlad)

¹⁶² *A Galliard for two to plaie upon one Lute at the end of the booke* (vlastní překlad)

některých z nich způsobila ohromnou poptávku po této knize, která byla na základě toho vydána ještě několikrát (viz 2.1).

Celkově byl zájem o tzv. *song books* vzhledem k rozkvětu vzdělání v oblasti umění a vědy v Alžbětinské Anglii tak velký, že během příštích dvaceti pěti let vyšlo na ostrově kolem třiceti podobných knih písní. Žádná však nepřekonala úspěch Dowlandova *First Booke*.

Second Booke of Songs or Ayres – druhá kniha, obsahující dvaadvacet písní, vznikla během Dowlandových služeb na Dánském dvoře a byla vydána v roce 1600 v Londýně. Je věnována jistě *Lady Lucie, Comptesse of Bedford*, štědré mecenášce hudby, ke které choval Dowland hlubokou úctu. Kniha nenavázala počtem prodaných kusů na tu předchozí, nicméně kvalitativně je při nejmenším srovnatelná. Opět je zapotřebí sedmi-sborové loutny.

Na rozdíl od ryze čtyřhlasé podoby písní z první sbírky zde nalezneme tři různé druhy podle počtu hlasů:

1. *Songs to two voices* - *Písně pro dva hlasy* + loutna (1-8)
2. *Songs to four voices* - *Písně pro čtyři hlasy* (+loutna; 9-20)
3. *Songs to five voices* - *Písně pro pět hlasů* (+ loutna; 21-22), ke klasickým čtyřem hlasům je přidán tzv. *Quintus*, tedy pátý hlas

Zároveň je znatelný i vývoj formy jednotlivých písní. Dowland se částečně odvrátil od klasické strofické písně směrem k prokomponovaným veršům o jedné delší sloce. Dále zapojuje do své knihy písně z oblasti *masque*, které působí jako odlehčení oproti řadě závažných písní obsažených v tomto cyklu. Mezi nejzávažnější patří Dowlandova vlastní adaptace své s odstupem nejslavnější skladby *Lachrimae* pro zpěv s doprovodem loutny – *Flow my teares fall from your springs* (*Tečte, mé slzy, padejte z vašich pramenů*). Jedná se o jedinou z Dowlandových písní zkomponovanou ve formě *Pavany* (AA, BB, CC). Díly A a B jsou při jejich opakování vždy podloženy novým, druhým veršem, pouze v díle C se text při repetici opakuje. Celá skladba a tím pádem i loutnový part jsou na rozdíl od tradičně známé sólové verze v tónině *g-moll* zapsány o celý tón výš, tedy v *a-moll*¹⁶³. Dowland tím celou skladbu přizpůsobil zpěvákům, pro které je tato vyšší poloha podstatně příjemnější.

¹⁶³ Z pohledu kytaristy je posunuta z příjemnější hmatové polohy *e-moll* do *fis-moll*

Druhou nejznámější písní ze *Second Booke* je hned první z celé knihy, *I saw my Lady weepe* (*Viděl jsem svou dámu plakat*). Tuto píseň, která je považována za jednu z nejkrásnějších anglických milostných písní, věnoval svému ctěnému kolegovi, Anthonyemu Holborneovi¹⁶⁴. Vzájemně se inspirovali a obdivovali po celý život.

Stejně jako ve své první knize, uzavírá celou sbírku skladbou pro loutnu, tentokrát s doprovodem basového hlasu, který nejčastěji připadl basové gambě. Skladba nese název *Dowlands adew for Master Oliver Cromwell*.

The third and last Booke of Songs or Airs – podle názvu není zcela jasné, zda Dowland svou třetí knihu zamýšlel pouze jako závěrečnou z této trojice (*last* ve smyslu *latest*, tedy *nejnovější*), nebo jako svou celkově poslední publikaci tohoto druhu. Já osobně se přikláním spíše k první teorii, neboť ve věku čtyřiceti let, tedy na vrcholu svých tvůrčích sil, zajisté ještě nepočítal s tím, že už žádnou další knihu písní nevytvoří. To však není tak podstatné jako skutečnost, že svou aktuální publikaci vydal v únoru roku 1603, kdy Londýn zasáhla jedna z největších morových epidemií v historii města. Během několika týdnů zemřela téměř šestina obyvatel města¹⁶⁵ a celá země se jen těžko z této situace vzpamatovávala. Obchod byl naprosto ochromený a tím pádem se prodej hudebnin včetně Dowlandovy novotiny rozjížděl jen velmi špatně a pomalu.

The third and last Booke obsahuje jedenadvacet písní, tentokrát bez úvodního rozlišení podle počtu hlasů. Nicméně opět se střídají písně o dvou, čtyřech a pěti hlasech. U poslední písně s názvem *Come when I call* (*Přijď, když tě volám*) se navíc jedná o tzv. *dialogue*¹⁶⁶, kdy se střídají nejen dva zpěváci v melodii, ale i dvě loutny v doprovodu, z nichž jedna je laděna o kvartu níž (*bass lute*). Ačkoli byl Dowland tou dobou díky finanční štědrosti svého dánského královského zaměstnavatele finančně velmi dobře zabezpečen, zařadil do této knihy i několik skladeb, kterými se chtěl opakovaně zavděčit královně Alžbětě. Mezi tyto písně patří na příklad *Time stands still* (*Čas zůstal stát*) nebo *Say, Love, if ever thou didst find*, jejichž texty Alžbětě přes její již pokročilý věk skrytě lichotí¹⁶⁷. Na rozdíl od předchozí druhé knihy se formálně častěji vrací ke klasické

¹⁶⁴ *To the most famous, Anthony Holborne* (*Veleslavnému Anthonyemu Holborneovi*; nadpis k písni, vlastní překlad)

¹⁶⁵ Londýn tehdy čítal skoro tři sta tisíc obyvatel

¹⁶⁶ Forma převzatá z *masque*

¹⁶⁷ Alžbětě bylo již 69 let a měsíc po zveřejnění Dowlandovy třetí knihy zemřela

strofické písní. Celková nálada této „závěrečné“ sbírky vyznačuje podstatně vyrovnanější a citově umírněnější atmosféru než předešlé dvě. Tím Dowland v jistém smyslu uzavírá vývojový kruh od svých raných, „mládežnických“ rozmanitých písní plných energie a lehkého náznaku ješitnosti ve své první knize přes hluboce intimní, spíše pesimistický, ke konci však již smířlivý charakter druhé knihy až po konečné nalezení „zlatého středu“ v podobě vyrovnané a takřka výhradně pozitivní nálady v jeho *Third Booke*. Symbolem uzavření tohoto procesu je píseň *Weep you no more, sad fountains*, v překladu *Neplačte již, smutné prameny*.

A Musically Banquet – sbírku s názvem *Hudební hostina* vydal Dowlandův syn Robert v roce 1610, krátce po zveřejnění *Varietie of lute lessons*. Vedle písní anglických skladatelů, mezi které patřili krom Johna Dowlanda, Daniela Bachelera a Anthonyho Holbornea i dva z dnešního pohledu méně slavní skladatelé, Richard Martin a Robert Hales¹⁶⁸, zde najdeme několik písní anonymního původu a také díla skladatelů z jiných zemí: obsahuje tři francouzské písně Pierrea Guédrona¹⁶⁹, dvě skladby slavného italského skladatele Giulia Cacciniho, dále dvě španělské, dvě italské a dvě anglické písně neznámého původu.

John Dowland k této sbírce přispěl třemi písněmi: *Far from triumphing court* (*Daleko od slavného dvora*), dále *Lady, if you so spite me* (*Paní, když mi děláš takové naschvály*) a slavnou písní *In darkness let me dwell* (*V temnotě mě nechej spočinout*).

A Pilgrimes Solace – svou poslední sbírku písní z roku 1612 nazval John Dowland *Poutníková útěcha*. Tento název svědčí o autorovu dozrání nejen jako skladatel, ale také jako člověk. Ne nadarmo obsahuje tato sbírka řadu duchovně laděných písní (č.12-15), které podle Anthonyho Rooleyho vykazují prvky protestantských textů. Hudebně jsou sice bohaté na zvukomalebných a světsky dramatických prvcích, jejich celkově klidný rytmus a povzbudivý obsah však poukazují na umírněnější a hlubší charakter. Pochopitelně najdeme mezi dalšími písněmi pro Dowlanda typičtější ukázky. Prvních osm se řadí do tradice milostných písní podobných těm z předchozích sbírek, tituly *Go nightly cares* a *From silent night* (č.9-10) zas připomínají „temnější“ skladatelovy nálady. Závěrečné čtyři písně složil Dowland podle vzoru *masque*, přičemž poslední tři

¹⁶⁸ Viz 1.4

¹⁶⁹ Pierre Guédron (1570? - 1620?); slavný skladatel tzv. *Airs de cour*

zkomponoval při příležitosti svatby Lorda Theophila Waldena, mecenáše, kterému je tato sbírka věnována.

Závěr celé sbírky tvoří sólová skladba s názvem *Galliard to Lachrimae*, unikátní ukázka variační techniky přenesení původní čtyřdobé pavany do podoby třídobé galliardy. Jedná se o vysoce náročnou skladbu, která vyžaduje skvělou technickou zdatnost a zároveň vyspělý interpretační přístup, neboť interpret musí nalézt správnou rovnováhu mezi virtuózními pasážemi a původním hudebním záměrem předlohy. Tato galliarda se dnes hraje jen velmi ojedinele, přitom představuje jednu z posledních a současně nejzajímavějších Dowlandových skladeb tohoto typu pro sólovou loutnu.

Celkově touto poslední knihou písní dovršil své velkolepé, žádným jiným skladatelem před i po něm nepřekonané písňové dílo k loutně. Našel a zušlechtil v ní svůj specifický hudební jazyk, který je dodnes rozpoznatelný již při prvním poslechu.

2.2.3 Tvorba pro consort

Lachrimae or Seaven teares – tato unikátní sbírka, věnovaná královně Anně, vyšla v roce 1604. Celý název z titulní strany tohoto cyklu skladeb pro broken consort zní:

Lachrimae, or Seaven teares, figured in seaven passionate Pavans, with divers other Pavans, Galiards, and Almands, set forth for the Lute, Viols, or Violons, in five parts: by John Dowland, Bachelor of Musicke, and Lutenist to the most Royall and Magnificent, Christian the fourth, King of Denmarke [...]

Z názvu tedy vyplývá, že se jedná o sbírku *sedmi vášnivých pavan*, které jsou doplněny o *různé další pavany, galliardy a allemandy*. Nástrojové obsazení sestávalo z loutny a pěti gamb nebo houslí (*viols* – gamby, *violons* - housle).

V předmluvě pro čtenáře Dowland popisuje, že „...promísil nové písně se starými, vážné s lehkými, aby každý posluchač přijal jejich různý obsah.“¹⁷⁰

Vedle sedmi pavan, zpracovávajících slavné téma z pravděpodobně původního loutnového sóla *Lachrimae pavan*, se zde vyskytuje dalších čtrnáct skladeb (tři pavy, devět galliard a dvě almandy). Některé z nich jsou rovněž známé v podobě pro sólovou loutnu. Mezi tyto skladby patří například druhá nejslavnější Dowlandova pavana, *Semper Dowland semper dolens*, nebo velmi oblíbené a virtuózní galliardy *The King of Denmark's Galliard* a *The Earle of Essex Galliard*.

Celkově se jedná v případě *Lachrimae or Seaven teares* o vsutku mimořádnou sbírku, neboť Dowland prvně determinoval její obsazení výhradně pro smyčcové nástroje s doprovodem loutny, bez udání možnosti interpretace na jiné nástroje. Dle některých odborníků existuje možnost zcela vynechat loutnový doprovod, neboť loutna ve většině obsažených skladeb beztak zdvojuje pohyb ostatních hlasů. Tuto teorii však vehementně odmítá Diana Poultonová, která je „...přesvědčena, že celý tento argument je nesprávný a že loutna je nezbytná pro uspokojivé provedení. Pečlivý průzkum not ukazuje, že je užita nekonečná škála prostředků v loutnovém partu, z nichž každý přispívá svým způsobem k celkové sazbě.“¹⁷¹

Ať už má pravdu kdokoli, stvořil John Dowland zcela ojedinělou sbírku skladeb pro *broken consort*, která nebyla žádným z jeho současníků překonána.

2.2.4 Tvorba pro loutnu sólo

Jak jsem již uvedl dříve v textu, přisuzuje se Dowlandovi přibližně pětasedmdesát skladeb pro sólovou loutnu (viz 1.4, s. 37). Řada z nich se pak objevuje hned v několika různých pramenech a v často odlišných verzích. Diana Poultonová uvádí ve třetím vydání své sbírky *The Collected Lute Music of John Dowland (CLM)* celkem 105 titulů, které jsou tradičně seřazeny od fantazií přes pavy, galliardy, allemandy (*almains*) a úpravy písní a balad po skladby nejistého původu a jiné verze známých skladeb z dalších pramenů.

¹⁷⁰ „...mixed new songs with olde, grave with light, that every eare may receive his severall content.“

¹⁷¹ Poulton, Diana, *John Dowland*. University of California Press 1972, s. 345

Jelikož se zabývám Dowlandovými fantaziemi podrobně v kapitole o fantaziích (viz 4.2), uvedu stručně jeho nejslavnější díla z oblasti tanečních forem.

Z celkového počtu jedenácti **pavan** se jednoznačně vymyká *Lachrimae pavan*. Díky této skladbě se John Dowland za svého života proslavil po celé Evropě. Ačkoli prokazatelně existuje ve dvou konkrétních verzích pro sólovou loutnu (*in g a in a*), zařadila Diana Poultonová pouze první ze jmenovaných do své kolekce (*P 15*). Slavné sestupné téma se stalo doslova „hitem“ a bylo později převzato a zpracováno nejen Dowlandem samotným, ale i řadou dalších věhlasných komponistů. Přesto že John Dowland nebyl zastáncem přílišného užívání *diminucí*¹⁷² v repetičích jednotlivých částí, doplnil a rozšířil v případě *Lachrimae* všechny tři díly skladby při jejich opakování právě tímto způsobem (forma je tedy *aa' – bb' – cc'*). Tato pavana vyžaduje po interpretovi maximální koncentraci a technickou zdatnost, neboť obsahuje řadu krkolomných hmatových spojů, které omezují plynulost melodie. Přesto se jedná o naprosto unikátní, nádhernou skladbu, která vyzní i při interpretaci na kytaru velmi krásně.

Další významnou pavanou je *Semper Dowland semper dolens*, která rovněž vyšla nejen v podobě pro sólovou loutnu, ale také v úpravě pro *consort* v rámci cyklu *Lachrimae or Seaven teares*. Oproti této variantě je loutnová verze poněkud chudší, nicméně stále představuje vrcholné dílo z oblasti pavan.

Ze zbylých devíti pavan se jen těžko rozhoduje, která z nich dosahuje stejné kvality, jako předchozí uvedené dvě. Přesto se jedná u všech o výjimečně zdařilé kompozice, z nichž si každá zaslouží svůj obdiv.

Galliarda se řadila mezi nejoblíbenější taneční formy alžbětinské éry. Proto není divu, že svým počtem zaujímají v tvorbě Johna Dowlanda zcela mimořádnou pozici. V *CLM* je uvedeno celkem dvacet osm titulů, které s více méně stoprocentní jistotou byly zkomponovány Dowlandem. Mezi nejznámější patří mimo jiné *The Frog galliard*, známá také v písňové podobě (*Now, O now, I needs must part* z *First Booke of Songs*), stejně jako *The Earl of Essex galliard*, která krom analogie k písni *Can she excuse my wrongs* existuje i ve verzi pro *consort* (viz 2.2.3). To samé platí také o *The King of Denmark his galliard*, jedné z nejvirtuóznějších Dowlandových skladeb pro loutnu. Další slavnou a mezi kytaristy obzvlášť oblíbenou galliardou je *Melancholy galliard*, spíše pomalá a ve

¹⁷² Pro definici viz 1.4, s. 38

srovnání s ostatními technicky jednodušší kompozice. Pravděpodobně posledním Dowlandovým dílem pro sólo loutnu se stala *Galliard to Lachrimae*. Z vlastní zkušenosti mohu říci, že se jedná o velmi náročnou skladbu, ve které je zpracován veškerý hudební materiál z *Lachrimae pavan*. Dowland původní čtyřdobou pavanu přetvořil zcela ojedinělým způsobem do podoby třídobé galliardy a zároveň v této skladbě zašel až na úplnou hranici virtuozity.

Po galliardách následuje v *CLM* celkem osm **allemand**, z nichž jsou známé hlavně *Sir John Smith, his almain* a *Lady Hunsdon's Puff*. Obě se často vyskytují v koncertním repertoáru jak loutníků, tak i kytaristů. Jelikož jsou ostatní allemandy poměrně stručné a z kompozičního hlediska nenáročné, nejsou mezi kytaristy až tak známé.

Pět **jig** a jedenáct **úprav písní a balad** pak uzavírá seznam loutnových kompozic, pocházejících s určitostí z hudební „dílny“ Johna Dowlanda. Naštěstí je dnes dostupná celá řada kytarových edicí, které obsahují transkripce těch nejznámějších z nich. Pro podrobné informace o Dowlandovým loutnovém díle pak doporučuji speciální kapitolu *The solo lute music* z knihy *John Dowland* Diany Poultonové, která na téměř devadesáti stránkách popisuje velmi detailně tuto část jeho tvorby.

3 Transkripce z loutnové tabulatury – konstrukční a technické rozdíly mezi renesanční loutnou a kytarou

V této kapitole se věnuji jak celkovému vývoji transkripce v průběhu dějin, tak konkrétnímu pohledu na transkripce z renesanční loutnové tabulatury do kytarové notace. Nesmíme však zaměnit výraz *transkripce* (přepis) za pojem *aranž*, který v sobě zahrnuje kromě přepisu i další úpravy daného hudebního materiálu.

Při přepisování loutnové hudby pro kytaru se autor transkripce musí zabývat řadou zásadních otázek. Nedá se však s určitostí říci, která z nich je nejpodstatnější. Pokusím se v následujících podkapitolách objasnit ty nejdůležitější a podat všechny potřebné informace pro správné zacházení s autentickými prameny v jejich původní podobě.

3.1 Transkripce v průběhu dějin hudby

Užívání transkripcí je velmi důležitou oblastí vývoje evropské hudby. Již v renesanci, ale i později byly transkripce pevnou součástí hudební praxe v Evropě. Mnozí skladatelé se tak na základě přepisování již zveřejněných děl jiných autorů učili a procvičovali v nových (nebo starých) kompozičních technikách a přenášeli díla zkomponovaná pro konkrétní nástrojové obsazení (v renesanci hlavně pěvecké) na jiné nástroje, často do podoby pro jeden sólový nástroj (viz 1.2.1).

Výjimku netvořili ani skladatelé a hráči na strunné drnkací nástroje. Například v renesanci bylo běžnou praxí, že loutníkové přepisovali vokální kompozice pro svůj nástroj. Dalším důkazem této praxe jsou nesčetné transkripce, lépe řečeno *aranže* operních árií či orchestrálních skladeb pro kytaru (často pro kytarové duo) z období klasicismu a raného romantismu, jejichž autory byli slavní kytaristé a skladatelé jako například Mauro Giuliani, Fernando Sor či Johann Kaspar Mertz. V této tradici pokračoval i Francisco Tárrega, pravděpodobně nejvýznamnější osobnost kytarového vývoje přelomu 19. a 20. století. Stejně přínosným představitelem byl Andrés Segovia, světoznámý virtuóz a propagátor klasické kytary na koncertních pódíích. I on rád přepisoval díla slavných skladatelů pro náš nástroj.

Při pohledu na dílo Johna Dowlanda můžeme též zjistit, že své vlastní skladby často použil k dalším velmi zajímavým úpravám, jako v případě jeho *Lachrimae pavan*. Vedle Dowlanda samotného však tuto skladbu zpracovala řada dalších skladatelů pro jiný nástroj či jiné obsazení, mimo jiné William Byrd, který ji transkriboval pro virginal.

3.2 Tabulatury

První překážkou při snaze o transkripci renesanční loutnové hudby je její zápis v tabulatuře. Nejčastěji se definuje pojem „tabulatura“ jako „*grafický hudební záznam, který pomocí písmen nebo číslic graficky zaznamenával umístění prstů na hmatníku nebo klávesách nástroje*“¹⁷³. Je však důležité vědět, že z tabulatury vyčteme krom místa hmatu už pouze okamžik úhozu daného tónu, nikoli jeho přesnou délku ani výšku (viz 3.3). Tento „hmatový“ zápis vznikl již ve 14. století a sloužil prvotně k přepisu vícehlasé vokální hudby do podoby pro jeden nástroj (*intavolace*, viz 1.2.1). Z kraje vznikaly tyto přepisy hlavně pro klávesové (varhany, cembalo, virginal), později také pro strunné drnkací nástroje¹⁷⁴. Dnes dělíme tabulatury na *varhanní* a *loutnovou*. Regionálně se pak vyvinuly různé způsoby zacházení s tímto zápisem, který tak získával v každé zemi svůj specifický vzhled. Jelikož se dnes o tabulaturách ví poměrně hodně a informace o nich jsou snadno dostupné, nebudu se dále zabývat historickými detaily týkajícími se varhanních tabulatur, ale rovnou pokročím k stručnému vysvětlení jednotlivých typů tabulatur loutnových.

Nejčastěji rozlišujeme mezi tabulaturami **románskými (italská, francouzská, španělská**¹⁷⁵ a **neapolská)** a tabulaturou **německou**¹⁷⁶. Všechny románské spojuje grafické znázornění jednotlivých strun/sborů (dle jejich počtu na daném nástroji) pomocí horizontálních linek¹⁷⁷. V německé tabulatuře nebylo těchto linek zapotřebí, jak bude vysvětleno níže. Hlavním rozdílem mezi všemi typy je způsob označení pražců/políček na hmatníku. Zatím co italská, španělská a neapolská užívaly *arabských číslic*, používaly se v případě francouzské tabulatury *písmena abecedy*. Německá se opět vymykala tím, že kombinovala obojí, tedy čísla a písmena. Rytmus byl zaznamenán buď pomocí *mensurálních*

¹⁷³ Bláha, Vladislav, *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2012, s. 65

¹⁷⁴ Hudba pro violu da gamba se rovněž zapisovala v tabulatuře.

¹⁷⁵ Ve své knize *Dějiny kytary* píše pan doc. Mgr. Vladislav Bláha, ArtD, že se tímto termínem milně nazývá druh neapolské tabulatury, která se vyskytuje pouze u Luise de Milána. (Bláha, Vladislav, *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2012, s. 65-66)

¹⁷⁶ Schlegel, Andreas a Lütcke, Joachim, *Die Laute in Europa 2*. Menziken 2011, s. 66

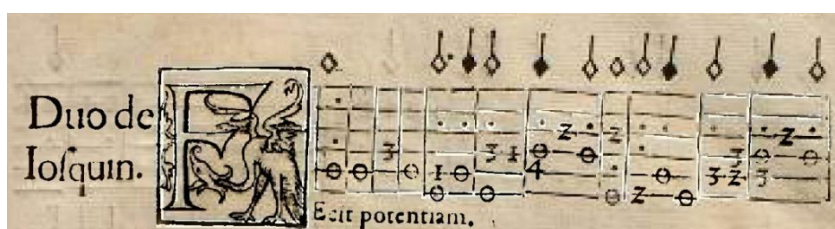
¹⁷⁷ Maximální počet se ustálil na šesti linkách, přičemž basové tóny, vyskytující se na nižším než šestém sboru, byly označeny z pravidla přidanou pomocnou horizontální linkou u daného hmatu nad nebo pod systémem.

not, jejichž hodnota se do moderní notace přenáší v polovičních hodnotách, nebo *rytmickými praporky* bez notových „hlaviček“ (zde se hodnota při přepisu zdvojnásobuje). V některých edicích pak měl každý tón své konkrétní rytmické znaménko (*rytmické praporky* bývaly při sledu dvou a více stejných hodnot často spojeny *trámečky*), zatím co v řadě vydání bývaly označeny pouze rytmické změny. To znamená, že pokud po sobě následovaly dvě nebo více not stejné hodnoty, nacházelo se rytmické znaménko pouze nad první z nich, a pak až nad další, svou hodnotou lišící se notou (viz obr. č. 1 a 2 níže na stránce).

Italská tabulatura používala k označení jednotlivých pražců *arabské číslice* (0 = prázdné struny, 1 = první políčko, 2 = druhé, atd.). Nejvyšší horizontální linka v systému znázorňuje nejhlubší sbor, což z pohledu dnešního hudebníka představuje jistou překážku, neboť je zvyklý z moderní notace na umístění akusticky vyšších tónů vertikálně výše a hlubších tónů níže v systému. V italské tabulatuře tedy platí přesný opak. Důvodem pro tento způsob uspořádání je fakt, že se z pohledu hráče na hmatník nachází nejhlubší sbor/struna nejvýš. Z praktického hlediska se tedy jedná (hlavně pro hudbu nedotčené začátečníky) o zcela logickou variantu, ve spojení s „hudebním“ myšlením však nikoli. Na ukázkou uvedu dva příklady z italské tabulatury, jejichž autory jsou Francesco da Milano a Miguel de Fuenllana (viz obr. č. 1 a č. 2).



Obr. č. 1 – Francesco da Milano, *Intabolutura de Lauto* (1546); ukázka italské tabulatury s *rytmickými praporky* pro označení rytmu (v moderní notaci se z pravidla rytmické hodnoty zdvojnásobují, tedy z původní osminy na čtvrtovou atd.), první tóny skladby se nachází na nejvyšším sboru, ačkoli jsou zapsány na nejnížší lince



Obr. č. 2 – Miguel de Fuenllana, *Orphenica lyra* (1554); italská tabulatura s *mensurální notací* rytmu (v transkripcích se uvádí v polovičních hodnotách, tedy původní půlová = čtvrtová)

Neapolská tabulatura se liší od italské jednak tím, že označuje prázdné sbory číslicí ,1` místo nuly (první políčko pak číslicí 2 atd.), za druhé pak opačným uspořádáním horizontálních linek, přičemž nejvyšší linka zde znázorňuje nejvýše naladěný sbor (z pohledu kytaristy tedy první strunu). V tištěné podobě neexistují takřka žádné dochované exempláře této původně jihoitalské tabulatury, počet manuskriptů je taktéž velmi malý.

O **španělské** tabulatuře se vedou jisté spory. Někteří ji považují za variantu italské tabulatury, ve které však nejvyšší horizontální linka představuje nejvyšší sbor (na rozdíl od italské). Jiní zas tvrdí, že se zde jedná o druh neapolské tabulatury, která ovšem používá číslici ,0` pro označení prázdného sboru, místo ,1`. Z mého pohledu je celá tato diskuze relativně bezpředmětná, neboť se tento typ tabulatury beztak vyskytuje pouze u Luise de Milána (viz obr. č. 3) a tím pádem nehraje v historickém kontextu až tak významnou roli.



Obr. č. 3 – Luis de Milán, *El Maestro* (1535); španělská tabulatura, *mensurální notace* rytmu, nejvyšší linka pro znázornění nejvýše laděného sboru

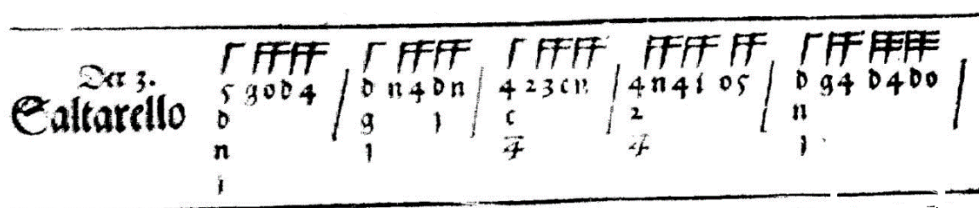
Asi nejrozšířenějším a nejdéle přeživším typem tabulatury se stala **francouzská** tabulatura (viz notové přílohy). Vedle Francie se ujala již v renesanci také v severním a západním Německu a v Anglii. Jako jediná z románských tabulatur pak používá písmena abecedy pro označení jednotlivých políček. Prázdné sbory jsou značeny písmenem *a*, první políčko písmenem *b*, atd. Nejvyšší linka pak znázorňuje nejvyšší sbor.

Jednoznačně nejsložitější způsob zápisu představuje **německá** tabulatura. Jak již bylo řečeno dříve, nepoužívá horizontální linky pro znázornění sborů. Místo toho jsou všechny prázdné struny a každé políčko na hmatníku označeny vlastním písmenkem nebo číslicí (viz obr. č. 4 na následující stránce).

Prázdný sbor	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.
5	e	k	p	v	9	ē	ķ	ṗ	ṽ
4	d	i	o	t	£	ḍ	ī	ō	ṫ
3	c	h	n	s	z	ċ	ḥ	ṅ	ṣ
2	b	g	m	r	y	ḃ	ḡ	ṁ	ṛ
1	a	f	l	q	x	ā	ḥ	ī	q̄
A	B	C	D	E	F	G	H		

Obr. č. 4 – diagram německé tabulatury; nejvyšší linka znázorňuje 1. sbor (prázdný sbor je označen číslicí ‚5‘), nejnižší pak 6. sbor (písmeno ‚A‘); od šestého políčka 5. sboru se písmena abecedy opakují, jsou však označena vodorovnou čárkou („ā“, atd.); na 6. sboru se tóny nad VII. políčkem již nehmataly

Pro ilustraci uvedu ještě ukázkou z německé tabulatury, konkrétně z díla *Ein neues sehr künstlichs Lautenbuch* Hanse Gerleho z roku 1552.



Obr. č. 5 – *Saltarello* v německé tabulatuře ze sbírky *Ein neues sehr künstlichs Lautenbuch* Hanse Gerleho (1552)

Jelikož se jednalo o poměrně komplikovaný způsob zápisu, neujala se německá tabulatura v žádné jiné zemi. Stejně tak se velmi brzy přestala používat, neboť byla vytlačena jednodušší a zároveň z kraje 17. století nejrozšířenější francouzskou tabulaturou¹⁷⁸.

V 17. století se dále objevily dva různé způsoby zápisu akordů: italské *alfabeto* a španělské *cifras*. Vzhledem k tomu, že se značně rozšířila akordická hra (hlavně v kytarovém doprovodu k písním a v opeře), byla snaha o zjednodušení zápisu neustále se opakujících akordů logickým krokem. To už se

¹⁷⁸ Schlegel, Andreas a Lütke, Joachim, *Die Laute in Europa 2*. Menziken 2011, s. 68-71

však pohybujeme v období baroka, tudíž si dovolím odkázat na odbornou literaturu, která o tomto druhu zápisu akordů pojednává podrobněji¹⁷⁹.

Pro nás mnohem podstatnější je znát způsob, jakým renesanční skladatelé respektive opisovatelé zaznamenávali prstoklady a melodické ozdoby. Obojí se vyskytovalo zpravidla jen v rukopisech, málokdy však v tištěných edicích. Prsty pravé ruky se pak většinou označovaly tečkami ($\cdot = i$, $\ddot{\cdot} = m$, $\cdots = a$), prsty levé ruky pak číslicemi (1 - 4). Složitější je situace značení melodických ozdob. Jelikož neexistoval sjednocený systém pro označování trylků, nátrylů, mordentů apod., užívali autoři přepisů individuální znaménka, která často pouze poukazovala na fakt, že se může konkrétní nota přizdobit. Přesný způsob zdobení pak záležel na úsudku interpreta. V opisech Dowlandových skladeb se nejčastěji vyskytují znaménka # nebo +, které mohly znamenat buď krátký nátryl, mordent nebo delší trylek. Veškeré takto označené ozdoby se prováděly výhradně akcí prstů levé ruky (příklepy-stržení), bez zapojení úhozu ruky pravé. Jean-Baptiste Besard se ve své knize *Thesaurus Harmonicus* z roku 1603 o ozdobách vyjádřil takto:

„Měli byste zde nalézt nějaká pravidla pro sladké ozdoby a trylky, pokud by však mohly býti vyjádřeny tak, jako na loutně: jelikož je zřejmé, že je nelze vyjádřit mluveným či psaným slovem, jeví se jako nejlepší napodobit zkušené hráče, nebo naučit se je vlastní praxí, dbejte však na to, abyste nedělali příliš mnoho ozdob, neboť omezují dokonalost not. Vcelku vzato, pokud nacházíte oblibu v kousavých zvucích, jak je někteří muži nazývají, nepoužívejte je ve svých běžích, a neužívejte je vůbec, pokud je neuznáte za patřičné.“¹⁸⁰

¹⁷⁹ Viz Bláha, Vladislav, *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2012, s. 73-76

¹⁸⁰ „You should have some rules for the sweet relishes and shakes if they could be expressed here, as they are on the Lute: but seeing they cannot by speach or writing be expressed, thou wert best to imitate some cunning player, or get them by thine owne practise, onely take heed, least in making too many shakes thou hinder the perfection of the Notes. In somme, if you affect biting sounds, as some men call them, which may very well be used, yet use them not in your running, and use them not at all but when you judge them decent“ (anglický překlad z *Varietie of Lute Lessons*)

3.3 Aspekt polyfonie

Vzhledem k tomu, že se v případě tabulatury jedná o čistě „hmatový“ zápis, ze kterého nelze vyčíst délka a skutečná výška jednotlivých tónů, musíme se z hlediska polyfonické struktury ponořit do podrobné analýzy jednotlivých hlasů. K tomu nám nejlépe poslouží vícehlasý notový zápis, neboli *partitura*, ve které je zapsán každý hlas do vlastní osnovy. Tím získáme velmi přehledný obraz celkového vedení hlasů v dané skladbě. Inspiraci můžeme v tomto směru čerpat přímo z vokální tvorby Johna Dowlanda a jeho předchůdců a současníků. Problém nastává při pokusu o znázornění všech hlasů v jedné jediné osnově. Je-li skladba na příklad čtyřhlasá, měli bychom při současném pohybu všech hlasů celkem čtyři samostatné linie v jednom systému. Logicky lze odhadnout, že tím vznikne nepřehledný chaos nožiček, ligatur a rytmických trámců, který dokáže interpretovi při čtení nanejvýš zkomplikovat život. Proto jsem přistoupil k vytvoření přehledných transkripcí pro kytaru spolu s původními zápisy v tabulatuře, s možností nahlédnutí do vícehlasých, quasi vokálních partitur Dowlandových fantazií, které jsou součástí mé práce (viz přílohy č.2 a č.6).

3.4 Konstrukční rozdíly, ladění, ostrunění

Další problém tvoří rozdílná konstrukce renesanční loutny ve srovnání s kytarou, respektive odlišné ostrunění a ladění těchto dvou nástrojů. Zatím co menzura¹⁸¹ 66-67cm tzv. tenorové loutny¹⁸², která se běžně užívala pro sólovou hru, takřka odpovídá svou délkou většině dnešních kytar (průměrná menzura 65cm), ladění a ostrunění se poněkud liší.

Nejčastěji se uvádí ladění loutny na tóny *g-d-a-f-c-g* od prvního sboru k šestému, tedy o malou tercii výš než moderní kytara¹⁸³. Tento rozdíl však lze vyřešit nasazením kapodastru na třetím políčku kytarového hmatníku. Získáme tak stejnou výšku základního ladění. Naštěstí však je renesanční loutna velmi vděčným nástrojem pro transkribování do kytarové podoby (na rozdíl od barokní loutny, která se ladila nejčastěji do akordu *f-d-a-f-d-a*), neboť vrchních šest sborů je z hlediska intervalů mezi strunami laděno téměř identicky jako struny kytary. Jediný rozdíl spočívá v naladění třetího sboru, který je u loutny laděn o půl tónu níž než třetí struna kytary (z pohledu kytaristy tedy *fis* místo *g*). Malá tercie se tedy nachází mezi třetí a čtvrtou strunou místo mezi druhou a třetí. Není však problém pro kytaristu, svou třetí strunu podladit a tím docílit stejného hmatového schématu jako na renesanční loutně.

Ostrunění loutny se ovšem postupem času rozšiřovalo o přidané basové struny či sbory, které na kytáře nemáme. Proto se v posledních letech řada kytaristů rozhodla rozšířit ostrunění kytary (v extrémních případech až na třináct strun, vhodné pro interpretaci barokních skladeb), přičemž v případě renesanční loutnové hudby, konkrétně pak sólové tvorby Johna Dowlanda jich ve většině případů vystačí sedm až osm.

Nenahraditelný však zůstává zvuk dvojitého (sborového) ostrunění loutny, který tomuto nástroji dává své charakteristické zabarvení. Na druhou stranu představuje sborové ostrunění nemalou obtíž při naladění nástroje, neboť si

¹⁸¹ Délka chvějící se struny

¹⁸² Schlegel, Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*. Menziken 2011, s. 11

¹⁸³ Ladění loutny je v dobových pramenech často popisováno tak, že hráč má napnout 1. strunu těsně pod hranici jejího maximálně možného pnutí a podle ní pak naladit ostatní struny v daném intervalovém odstupu. Proto se uvádí výška tónu 1. struny jako první a pak se pokračuje směrem dolů. Z tohoto návodu se však nedá usoudit přesná výška tónů z hlediska našeho dnešního komorního A.

vyžaduje mnohem pečlivější přístup a velmi dobré ucho při sladění takřka dvojnásobného počtu strun ve srovnání s kytarou.

Poslední zásadní rozdíl mezi ostruněním loutny a kytary tvoří materiál a pnutí strun. Na renesančních loutnách se dříve užívaly střevové struny, které dnes jsou nahrazeny „umělými“ střevovými strunami. Jejich pnutí je ve srovnání s nylonovými strunami kytary podstatně nižší, což vede k jednak velmi příjemnému, měkkému dohmatu v levé a lehkému úhozu bez přílišného odporu v pravé ruce. Zároveň však tím loutna postrádá pronikavý a dlouhý tón, kterým naopak disponuje moderní kytara. Velkou výhodou nižšího pnutí loutnových strun pak je snadnější provedení melodických ozdob levou rukou. Veškeré trylky, nátryly a mordenty se hrají vskutku velmi snadno. Výsledný loutnový zvuk, který pochopitelně není nijak agresivní nebo ostrý, můžeme na kytaru napodobit tím, že se nesnažíme za každou cenu co nejintenzivněji strhávat a přiklepávat prsty při hře těchto ozdob, nýbrž lehce zvedáme a pokládáme prsty tak, aby například v případě delšího trylku řádně zazněla *disonance* na jeho začátku a poté postupně celá ozdoba zeslabila. Samozřejmě má nižší pnutí také vliv na techniku pravé ruky, kterou se zabývám v další podkapitole (viz 3.5).

3.5 Držení nástroje a technika pravé ruky

Dalším faktorem, který má vliv na techniku hry, je tvar loutny ve srovnání s kytarou. Kvůli jejímu „hruškovitému“ tvaru s kulatými zády se loutna drží ve více méně horizontální poloze, hráč má z pravidla svůj nástroj opřený o pravou nohu, která je položena přes levou, a loutna je fixována popruhem, podobně jako u elektrické nebo basové kytary. Z tohoto držení nástroje vyplývá i postavení pravé ruky. Malíček je opřený o vrchní desku a fixuje pozici ruky. Kvůli takto vznikajícímu omezení pohyblivosti prsteníčku se proto zpravidla používají pouze tři prsty – *p-i-m* – při běžné, hybné hře. Jen v případě *akordové hry* a *arpeggia* se zapojuje prst *a*. Dále je důležité vědět, že současný úhoz *basu* a *melodie* je většinou hrán kombinací *p-m*, jelikož prostředníček je ve srovnání s ukazováčkem silnější a delší. Tudíž se prst *m* hodí jak svou přirozenou silou úhozu, tak svým potenciálním rozpětím v takových situacích více, než prst *i*. Naopak v rychlých jednohlasých pasážích je tradičně užíván střídavý úhoz *p-i*, který vychází z původní loutnové techniky hry trsátkem. Zde hraje zásadní roli opřený malíček, který dodává ruce potřebnou stabilitu. Úhoz palce přitom směřuje přirozeně do dlaně, neboť je „schován“ pod prsty, pohyb ukazováčku pak vrací ruku do své výchozí pozice. Využitím váhy ruky tak vzniká přirozené střídání těžkých (palec) a lehkých (ukazováček) úhozů.

S přicházejícím rozšířením počtu basových sborů se však již v průběhu 16. století měnila technika pravé ruky, přičemž palec postupně putoval směrem „ven“ z dlaně (podobné postavení pravé ruky jako při hře na kytaru). Tuto techniku doporučoval například Jean-Baptiste Besard ve své sbírce *Thesaurus Harmonicus* z roku 1603, kterou později přeložili a zařadili John a Robert Dowland do *Varietie of Lute Lessons* (viz 2.1). Johann Stobäus¹⁸⁴ se v tomto ohledu zmiňuje v roce 1619 také o Johnu Dowlandovi jakožto jedním z řady loutnistů, kteří v průběhu své kariéry přešli z techniky „palce uvnitř“ na postavení s vysunutým palcem ven z dlaně¹⁸⁵. Zároveň popisuje zvuk této „nové“ techniky jako „čistší, ostřejší a světlejší“¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Johann Stobäus (1580 – 1646); německý skladatel a loutnísta

¹⁸⁵ Shepherd, Martin, *Dowland's Lutes*. 2008 (volně ke stažení na webových stránkách www.luteshop.co.uk)

¹⁸⁶ Poulton, Diana, *John Dowland*. University of California Press 1972, s. 77

Je tedy evidentní, že se technika hry na loutnu postupem času měnila, nicméně zůstalo několik zásadních technických aspektů, které bychom měli z hlediska interpretace na kytaru alespoň brát v potaz a případně vyzkoušet, zda lze některé z výše uvedených technických principů aplikovat při hře na náš nástroj. Osobně jsem se v tomto ohledu snažil osvojit hru pasáží prstokladem *p-i*, respektive později *p-m*. Nicméně ve chvíli, kdy je zároveň potřeba doplnit danou pasáž basovými tóny (hrané palcem), způsobuje většině kytaristů nutné přeskokování palce z vrchních na spodní struny a zpět značné potíže. Je tedy otázkou individuálních schopností, zda tuto techniku aplikovat, či nikoli. Musíme však hlavně zohlednit výsledný zvuk, který v případě hry s nehty na mnohem pevnější a světlejší nylonové struny kytary může působit příliš ostře a tvrdě ve srovnání s „beznehtovým“, měkkým úhozem loutnistů na mnohem měkčí střevové struny. Hlavním a rozhodujícím kritériem při rozhodování, zda adaptovat některé z výše uvedených „složitějších“ technických prvků loutnové hry při interpretaci na kytaru, nebo zda vycházet čistě z „klasické“ kytarové techniky včetně zapojení prstu *a*, je tedy jednoznačně výsledný zvukový dojem. Kytaristé by se neměli za každou cenu nutit do extrémů, které konec konců nemusí vždy fungovat ve prospěch věci.

3.6 Prstoklady levé ruky

Zcela zásadní otázkou jsou prstoklady levé ruky. Z tabulatury můžeme přesně vyčíst hmaty určené autorem, nelze však přesně určit, zda sám skladatel (většinou současně i interpret) skutečně dodržel při vlastní interpretaci svého díla veškerá hmatová řešení podle nám dnes známého zápisu. Víme ze zkušenosti komparace různých pramenů, že konkrétní díla byla často různými prepisovateli uzpůsobena buď jejich vlastní, nebo jakési všeobecné technické úrovni širokého okruhu loutníků. Ta dosahovala v době Dowlanda přes veškerý rozmach soukromé výuky maximálně úrovně amatérizmu. Proto lze předpokládat, že i on sám při interpretaci vlastních kompozic občas použil jiná, možná zvukově lepší prstokladová řešení náročných pasáží, než jak jsou zapsaná v tabulaturách. V případě Dowlandových fantazií však můžeme bez obav vycházet z daného zápisu, neboť se beztak pohybují na absolutním vrcholu technické náročnosti a neposkytují příliš mnoho alternativních prstokladů.

Mnohem důležitější otázkou je, zda má vůbec smysl se při interpretaci loutnové hudby na kytaru snažit o přesné dodržení původního zápisu. Argumenty pro individuální „kytarová“ řešení prstokladů jsou relativně jasné: moderní kytara je zcela jinak zkonstruována než loutna, má jednoduché ostrunění, vyšší pnutí strun, které jsou navíc z úplně jiného materiálu, a konec konců zní natolik jinak než loutna, že by se klasický kytarista možná zbytečně snažil napodobit zvuk loutny, což zkrátka není možné. Druhou rovínou je však rovina stylové interpretace. Zde bychom se měli zcela určitě orientovat podle původního zápisu už jen kvůli tomu, že poměrně jednoznačně poukazuje na požadovaný hudební *gestus* dané skladby a tím do jisté míry předurčuje způsob interpretace. Jeden z nejmarkantnějších příkladů v tomto ohledu představují vypsání trylky, které se na renesanční loutnu vždy hrály na jedné struně, tedy dvěma střídajícími se prsty levé ruky na stejné struně a střídavým úhozem *p-i* v ruce pravé. Kytaristé tento způsob provedení často nahrazují trylkem na dvou strunách, to znamená, že vyšší tón se nachází na vyšší, hlubší tón na nižší struně (v pravé ruce se tento trylek většinou hrává „tremolovým“ prstokladem *p-a-m-i*). Z hlediska stylové interpretace je podle mého názoru tento druhý způsob nevyhovující, neboť smyslem vypsání trylky bylo lehké a brilantní melodické přizdobení disonance, podobné jako u zpěvu. Tóny tedy neměly v žádném případě do sebe přeznívat. Dalším podobným příkladem pak jsou rozvody průtahů po akordu. Kytaristé jsou

zvyklí často posouvat jeden prst po struně za současné fixace ostatních prstů. Loutnísté však vycházeli v první řadě z toho, že (pokud možno) každé rozvedení průtahu mělo působit melodicky hladce a měkce, tedy bez jakéhokoli rušivého pohybu mezi oběma tóny. Uvedu zde jeden příklad z *Farwell*, který ukazuje přesně tento případ, kdy je nutné přehmátnout na daný akord, aby se mohla připravená disonance pohodlně a zvukově měkce rozvézt do konsonance.



Ukázka z *Farwell*; na druhé době T 6 je nutné přehmátnout v *basu* z 3. na 2. prst (*fis'*), aby se mohl měkce rozvézt připravený průtah v prostředním hlase (4. → 3. prst)

K otázce prstokladů bych rád dodal, že se pokaždé jedná o individuální, osobní pohled na věc, tudíž jsou i má řešení a doporučení založeny čistě na mém subjektivním názoru a v žádném případě nejsou zavazující. Není přesto od věci vyzkoušet si alespoň některé z typických loutnových technik a zjistit, zda je interpret schopen je při interpretaci renesanční loutnové hudby aplikovat, či nikoli.

4 Fantazie

„Nejdůležitější a nejvýznamnější druh hudby, která je vytvořena bez písňové melodie, vlastníme v podobě fantazie; její podstatou je, že se muzikant chopí hudebního tématu dle libosti, které podle svých přání pozmění; může z něj vytvořit buď hodně, nebo málo, podle toho, co odpovídá nejlépe jeho představě. V tom se může projevit více umělecké dovednosti než v jakékoli jiné hudbě, neboť skladatel není vázán ničím jiným, než tím, co sám chce dle libosti přidat, zmenšit nebo pozměnit.“¹⁸⁷

Takto se o fantazii vyjádřil Thomas Morley, slavný skladatel a Dowlandův současník. Citát z jeho knihy o hudební praxi pochází z roku 1597, tedy z doby, kdy fantazie v Anglii prožívala své vrcholné období a stále ještě zastávala nejvyšší pozici mezi hudebními formami. V loutnovém díle Johna Dowlanda hrála fantazie stejně podstatnou roli, nicméně z hlediska počtu se v jeho případě nevyrovná mnohem četnějším pavanám a galliardám¹⁸⁸. Přesto se u jeho fantazií jedná bez pochyb o nejkompexnější a zároveň nejcharakterističtější skladby z jeho mimořádného loutnového díla.

¹⁸⁷ Thomas Morley, úvod k jeho *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* z roku 1597: „*The most principal and chiefest kind of music which is made without a ditty is the Fantasy, that is when a musician taketh a point at his pleasure and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of fit according as shall seem best in his own conceit. In this may more art be shown than in any other music because the composer is tied to nothing but that he may add, diminish, and alter at his pleasure.*“ (vlastní překlad)

¹⁸⁸ Dowlandovi se připisuje s téměř stoprocentní jistotou „pouhých“ sedm fantazií, kdežto pavan a galliard je dohromady třicet devět.

4.1 Vývoj formy

Poprvé se pojem *fantasia* jakožto název pro konkrétní skladbu objevuje již před rokem 1520 v německých rukopisech pro klávesové nástroje. Kolem roku 1536 pak vyšlo několik na sobě nezávislých tištěných svazků loutnových tabulatur v různých zemích Evropy (ve Španělsku, Itálii, Německu a Francii), které obsahovaly řadu skladeb s tímto nadpisem. Podle komentářů samotných autorů prvních fantazií, ať už přímo otištěných spolu se skladbami v jednotlivých svazcích, nebo z jiných dostupných pramenů (dopisy apod.), se u fantazie nejednalo o konkrétně definovanou a ohraničenou hudební formu, nýbrž o jakýsi volný způsob komponování, který měl primárně osvobodit a oprostit instrumentální hudbu od motivických a textových předloh z oblasti vokální tvorby. Skladatel měl v podstatě povinnost projevit vlastní invenci a tvůrčí schopnost na základě původních, ze své fantazie či představivosti pocházejících hudebních motivů a témat bez jakékoli návaznosti na předem determinovaný obsah, které posléze dle vzoru renesančních motet a madrigalů rozvíjel a zpracovával (z tohoto hlediska ještě přežívá vazba na vokální tvorbu). Zároveň museli autoři přihlídnout k technickým možnostem nástroje, pro které komponovali, čímž se postupně vyvíjely jak způsob a technika hry, tak i konstrukce nástrojů samotných.

Slovo *fantasia* se však také objevuje v přímé souvislosti s živým instrumentálním projevem, při kterém hráč na nástroj prokázal ne jen pohotovost v oblasti improvizace a své hudebně invenční schopnosti, ale i esteticky vyspělý hudební projev a technicky čistou a virtuózní hru na konkrétní nástroj (v kontextu 16. století zde hovoříme hlavně o loutnístech). Převážně se jednalo u těchto instrumentalistů zároveň o hudebně vzdělané skladatele, kteří byli zběhlí ve všech tehdy užívaných kompozičních technikách (kontrapunkt, imitace, polyfonické vedení hlasů, diminuce, zdobení atd.).

Existovalo několik parametrů, které platily pro fantazii prakticky ve všech evropských zemích, a částečně nejen v období renesance, ale i později. Vždy se jednalo o několik různých, spolu nesouvisejících za sebou seřazených témat, nikoliv o monotematickou skladbu. Střídaly se melodické úseky s akordickými

mezihrami a kadencemi¹⁸⁹, vyskytovaly se virtuózní jednohlasé nebo intervalové pasáže apod. Tyto motivicky na sobě nezávislé úseky však byly propojeny alespoň stejnou tóninou, což ovšem neznamenalo, že by skladatelé při exponování jednotlivých témat nesměli opustit počáteční modus či tóninu. Dle náročnosti byl spíše opak pravdou. Typickými kadencemi se pak před nástupem nového tématu vždy vrátili do výchozí tóniny. Dalším pojítkem byl čím dál větší důraz na nástrojovou virtuositu. Není divu, že skladby typu *toccaty* a *capriccia* se vyvinuly právě z fantazie.

4.1.1 Itálie

První sbírka obsahující fantazie vyšla v roce 1536 v Miláně a obsahovala skladby dall'Aquily, Francesca Canovy (spíše známého jako Francesco da Milano), Alberta da Ripy (později na francouzském dvoře pod jménem Albert de Rippe) a dalších Milánských loutníků. Nejvýraznější osobností byl bez pochyb Francesco da Milano. Vynikal jak svou dokonalou hrou, tak obrovským počtem skladeb pro loutnu, z nichž minimálně čtyřicet skutečně nazval fantaziemi. Přesto se u da Milana vyskytuje velmi tenká hranice mezi fantazií a později převládajícím *ricercarem* (často psáno *recercar*). Tím není myšlen pouze název jako takový, ale i formální struktura. Pravděpodobně z kraje příliš nerozlišoval tyto formy, spíše postupem času sám pro sebe zkonkretizoval podobu *ricercaru* jakožto „přísnější“ fantazii.

Celkově se však v Itálii vyskytoval název *fantasia* méně často než již zmiňovaný *ricercar*. Dalšími v Itálii užívanými názvy pro skladby podobného typu byly mimo jiné *capriccio*, *canzon*, *toccat*, a dokonce se již objevuje pojem *fuga*.

Paralelně k loutnové tvorbě vznikaly fantazie i pro klávesové nástroje. Slavnými autory byli mimo jiné Andrea a Giovanni Gabrieli, později na příklad Girolamo Frescobaldi. Podobně jako v jiných evropských zemích se v Itálii postupem času objevovaly fantazie pro řadu dalších nástrojů, na příklad pro sólové dechy či smyčce s doprovodem *basso continuo*, a různá nástrojová seskupení.

¹⁸⁹ Nejedná se v tomto případě o kadenci typu *T-S-D-T*, ale o *rozvod citlivého tónu* (většinou stoupajícího), čímž vzniká nám známý spoj *D-T/t*.

Koncem 16. století byla fantazie spolu s *ricercarem* považována za vrcholnou formu, oproštěnou od textu, imitačně propracovanou a v některých případech motivicky propojenou návraty částí témat, s využitím veškerých kompozičních technik, jako augmentace a diminuce, inverze apod.

4.1.2 Španělsko

Na rozdíl od Italů kladli španělští skladatelé mnohem větší důraz na didaktický účel hry a kompozice fantazií. Don Luis de Milán, slavný vihuelista a autor sbírky skladeb pro vihuelu a kytaru *El maestro* z roku 1535/36, zařadil do této sbírky 40 fantazií, od lehčích po složitější, a píše o fantazii jako o „kompozici, jejíž forma a invence pochází výhradně z fantazie a schopností autora samotného“. Ke každé z nich připsal do nadpisu konkrétní označení zpracované problematiky, na příklad u fantazie XI „*de las consonancias y redobles*“.¹⁹⁰ Metodickým postupem vede interpreta k čím dál kompozičně složitějším a technicky náročnějším skladbám. Tomas de Santa María píše v roce 1565:

„Předpokládá se přesná znalost tématu (invencion), umělecká výstavba (arteficio), členění (passus), odpovědi hlasů (responsion), umístění a druhy kadencí, správný sled konsonancí a disonancí, melodický rozvoj (solfa), opakování úseků a transpozice do neobvyklých poloh.“

Antonio de Cabecon hovoří ve své sbírce „*Obras de musica para teche Arpa y vihuela*“ o „*umění spojit více motivů v rámci jedné věty a rozvíjet je*“. Z didaktického hlediska znázorňují fantazie postupný nárůst počtu pohyblivých hlasů, přičemž Cabecon pro tento účel používá známé *canty firmy* z liturgie. Lehce tedy vybočuje z proudu osamostatnění instrumentální hudby za účelem snadnější přístupnosti k daným skladbám.

Další významný španělský vihuelista, Miguel de Fuenllana, popisuje fantazii jako „*ideální skladbu pro rozvinutí technických schopností a zručnosti,*

¹⁹⁰ „*O souzvučích a rychlých běžích*“ (vlastní překlad); u *redobles* se jednalo o rychlé pasáže, obdoba „double“ ve Francii

neboť je ideální pro seznámení se s redobles a citlivé provedení diminucí.“ I u něj se objevují fantazie s převzatými tématy vedle čistě původních (*treze fantasias del author*). Na rozdíl od Luise de Milána, který z pravidla zpracovával 4 témata, se Fuenllana věnuje takřka výhradně pouze 3 tématům. Jedná se o podobnou strukturu jako u italských *ricercarů*, které se po roce 1590 rovněž objevují ve vihuelové a varhanní literatuře. Vedle fantazie a *ricercaru* se ve Španělsku nejčastěji objevoval pojem *tiento*. Skladby s tímto označením byly strukturou bližší italskému *ricercaru*.

4.1.3 Anglie

Britští skladatelé byli silně ovlivněni hudbou Italů. Není tedy divu, že velký Thomas Morley hovoří o fantaziích primárně z hlediska schopností skladatele interpreta, a neklade žádný důraz na didaktický efekt pro nadcházející, tuto hudbu a hru na nástroj studující muzikanty. Celkově se v Anglii kladl důraz na pestrost užívaných témat a motivů, spojenou se smyslem pro střídání melodických a akordických, pomalých a rychlých či konsonančních a disonantních úseků. Hlavními představiteli loutnové tvorby, kteří se vymykali hlavně svými fantaziemi, byli Anthony Holborne a John Dowland. Poslední jmenovaný dovedl tuto formu na absolutní vrchol. Sedm fantazií, u nichž se dá s jistotou potvrdit Dowlandovo autorství, představuje jisté dovršení hudebního vývoje 16. století. Dokonale v nich spojuje jak polyfonní vedení hlasů s půvabnou melodikou, tak imitační techniku a kontrapunkt s maximální virtuozitou loutnové hry. Mimořádné jsou dvě *chromatické* fantazie s názvy *Forlorne Hope Fancy* a *Farwell*. Dowlandovi se připisuje řada dalších fantazií, není však jisté, zda byl skutečně autorem těchto dochovaných autografů.

Zde se chci také zmínit o fantaziích pro jiné nástroje a skupiny nástrojů, které vznikly na území Anglie. Hlavním nástrojem vedle loutny se stal virginal, pro který komponovali velikáni jako William Byrd či Orlando Gibbons. V oblasti souborové (*consortové*) hry, která měla v Anglii velmi silné postavení, pokračoval v 17. století i Henry Purcell, rovněž světoznámý skladatel. Všichni tito autoři přispěli řadou vynikajících fantazií pro daný nástroj nebo souborové obsazení.

Z hlediska terminologického se vedle různého způsobu psaní slova *fantasy* (*fantasie, fantasia, fansye, fancy, fancie*) vyskytuje na příklad u Byrda či

Thomase Mace název *voluntary*. Pojem *ricercar* se za to v anglické literatuře neobjevuje skoro vůbec.

Samozřejmě hrály fantazie důležitou roli i v dalších evropských zemích, nicméně v Itálii, Španělsku a Anglii se skladatelé nejvíce zajímali a zasloužili o tuto typicky renesanční formu. Ta pak v dalším průběhu dějin nejen změnila své formální uspořádání, ale začala se také objevovat pod řadou dalších názvů, jako například *preludium*, *invence* nebo v romantizmu *meditace* apod. Stále se však jednalo o kompozice, ve kterých si jejich autoři mohli dovolit svobodné zacházení s tématy a motivy, aniž by musely jednotlivé části tematicky spolu souviset.¹⁹¹

¹⁹¹ Field, Christopher D.S., *Fantasia*. Oxford Music Online

4.2 Fantazie pro sólovou loutnu Johna Dowlanda

John Dowland je právem považován za dovršitele anglického renesančního stylu loutnové hry a kompozice. Tento styl se sice primárně vyznačoval orientací na tance, nicméně z hlediska vazby na vrcholné vokální formy moteta a madrigalu vyvrcholil v podobě Dowlandových fantazií.

Celkem se Dowlandovi přisuzuje autorství u sedmi fantazií. V tom se shodují všichni badatelé na poli jeho života a díla, stejně jako v jejich dělení na *diatonické* a *chromatické*. První jmenované se svým formálním uspořádáním shodují s typickou strukturou fantazie (volná forma = střídání více různých, na sobě nezávislých témat), obě chromatické se naopak podobají přísnějšímu *ricercaru* (více méně monotematické).

Vycházíme-li ze seřazení fantazií Johna Dowlanda podle pořadí zvoleném Dianou Poultonovou (*The Collected Lute Music of John Dowland*, dále jen *CLM*), tak se na prvním místě nachází skladba s označením **P1/P1a**. Jedná se o jedinou ryze durovou fantazii, která byla již za života jejího autora nesmírně oblíbená. Jelikož je tato skladba předmětem další, podrobnější podkapitoly, nebudu se nyní zabývat jejím detailnějším popisem (viz 4.3).

Na druhém místě se nachází fantazie **P2** s názvem **Forlorne Hope Fancy**, tedy první ze dvou chromatických fantazií. Na ploše o pouhých třiceti šesti taktech zde dokázal Dowland celkem sedmnáctkrát odcitovat sestupné chromatické téma, které je hlavním předmětem této skladby (viz obr. č. 1).



Obr. č. 1 – úvod *Forlorne Hope Fancy*; sestupné chromatické téma

Jak už napovídá samotný název, jedná se o vyjádření zoufalství a lítosti (*Forlorne Hope* = *Ztracená naděje*), pocitů, které u Dowlanda pramenily převážně z odmítnutí jeho žádosti o přijetí na královský dvůr Alžběty I. Celá fantazie je plná disonancí, příčností a neobvyklých harmonických spoju, a

vyžaduje tak velmi pomalé základní tempo, aby mohly všechny tyto prvky plně vyniknout a uvést tak posluchače do odpovídající nálady. Závěrečná část od poloviny taktu 27 pak přináší tempový nárůst v podobě dvaatřicetinových pasáží, které staví interpreta před technicky vysoce náročný úkol, neboť paralelně k rychlým běhům je neustále citováno chromatické téma v druhém hlase (viz obr. č. 2).



Obr. č. 2 – T 29-30; dvaatřicetinové pasáže ve spodním hlase, citace tématu od druhé doby T 29 ve vrchním hlase (*h-ais-a-gis-g-fis*)

Ačkoli čítá *Forlorn Hope Fancy* pouhých třicet šest taktů, dosahuje při adekvátní interpretaci délky kolem čtyř minut. Z vlastní zkušenosti mohu říci, že se jedná o vsutku velmi náročnou skladbu, hlavně z hlediska výstavby a udržení napětí po celou její délku.

Druhá chromatická fantazie, **Farwell**, následuje v *CLM* hned na třetím místě a je tedy označována jako **P3**. Krom opačného směru chromatického tématu (ve *Farwell* vzestupné) je asi nejzásadnějším rozdílem oproti *Forlorn Hope* z kraje poměrně mírná a konsonantní harmonie, komplikující se až v dalším průběhu skladby. Navíc se vyskytuje i několik poměrně rozsáhlých ploch, ve kterých není zpracováváno hlavní téma (většinou sestupné sekvence). Detailní rozbor této fantazie je součástí pozdější podkapitoly (viz 4.4).

Fantazie s označením **P4** je rovněž nazvána **Farwell**, s drobným dodatkem **An „In Nomine“**. Jedná se však o zcela odlišnou kompozici, než v případě stejnojmenné chromatické fantazie. Hlavním předmětem **P4** je *cantus firmus* z části *Benedictus* ze slavné mše *Gloria tibi Trinitas* Johna Tavernera (viz 1.1, s. 12). Nejčastěji pak bylo toto velmi oblíbené téma zpracováno v hudbě pro consort. Vedle Johna Dowlanda si jej „vypůjčili“ další významní angličtí

skladatelé, jako například William Byrd, Thomas Tallis, Orlando Gibbons nebo Henry Purcell. Loutnová verze se dnes hrává jen velmi zřídka, v koncertním repertoáru kytaristů se neobjevuje takřka vůbec. Důvodem může být její poměrně složitá a relativně jednotvárná struktura, která vyplývá z vazby na danou hudební předlohu (viz obr. č. 3).



Obr. č. 3 – úvod z *Farwell, an In Nomine*; téma je ukryto po celou délku skladby ve vrchním hlase

V pořadí pátá fantazie, **P5**, je z hlediska rozsahu nejkratší Dowlandovou fantazií. Po šestitaktovém úvodu, který se v prvních dvou taktách téměř doslovně shoduje s pavanou *P18* (viz obr. č. 4), následuje několik volně imitujících úseků, včetně dvoutaktové „vsuvky“ ve třídobém taktu.



Obr. č. 4 – úvodní sestupná fráze fantazie *P5*; první dva takty se takřka doslova shodují s pavanou označenou v *CLM* jako *P18*

Přesto že se jedná o poměrně krátkou skladbu, považují ji za jednu z nejzdařilejších fantazií, neboť zde Dowland opět dokázal na velmi krátké ploše vytvořit nevídaně pestré a hudebně zajímavé dílo, jako v případě *Forlorne Hope Fancy*.

Fantazie **P6** se dá označit jako druhá nejoblíbenější Dowlandova fantazie mezi kytaristy. Po *Fantazii č.1 (P1/P1a)* zde nacházíme opět tematicky bohatou a virtuózně laděnou skladbu o rozsahu čtyřiceti sedmi taktů. Hlavně na základě střídavého uplatnění sedmého sboru (vyskytuje se pouze sedm tónů umístěných na sedmém sboru) představuje fantazie *P6* ideální skladbu pro kytarovou

transkripci. Na rozdíl od *Fantazie č.1* jsou jednotlivé díly této kompozice poměrně kontrastní. Svižný kánonický úvod (viz obr. č. 5) je vystřídán drobně členěnými úseky, které silně připomínají hudbu obsaženou ve *Fantazii č.1* (viz 4.3.2).



Obr. č. 5 – úvod fantazie P6; kánon mezi jednotlivými hlasy

Přibližně v polovině skladby se však původně hybný charakter hudby radikálně změní. Následuje osmitaktový úsek ve velmi ponuré atmosféře, který postupně připravuje relativně stručnou, leč intenzivní závěrečnou gradaci (viz obr. č. 6).



Obr. č. 6 – závěrečná gradace fantazie P6

Poslední ze sedmi fantazií, **P7**, je zároveň druhou nejrozsáhlejší. Její úvod vzdáleně připomíná začátek *P4*, přičemž ve vrchním hlase figurují převážně tóny o dlouhých hodnotách (viz obr. č. 7 na následující stránce).



Obr. č. 7 – úvod *P7*; půlové noty ve vrchním hlase a pohyb ve spodním připomínají začátek *P4*

Diana Poultonová tuto fantazii popisuje takto: „*Technicky je velmi propracovaná, ačkoli z hudebního hlediska není zdaleka tak komplexní jako Fantazie č.1 nebo kterákoli z chromatických fantazií.*“¹⁹² V některých momentech jsou opět patrné jisté analogie k ostatním fantaziím, například v úseku před samotným závěrem, který se podobá střednímu a závěrečnému dílu *Fantazie č.1* jednak z hlediska změny taktu na třídobý, za druhé pak dvou- až tříhlasou úpravou a paralelním pohybem v sextách respektive decimách. Poslední takty *P7* se pak podobají závěru *P6* (viz obr. č. 8).



Obr. č. 8 – závěrečné tři takty fantazie *P7*; podobný technický prvek jako v závěru *P6*

Sedm fantazií, jenž jsou prokazatelně dílem Johna Dowlanda, představuje vrchol nejen Dowlandovy, ale veškeré renesanční loutnové tvorby v Evropě na přelomu 16. a 17. století. Jak z hlediska hudebního, tak nástrojového dosahují všechny fantazie mimořádných kvalit. Právě proto jsem se rozhodl pro podrobnou analýzu dvou nejslavnějších z nich, *Fantazie č.1* a *Farwell*, které alespoň z mého pohledu přeci jen z řad ostatních fantazií vyčnívají. V dalších dvou podkapitolách se o nich čtenář doví veškeré informace potřebné k hlubšímu proniknutí do jejich struktury a hudební polohy.

¹⁹² „*Technically it is elaborate although musically it is not as complex as No. I or any of the chromatic fantasies.*“ (Poulton, Diana, *John Dowland*. University of California Press 1972, s. 117-118)

4.3 Fantazie č.1

4.3.1 O edici

První fantazie, které věnuji zvláštní pozornost, se dnes nejčastěji hraje podle tištěné verze ze sbírky *Varietie of Lute Lessons* (zkráceně *VoLL*) Roberta Dowlanda z roku 1610¹⁹³, kde se objevuje jako poslední z celkem sedmi fantazií (*No.7*). Pravděpodobně však byla zkomponována již před rokem 1600, stejně jako většina ostatních skladeb z této sbírky¹⁹⁴. Jednalo se o nejslavnější a nejčastěji přepisovanou Dowlandovu fantazii za jeho života. I proto Diana Poultonová tuto mimořádnou skladbu zařadila hned na první místo své sbírky *The Collected Lute Music*, a to jak ve verzi podle rukopisných pramenů (*P1*), tak podle výše zmiňované tištěné předlohy (*P1a*). Učinila tak zajisté proto, aby interpret mohl obě varianty mezi sebou porovnat a případně se rozhodnout pro jednu z nich, nebo je dle vlastního uvážení skombinovat.

Tyto dvě verze (*P1* a *P1a/VoLL no.7*) se od sebe liší nejen z hlediska celé řady rozdílných tónů a různých rytmických úprav stejných míst skladby (viz obrázek č. 1), ale hlavně celkovým počtem taktů. Zatím co loutnová rukopisná verze použitá k vytvoření transkripce *P1* čítá 112 taktů, je verze z *Varietie* o 11 taktů kratší (celkem 101)¹⁹⁵. Pravděpodobně navíc došlo ve *VoLL* k nechtěnému, opakovanému vytištění stejného dvoutaktí (T 53–54) na dalším řádku (T 57–58)¹⁹⁶. Dále se tyto dva takty v žádném jiném pramenu nevyskytují. Rozhodl jsem se proto, tyto dva takty ve své vlastní transkripci vynechat a zkrátit ji na výsledných 99 taktů, neboť doslovné opakování hudebního materiálu bez jakékoli evoluce nebylo zrovna typické pro Dowlandův kompoziční styl. Ostatně však vycházím z dle mého názoru hudebně zajímavější a plynulejší verze *VoLL no.7*¹⁹⁷.

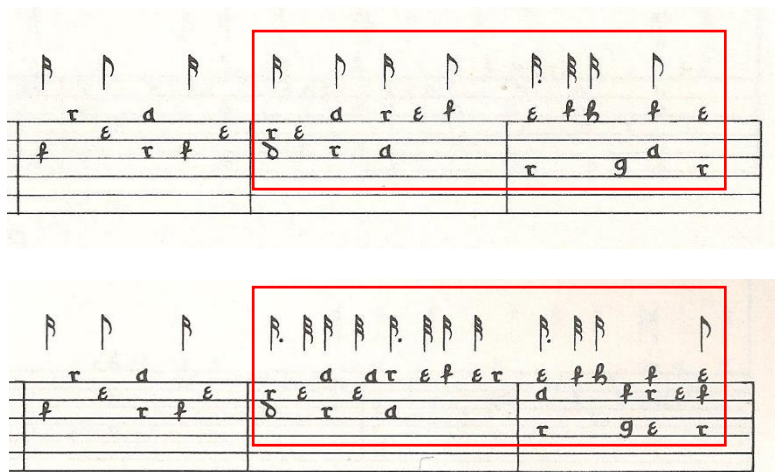
¹⁹³ Tato fantazie se vyskytuje mimo jiné v Bessardově sbírce *Thesaurus Harmonicus*, vydané v roce 1603. (Poulton, Diana, *John Dowland*. University of California Press 1972, s. 113)

¹⁹⁴ Tayler, David, *The Solo Lute Music of John Dowland*, University of California at Berkeley 2005, s. 145-149

¹⁹⁵ Originál se liší od *P1a*, jejíž přepis čítá pouhých 88 taktů (Poultonová od T 75 slučuje vždy dva takty do jednoho velkého, 12/8 taktu, viz níže)

¹⁹⁶ Tayler, David, *The Solo Lute Music of John Dowland*, University of California at Berkeley 2005, s. 152-153

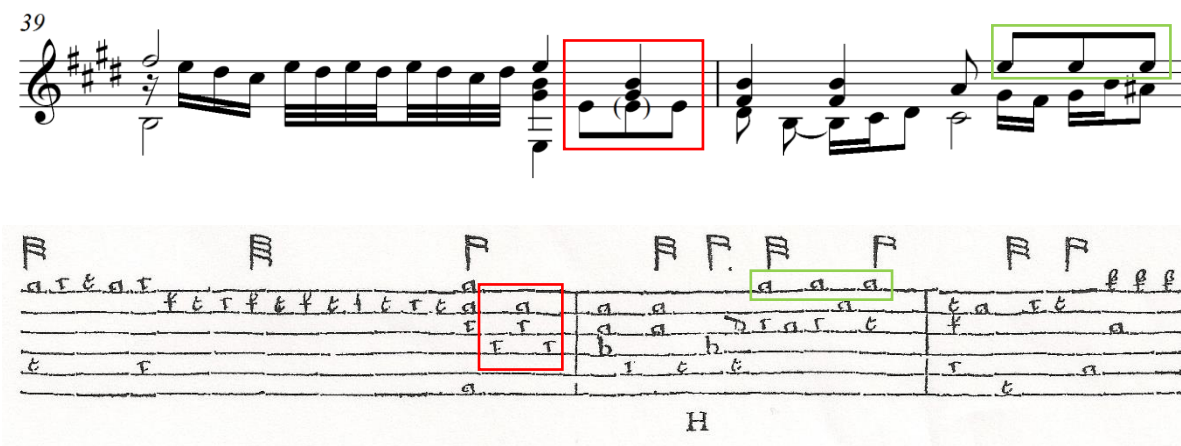
¹⁹⁷ Souhlasím s názorem Poultonové, která ji označuje jako „...hudebně více uspokojivou...“. (Poulton, Diana, *John Dowland*. University of California Press 1972, s. 113)



Obr. č. 1 – srovnání rytmického zpracování a polyfonního obohacení taktů 5-6 z *P1* (nahore) do podoby ve *VoLL no.7/P1a* (dole); najdeme celou řadu dalších podobných rozdílů v průběhu skladby

Dva dle mého názoru zásadní ediční zásahy, které jsem při transkribování intenzivně řešil, chci přesto pro upřesnění uvést podrobněji.

Tím prvním je asi nejspornější místo celé skladby. Jedná se o nástup *fugatového* tématu, které je hlavním předmětem úseku od T 39-45. Hlava tématu totiž není při svém zdánlivě prvním nástupu uvedena v ucelené podobě (viz obr. č. 2).

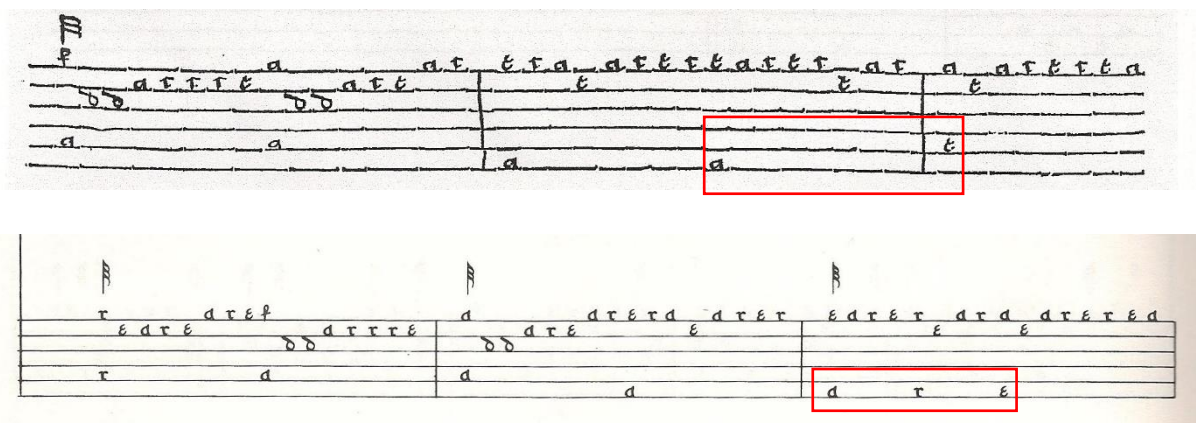


Obr. č. 2 – srovnání mé transkripce (nahore) s originálem z *VoLL* (dole); nástup *fugatového* tématu (červený rámeček, tón e v závorkách v originále chybí) a jeho opakování o oktávu výš na konci taktu (zelený rámeček, zde tři osminy)

Druhá osmina ze zdvihu chybí, čímž je narušen *repetitivní* charakter této části tématu. Zvláštní však je, že se v tomto ohledu shodují rukopisy jak mezi sebou, tak i s tištěnou verzí z *VoLL*. Jeden z důvodů, proč daný tón chybí, může být akustického rázu, neboť tóny na čtvrtém sboru loutny nedisponují zrovna

nejprůraznějším zvukem, na rozdíl od tónů nacházejících se v tomto okamžiku na vyšších strunách (malá tercie na třetím a druhém sboru). Zkrátka, tento zdánlivě vynechaný tón by při současném zaznění vyšších tónů nebyl dostatečně dobře slyšet. Zda chybějící osminu při interpretaci na kytaru doplnit, či nikoli, je záležitostí zcela individuálního názoru. Přesto by se měl každý interpret nad tímto místem alespoň pozastavit a najít vlastní řešení.

Druhým zásadním okamžikem je T 60-61. Opět zde narážíme na sporné místo, a to konkrétně při pohledu na *basovou* linii od třetí doby T 60 do první doby T 61. Zatím co ve *VoLL* najdeme pouze jednu basovou notu na třetí době T 60 a další až na první době T 61 (z našeho pohledu tóny *e* a *cis'*), vidíme v *P1* čtvrtkový postup *e-fis-gis* (viz obrázek č. 3).



Obr. č. 3 – srovnání basové linie z *VoLL no.7* (nahore) a z *P1* (dole)
v *P1* je navíc celé místo posunuté o půl taktu

Pro svou edici jsem zvolil jistý kompromis mezi oběma variantami, a to v podobě čtvrtového postupu *e-h'-cis'*, který jsem částečně převzal z T 64-66 (od třetí doby T 64 dochází k *diminuci* basového postupu z T 60-63/64, viz obr. č. 4). Dle mého názoru zní tento basový postup (*e-h'-cis'*) lépe než ten z *P1*, neboť z hlediska intervalů vznikajících mezi *basem* a *sopránem* dosahujeme větší harmonické stability a částečně správnějšího vedení hlasů z hlediska pravidel kontrapunktu (při postupu *e-fis-gis* by vznikla na čtvrté době T 60 dvojitá oktáva *fis-fis''*, která by sice byla rozvedena do sexty přes oktávu *gis-e''* na první době T 61, nicméně na druhé době T 61 se *soprán* dotýká tónu *gis''* a tím spolu se znějícím *gis* v *basu* vzniká další dvojitá oktáva, která v takto těsné návaznosti připomíná zakázaný pohyb v *paralelních oktávách*). Je však nutné podotknout, že

postup *e-fis-gis* zní samostatně o něco lépe kvůli svému lineárnímu, melodičtějšímu pohybu. Nicméně je opět rozhodnutí pouze na interpretovi.

The image shows three staves of music in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (measures 60-61) has a red rectangular box highlighting the bass line notes in measure 60. The second staff (measures 62-63) shows the continuation of the melody. The third staff (measures 64-65) has a green rectangular box highlighting the bass line notes in measure 64.

Obr. č. 4 – kytarový přepis T 60-65; postup *e-h'-cis'* v basu T 60/61 (červený rámeček); imitace basové linie v *diminuci* T 64/65 (zelený rámeček)

Další poznámku k edici chci věnovat otázce taktového označení pro *třídobou* část od T 73. Jak už jsem se zmínil dříve, zvolila Diana Poultonová pro vyřešení této otázky způsob zápisu ve 12/8 taktu (viz obr. č. 5), přičemž sloučila vždy dva takty z původní tabulatury do jednoho velkého taktu. Tuto snahu o prodloužení fráze oproti členění do dvou 6/8 taktů plně chápu a respektuji. V tom případě bychom se však mohli bavit i o řadě dalších míst, kde by stálo za úvahu přemístit taktové čáry, aby vznikly zdánlivě „logičtější“ celky.

The image shows a musical score for guitar with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system covers measures 73-74. The second system, starting at measure 75, is enclosed in a red rectangular box. Measure 75 is marked with a 12/8 time signature, and measure 76 is marked with a 3/8 time signature. Below the staves, there are guitar tablature lines with fret numbers and rhythmic markings.

Obr. č. 5 – přechod do třídobé části; sloučení dvou taktů do velkého 12/8 taktu (červený rámeček)

K otázce umělého prodlužování frází spojováním dvou kratších taktů do jednoho, dvojnásobně delšího se vyjadřuje Alexander Blachly, profesor univerzity Notre Dame v Indianě/USA a odborník v oblasti renesanční vokální hudby, takto:

„Někteří editoři se pokouší o znázornění dlouhých frází tím, že přepisují renesanční hudbu do dvoj- nebo trojnásobně delších taktů. To se mi však jeví jako chyba [...]. Problém dlouhých frází je v první řadě otázkou akustickou, spíše než vizuální. [...] Vertikální interakce mezi hlasy, a někdy i rytmická organizace samostatné linie, se stávají kvůli nadměrnému množství informací vecpaných mezi dvě taktové čáry tak nejasné, že daná edice ve skutečnosti omezuje zpěvákovu schopnost tuto hudbu číst.“¹⁹⁸

Často se setkáváme s tím, že fráze končí na třetí době v taktu a čtvrtá doba tak tvoří zdvih k taktu následujícímu, přitom první doba nového taktu nepředstavuje nejtěžší dobu v taktu (viz na příklad obr. č. 2, T 39, dále 4.3.2 a 4.3.3). Aby však nenastal zmatek na základě posouvání taktových čar a z toho vyplývající nutnosti označování nově vzniklých, nepravidelných taktů, jsem se rozhodl pro zachování taktových čar podle tištěné předlohy ve *VoLL*, které sice svým umístěním ne vždy odpovídají hudebnímu členění, na druhou stranu však nepředstavují takovou překážku, aby si člověk nedokázal dané okolnosti uvědomit a srovnat.

Poslední poznámkou chci vysvětlit občasný výskyt *pauz v závorkách*. Použil jsem toto označení v místech, kde nelze hmatově dodržet hodnota konkrétní znějící noty, která by však z hlediska polyfonie měla znít v zapsané délce. Stejný postup jsem aplikoval i v případě druhé analyzované fantazie *Farwell* (viz 4.4).

¹⁹⁸ „Some editors attempt to indicate the long-range phrasing by transcribing Renaissance music in double- or triple-length bars. This strikes me as a mistake [...]. The issue of long-range phrasing is primarily an aural problem rather than a visual one. [...] The vertical interaction of parts, and sometimes even the rhythmic organization in a single part, become so obscured by the excessive information packed between bar lines that the edition actually hampers the singers' ability to read the music" (Kite-Powell, Jeffery, *A performer's guide to renaissance music*. Indiana University Press, Bloomington 2007, s. 21)

Ačkoli považuji svůj kytarový přepis *Fantazie č.1* z hlediska znázornění vedení hlasů za přehledný, doporučuji přesto použít *vícehlasou partituru* (příloha č.2) při studiu následného formálního rozboru.

4.3.2 Formální rozbor

Úvodní diatonické téma (viz obr. č. 5) si Dowland částečně „vypůjčil“ od neznámého autora. Diana Poultonová v této souvislosti poukazuje na úryvek stejného tématu z italské duchovní písně (*lauda spirituale*) s názvem *Alla Madonna*, která byla součástí sbírky *Corona di Sacre Canzoni* Mattea Coferatiho z roku 1675¹⁹⁹. Jednalo se tedy o velmi oblíbený motiv, hlavně mezi anglickými skladateli²⁰⁰.

Dowland toto **téma** (*subjekt*) použil k výstavbě **prvního oddílu** své fantazie (T 1-10), který svou strukturou připomíná *kánon* (*proposta* T 1-3, *risposty* T 4-6 a 7-9).

Obr. č. 5 – úvodní třítaktové **téma** (*proposta*); ve stylu *kánonu* opakováno vždy o oktávu níž dalším nastupujícím hlasem (*risposta*; T 4-6 tenor, T 7-9 bas, červené šipky); T 6 rytmická změna (zelený rámeček); závěrečná kadence *dis-e* v *sopránu* (modrý rámeček)

Protihlas (*kontrasubjekt*) v *sopránu* od T 4 je po menším melodickém skoku hned z kraje (rozvod připravené disonantní kvarty mezi *h* a *e* přes *fis* do konsonantní tercie *h-dis*) ve svém dalším průběhu ryze diatonický. V T 6 se náhle objevuje třetí hlas (*alt*), který imituje část úvodního tématu (postup *gis-h-a-gis*)

¹⁹⁹ Zmiňuje se i o dřívějším výskytu stejného motivu, na příklad ve skladbě neznámého autora ze sbírky Eliase Mertela *Hortus Musicus* z roku 1615. (Poulton, Diana, *John Dowland*. University of California Press 1972, s. 113)

²⁰⁰ John Milton Ward uvádí dalších devět skladatelů, kteří použili stejný motiv ve svých skladbách (Ward, John Milton, *A Dowland Miscellany*. Lute Society of America 1977, s. 32-34)

v *inverzi* (*e-cis-dis-e*). Od nástupu *basu* v T 7 se počet hlasů zdánlivě rozrůstá na pět, jedná se však pouze o zvukové obohacení harmonie (třetí doba T 8, první a čtvrtá doba T 9). První oddíl končí kadencí *dis-e* v *sopránu* na třetí době T 10 (viz obr. č. 5).

Čtvrtá doba již představuje zdvih k **druhému oddílu** (T 10-18), ve kterém je z kraje zpracovávána část úvodního tématu, konkrétně tónový materiál prvních dvou taktů (viz obr. č. 6). Vrchní hlas začíná na kvintě *h'* (*proposta*), spodní odpovídá od základního tónu *e'* (*risposta*).



Obr. č. 6 – zpracování úvodního tématu z kraje druhého oddílu (první nota čtvrtá místo půlové)

Další vývoj tohoto zpočátku dvojhlasého kontrapunktu se dá od T 12 popsat jako *stupnicový postup sopránu*, který se doslova rozlétne z výchozího *fis'* diatonickým během až na nejvyšší tón celé fráze, *a''*. Při současném protipohybu *basu* se tak oba hlasy z původního intervalu malé sekundy *e'-fis'* vzdálí až na tercii přes dvě oktávy *fis-a''*. Těsně před tímto melodickým vrcholem dojde k nástupu dalšího, plnohodnotného hlasu (zdvojené *e''* v *altu* na třetí osmině T 13). Jedná se o stejnou imitaci jako v T 6, zde však tento hlas opravdu pokračuje dál jako samostatná melodická linie. Doplněné tóny do akordů v tuto chvíli opět nehrají z hlediska polyfonie příliš významnou roli.

Velmi zajímavým momentem této části je náhlé vybočení do paralelní mollové tóniny (z hlediska harmonického tedy z *E-dur* do *cis-moll*) přes kadenci *his'-cis''* v *altu* na čtvrté době T 14 a první době T 15 (znějící akordy *Gis-dur* a *cis-moll*, viz obr. č. 7 na další stránce). Od druhé doby T 15 se pak postupně vracíme do výchozí tóniny a zároveň se ve stejném taktu rozšiřuje počet hlasů na čtyři. *Soprán* se čtvrtým postupem od tónu *e'* opět vrací na nejvyšší tón fráze *a''*, čímž anticipuje tónový materiál dalšího oddílu (vzestupný diatonický postup o rozsahu kvarty a následný návrat směrem dolů). Ostatní hlasy odpovídají tečkovanými průtahy a celý oddíl se uzavírá kadencí mezi čtvrtou dobou T 17 a první dobou T 18, která je ozdobena *diminucí*.

Třetí oddíl tedy začíná na druhé době T 18 a končí v T 28. Opět se celá fráze rozvíjí postupným nástupem dvou hlasů od tónů *h'* a *e'*. Téma tentokrát

opisuje interval kvarty diatonickým obloukem (viz obr. č. 7), který je v případě *basu* uzavřen až na třetí době T 20. Mezi tím stihl *soprán* podruhé nastoupit na poslední osmině T 19 a zopakovat celý motiv od *e''*, s drobnou rytmickou změnou první noty (osmina místo čtvrtky). Dále se zapojuje *tenor* na třetí době T 20 (*h'*), o dobu později se přidává i *alt* (*e''*). *Tenor* v následujícím taktu imituje sestupnou část motivu (T 21), čímž jeho funkce čtvrtého hlasu na několik dalších taktů končí.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled '14' and the second '17'. Both staves are in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first staff (measure 14) features a red rectangular box around a specific interval in the lower register. The second staff (measure 17) features a green rectangular box around the beginning of a section, starting with a whole rest followed by a quarter note.

Obr. č. 7 – kadence *his-cis* T 14/15 (červený rámeček) a začátek třetího oddílu v T 18 (zelený)

Bas opakuje motiv od čtvrté osminy T 21 od tónu *h*. Na první době T 22 dochází k intervalovému přiblížení spodních tří hlasů na vzdálenost sekundy (*bas-tenor*), respektive kvarty (*bas-alt*). Od tohoto „středobodu“ se rozvíjí nejzajímavější část celého oddílu. *Soprán* a *alt* v těsné návaznosti odcitují vzestupný díl motivu (T 22), přičemž vrchol hlasového rozpětí je dosažen při rozvodu kadence *ais-h* v *sopránu* (náznak vybočení do *dominantní* harmonie *H-dur*) na třetí době T 23, kdy jsou *bas* a *soprán* od sebe vzdáleni přesně o tři oktávy. Nyní pokračuje dialog mezi *sopránem* a *altem*. Oba hlasy nejprve imitují kvartový motiv v *inverzi* (zdvih k T 24), a poté pokračují od třetí doby T 24 sestupným, synkopami přerušovaným sledem paralelních sextakordů (*faux bourdon*). Na třetí době T 26 můžeme zaznamenat krátkou citaci úvodního tématu (viz T 3) v *sopránu*, na který navazuje náznak vybočení do dominantní harmonie přes kadenci *ais-h* v *altu* mezi čtvrtou dobou T 26 a první dobou T 27. Třetí oddíl je zakončen již známou, nyní o novou diminuci obohacenou kadencí na třetí době T 28.

Čtvrtý oddíl (T 28-39) má dle mého názoru nejkldnější, respektive nejnáváhavější úvod ze všech (zdvih k T 29). Nedá se v tomto případě hovořit o

jednoznačně rozpoznatelném motivu ve smyslu melodie, ačkoli ambitus vrchního hlasu připomíná sestupný stupnicový pohyb *h-a-gis-fis-e-dis* (viz obr. č. 8). Spíše se jedná o jakousi „hru“ s rytmem, která je rozuzlena po dosažení nejnižšího bodu v T 30 (tercie *h-dis*). Osminovým zdvihem ke třetí době zahajuje *bas* vzestupnou sekvenci, v níž opět figuruje motiv diatonicky vzestupné kvarty. Rozsah motivu se od T 33 zvětší na kvintu (*soprán h'-dis''-e''-fis''*, *tenor fis'-a'-h'-cis''*).



Obr. č. 8 – rytmický motiv ze začátku čtvrtého oddílu (červený rámeček) a následná vzestupná sekvence, která vrcholí v T 34, kde se melodický směr opět obrací

Vrchol sekvence přichází na druhé osmině T 34, kdy je dosažen melodicky nejvyšší bod (*a''*). Za povšimnutí stojí, že Dowland dosahuje takto působivého vrcholu součinností pouhých dvou hlasů (*tenor-soprán*). Následuje sestupná sekvence, respektive sled připravených *septim* a jejich rozvodu do *sext*, do kterého se zapojuje *alt* (o tercii nad *tenorem*) na třetí době stejného taktu. Oddíl je zdánlivě zakončen kadencí na třetí době T 35, okamžitý nástup *tenoru* o osminu později však nechá celou část pokračovat o další čtyři takty. *Bas* a *tenor* přitom z kraje kráčí paralelně v odstavu *decimy*, přičemž v *tenoru* opět vidíme „kvartový“ motiv, který přebírá v T 36 *soprán*. Na přelomu taktů 36-37 dochází k vybočení do dominantní harmonie *H-dur* (kadence *ais-h* v *basu*), na které navazuje opakované střídání harmonií *H-dur* a *Fis-dur* se synkopickým rytmem v *sopránu*. Ten připomíná váhavý úvod z T 30, tentokrát rozuzlený virtuózní pasáží (T 38) a závěrečnou kadencí (T 39), která je nyní „ošperkovaná“ dvojnásobnou diminucí z celé skladby (objevuje se ještě v T 68).

Zdvihem tří osmin k T 40 je zahájen **pátý oddíl** (T 39-45). Téma nejprve zazní v *basu*, zdvihem k dalšímu taktu je imitováno o oktávu výš v *altu*, a o další takt později (T 41/42) nastupuje *soprán*, tentokrát s tématem od tónu *cis'''*. Opět

se dostáváme během dvou taktů z poměrně úzké polohy hlasů do velmi široké (*bas-soprán*). V dalším průběhu T 42 je motiv rozveden a vzápětí přichází kadence na tónech *eis-fis* (*soprán*) v T 44, která nás z hlediska výchozí harmonie *E-dur* posouvá do durové harmonie na II. stupni (akord *Cis-dur* je rozveden do *Fis-dur*, viz obr. č. 9). Jedná se o dosud nejodvážnější harmonické vybočení, které zároveň svědčí o Dowlandově odvážné invenci. Tříosminový zdvih k T 45 opět uvádí hlavu tématu (*fis''* v *sopránu*), jeho další průběh je však rytmicky pozměněný, neboť nepokračuje synkopou mezi první a druhou osminou taktu, nýbrž tečkovaným rytmem na době první (viz obr. č. 9). Stejným způsobem je zopakováno téma v *basu* od druhé osminy T 45. Závěrečná kadence je tentokrát neúplná. Tóny *dis''* a *fis'* totiž nejsou rozvedeny do *e''/e'* ve své oktávě, ale společně do *e* v *basu*.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled '44', shows a complex harmonic structure with a red box highlighting a specific section and a green box highlighting a rhythmic change. The bottom staff, labeled '47', shows a similar structure with a red box highlighting a specific rhythmic pattern.

Obr. č. 9 – vybočení a rytm. změna v T 45 (červ. rámeček); klamná kadence (zel. rám.)

Šestý oddíl (T 46-56) začíná na první době T 46 a je postaven na principu *imitačního dialogu*, jehož aktéry jsou *alt* a *soprán*. Imitují přitom jeden druhého v odstupu jednoho taktu a vždy o oktávu výš/níž. Motiv se dá z kraje charakterizovat spíše jako *harmonicko-rytmický*, nežli *melodický* (neustálé střídání *hlavní* a *dominantní* harmonie, *E-dur/H-dur*). V průběhu oddílu se však čím dál víc „rozezpívává“, což dokazuje na příklad nečekaný stupnicový postup v T 51/52. Navíc Dowland v celé této části využil klamné kadence, jak již naznačil při přechodu z předchozího oddílu (viz obr. č. 9). Na první době v taktu tedy vždy vidíme pouze basové *e*, rozvod *sopránu/altu* je vynechán (až od T 50 se alespoň *soprán* rozvádí do *e''* na první době). Figura *basu* se přitom v opakovaných taktech liší jen minimálně. Celkově tento oddíl působí jakýmsi

„svazujícím“ dojmem, neboť neustálý *dialog* dvou hlasů bez více méně jakékoli hudební evoluce o celkové délce jedenácti taktů nevede zrovna k uspokojivému pocitu jak pro posluchače, tak pro hráče samotného. „Osvobození“ v podobě nové hudby přichází na první době T 57.

Sedmý oddíl (T 57-66) v jistém smyslu pokračuje v duchu svého předchůdce, a to hlavně na základě opět *imitačně-dialogového* uzpůsobení úvodních tří taktů. Hudební jádro však nyní tvoří pravidelné *stupnicové* běhy v šestnáctinovém pohybu. Způsob imitace je na první pohled zřejmý, neboť se každý běh takřka doslova opakuje. *Dialog* v tomto případě spočívá v tom, že si *proposta* a *risposta* vzájemně odpovídají a reagují na sebe. *Risposta* totiž pokaždé vyústí do jiného tónu, než *proposta* (první běh končí na tónu *h'*, jeho opakování na *dis''*, viz obr. č. 10), čímž se pokaždé změní směr harmonického vývoje. V T 60 se tento proces náhle promění v ryze jednohlasou pasáž, přičemž *soprán* pokračuje v šestnáctinovém pohybu a *bas* ho doplňuje v půlových a později čtvrtových hodnotách.



Obr. č. 10 – úvodní dvoutaktí sedmého oddílu; *proposta* (červený rámeček) a *risposta* (zelený)

Následuje úsek, který jsem podrobně rozebíral již v části o edici (viz 4.3.1, obr. č. 3, basová linie T 60-61). Virtuózní pasáž od T 60-66 vrcholí *diminucí* v T 64-66 a zakončuje tento oddíl ozdobenou kadencí (T 66/67).

Další, šestitaktový úsek (T 67-72) považuji spíše za **oddíl spojovací**. Nepřispívá žádným novým hudebním materiálem, namísto toho opakuje v lehce pozměněné podobě materiál z úvodu oddílu šestého, který se zde liší pouze rytmickým zpracováním a posunutím druhého nástupu *proposty-risposty* o celý tón výš (T 69-70). O to zajímavější pak jsou poslední dva takty. Zpracovává a obohacuje se v nich sice stejný hudební materiál, zároveň však dochází k celkovému přesunutí *metrického* těžiště a vzniká tak dojem, že se od první doby T 71 vlastně jedná o *třídobý* takt (viz obr. č. 11). Tím Dowland anticipuje přechod do další části v 6/8 taktu. Celá fráze je po zaznění hlubokého *H* v *basu*

zkončena stupnicovým během a následnou kadencí směřující do *dominantní harmonie H-dur*.

Obr. č. 11 – spojovací oddíl, imitující hudební materiál z úvodu šestého oddílu; posunutí *proposty* o celý tón výš (červ. rámečky); náznak třídobého členění T 71-72 (zel. rámečky)

V **osmém oddílu** (T 73-81) tedy dochází ke změně taktu, která je v tabulatuře označena číslicí „3“. Opět se jedná o *dialog* mezi *sopránem* a *basem*, tentokrát na základě *komplementárního rytmu*. Zatím co *soprán* postupuje v nepravidelném, *synkopickém* rytmu, *bas* mu odpovídá opačným pohybem (viz obr. č. 12). Harmonicky se z kraje pohybujeme na *dominantě H-dur*, nicméně v T 75 se již vracíme do výchozí *E-dur*. Krátce na to se však vybočuje do *subdominantní A-dur* (T 77-78) a v T 79-80 se nám opět připomene *dominantní H-dur*. Oddíl je zakončen rychlou kadencí v *sopránu*.

Obr. č. 12 – *rytmický dialog* mezi *sopránem* a *basem*; plné rámečky = úseky v *dominantní* (červená), *hlavní* (zelená) a *subdominantní* (modrá) harmonii; přerušované rámečky = odrážkami označené tóny vždy připravují změnu harmonie (barva dle následné harmonie)

Závěrečný **devátý oddíl** (T 81-99) se dá popsat jako *virtuózní kreace pro palec pravé ruky*. Mezi T 81-94 se vše točí kolem ostinátního pohybu *basu* v osminách, který buď repetuje konkrétní tóny, nebo střídavě opisuje rozložené akordy (T 85-86) a krátké melodické úryvky. *Soprán* drží dlouhé tóny (půlové s tečkou) vždy po celý takt a svým *ambitem* připomíná tónový materiál úvodního tématu (rozpětí *h''-e''*). Sám se rozpohybuje až v T 93, kdy se přidá k *sestupnému* pohybu *basu*, jenž svůj „kaskádovitý“ běh započal již na polovině T 92. Na poslední čtyři takty přebírá *alt* pohyb *sopránu* (T 94) a v *paralelním* pohybu s *basem* (T 97-98, viz obr. č. 13) připravuje závěrečný akord, obohacený o *anticipovanou disonanci*, rozvedenou typickým *obalem* (*a-gis-fis-gis*, T 99).



Obr. č. 13 – závěrečná gradace na posledních třech taktech skladby

4.3.3 Interpretace a prstoklady

Po detailním formálním rozboru se nyní můžeme věnovat otázce interpretace. Doporučuji nahlížet během čtení jak do kytarové transkripce (samostatná příloha č.1, obsahující veškeré prstoklady), tak do vícehlasé partitury (samostatná příloha č.2), neboť některá místa jsou lépe pochopitelná buď z jedné, nebo druhé verze.

Říká se, že prstoklady a jiná technická řešení vyplývají z individuálního hudebního záměru interpreta, který by samozřejmě měl být v souladu s původním záměrem skladatele, respektive s historickými okolnostmi spojenými s daným obdobím (*historicky poučená interpretace*). V případě renesanční loutnové tvorby můžeme z tohoto pohledu zcela bez obav vycházet z předepsaného hmatového schématu, determinovaného v tabulatuře přímo skladatelem, a na jeho základě hledat cestu k výslednému provedení. To ale neznamená, že jsou prstoklady levé ruky zcela jednoznačné, neboť můžeme pro stejný hmat (akord) nebo hmatový postup (stupnice a jiný pohyb po strunách) nalézt několik různých variant. Pokusím se na konkrétních příkladech vysvětlit, proč jsou autorem předurčené prstoklady z hlediska hudebního výsledku zcela výstižné a jaké jsou případné možnosti jejich variant. Podotýkám, že jsem v této fantazii nenarazil na jediné místo, kde by bylo vyloženě nutné a zároveň hudbě prospěšné upravit hmatové schéma tabulatury za účelem dosažení „lepšího“ nebo zdánlivě znělejšího řešení.

Téma (subjekt) prvního oddílu (T 1-10) se vyznačuje veselým, hybným, ale přesto důstojným charakterem. Tempo by nemělo být příliš rychlé, ani vyloženě pomalé. Doporučuji zvolit tempo, ve kterém je možné vnímat metrum *alla breve*, tedy na dva rázy v taktu (půlová = cca 46-48). Zároveň si musíme uvědomit, že se v T 5 objevují tečkované noty, které by měly zaznít přibližně ve stejném tempu, aniž by působily uspěchaně a rytmicky nevýrazně. Základní tempo tedy volíme tak, aby hudebně „fungovalo“ jak samotné téma, tak veškeré protihlasy s tečkovaným rytmem.

První tón *proposty* (z hlediska základní tóniny = *kvinta*) může být zahrán silně, se zvučným a odhodlaným úhozem (ne však ve smyslu *akcentu*). Po odskoku o malou tercii na třetí době (podle pravidel mírně napjatý krok) se vracíme na čtvrté době bez velkého napětí zpět na kvintu. Důraz je tedy na

polovině taktu, čtvrtá doba je o něco lehčí. Od první doby T 2 následuje diatonický sestup, který se jemně odrazí od první doby a poté se volným *decrescendem* uklidňuje. První doba T 3 přináší nejprve napětí v podobě skoku velké tercie (*e-gis*), vystřídané mírným uvolněním v průběhu zbylých dvou dob. Nejedná se však o vyložený závěr, neboť poslední tón *e''* je svázán ligaturou do dalšího taktu, kde první hlas plynule přechází do funkce *protihlasu* při současném (druhém) nástupu *risposty* v *tenoru* (*připravená disonance*, viz další odstavec). Zakončení T 3 by tedy nemělo působit příliš opatrně, ale má spíše navodit pocit očekávání dalšího vývoje. Prstoklad levé ruky je zcela jednoznačný a dle mého názoru nepotřebuje jakoukoli úpravu (pohybujeme se výhradně na 1. struně).

Nástupem *risposty* v T 4 dochází k zapojení druhého hlasu. Opět zahajujeme frázi v podobně odhodlaném duchu jako poprvé, čímž zároveň s prvním tónem tématu vynikne i připravená disonance *e-h* mezi oběma hlasy. Po rozvedení do *konsonance* na druhé době musíme zvážit, které linii budeme věnovat v dalším průběhu více či méně pozornosti. Jelikož je *soprán* veden z *dis* do *e* (*malá sekunda* → uvolnění) a subjekt v *tenoru* opět skáče o *malou tercii* dolu (*h-gis*), soustředíme se v tuto chvíli na spodní hlas a zároveň se snažíme o *dynamické odstínění* současně znějících tónů (*tenor* silnější než *soprán*). Výhodou je, že spodní hlas hrajeme palcem pravé ruky, čímž automaticky získává patřičný důraz. Musíme se však nadále snažit o stejně důsledné vnitřní frázování tématu v jeho dalším průběhu (jak tomu bylo v případě jeho prvního uvedení v *sopránu*), i když je od této chvíle hrán výhradně palcem. Přechod ze čtvrtého do pátého taktu přináší drobné uvolnění, od první doby T 5 pak musíme podpořit rozdělení obou hlasů do *protipohybu*, neboť spodní hlas klesá (*decrescendo*) a vrchní stoupá (*crescendo*). Tečkovaný rytmus v *sopránu* zde představuje první menší překážku technického rázu, obzvláště mezi první a druhou dobou T 6, kdy se zároveň zapojuje *alt* jakožto třetí hlas. Akord na první době by se přitom neměl hrát *arpeggiem*, neboť se tím zaprvé narušují pravidla polyfonie (všechny hlasy jsou rovnoprávné, *arpeggio* však vždy dynamicky a agogicky upřednostňuje buď první, nebo poslední tón z rozkladu), a zadruhé se tak připravíme o efekt *arpeggia* na první době T 7 (pro zvýraznění třetího nástupu tématu). Prstoklad levé ruky, který navrhuji k vyřešení situace v T 6, sice neumožňuje úplné dodržení hodnoty *e'* v *tenoru* (viz osminová pauza v závorce), jmenovaný tón však částečně přeznívá díky alikvotním tónům, které znějí na šesté struně. Skok přes 2. prst do IV. polohy navíc umožňuje plynulé zakončení tečkovaného pohybu v *sopránu*. Veškeré jiné možnosti prstokladů,

keré jsem vyzkoušel, nevedly k podobně uspokojivému výsledku. Po dosažení nejvyššího bodu na druhé době se *soprán* a *tenor* v *paralelním sestupném pohybu* uklidňují, zatímco *alt* kráčí v *protipohybu* a tím mírně zvyšuje napětí ke konci taktu. Jak již bylo řečeno dříve, nachází se na první době T 7 třetí nástup tématu v *basu*. Zde je zcela legitimní, ba dokonce vhodné zahrát akord *arpeggiem*, čímž docílíme velmi bohatého zvuku a upozorníme na rozšíření počtu hlasů. Otázkou je, zda se v tomto případě snažit o zadržení ligaturovaného *e'* z předchozího taktu, či nikoli. Prstoklad, který by z toho vyplýval (1. prst zůstává ležet, 3. prst místo 4. na tón *fis''*), je sice hratelný, nicméně rozvod *e'-dis'* v šestnáctinovém pohybu po osmině s tečkou, provedený posunem 1. prstu, není zrovna „nejstylovějším“ řešením. Navíc z toho vyplývá, že basové *gis* na třetí době bude jen těžko dosažitelné kvůli vzdálenost mezi 3. a 4. prstem (*fis''-gis*). Opět můžeme využít zvuku znějících alikvotů, které rezonují na šesté struně, a tím pádem pustit 1. prst na taktové čáře. Celkově má fráze od T 7-10 o něco mírnější průběh než předchozí úsek, jelikož se pohybujeme v poměrně nízké poloze. Po zvukové stránce můžeme využít většího počtu hlasů a z toho plynoucího sytějšího zvuku, aniž bychom museli jednotlivé linie forsírovat. Poslední technickou nepříjemnost představuje střídání akordů v T 9, při kterém je zapotřebí hbitě zacházet s *barrée*, a to hned v několika různých variantách (na druhé době prolomené *barrée* přes 6., 5. a 4. strunu, které se na druhé osmině položí přes celý hmatník). Spojení akordů na třetí a čtvrté době T 9 se dá rovněž řešit posunem 2. prstu (*a-gis'*), nicméně takto svižná výměna polohy se sebou vždy přináší jistý „stres“, z pravidla spojený s prudším úhazem v pravé ruce, a to při rozvodu disonantního akordu do konsonantního není žádoucí. Proto je lepší odlehčit *barrée* na poslední šestnáctině před čtvrtou dobou (*dis''*) a přeskočit 1. prstem na zmíněné *gis'*. První část skladby je uzavřena typickou *kadencí* mezi první a druhou dobou T 10, přičemž *dominantní* akord *H-dur* je silnější, *rozvodný* souzvuk oktáv *E* slabší. Při zpětném pohledu na jednotlivé třítaktové fráze **prvního oddílu** můžeme konstatovat, že po nebojácném jednohlasém úvodu přináší druhý úsek největší nárůst napětí, které vrcholí třetím nástupem subjektu, a poté směřujeme bez dalších větších dynamických či agogických výkyvů k důstojnému závěru na první polovině T 10. *Artikulaci* jednotlivých tónů považuji v tomto úseku za zbytečnou, stejně jako *melodické ozdoby*, neboť celkový charakter tématu a protihlasů je z hlediska melodicko-rytmického uspořádání primárně zpěvný a nevyžaduje obohacení žádným z těchto výrazových prostředků.

Na začátku **druhého oddílu** (zdvih k T 11-18) je důležité si uvědomit, že umístění taktových čar neodpovídá skutečnému členění frází. První doba T 11 není v tomto případě nejtěžší dobou v taktu, nýbrž až třetí doba. Fráze je tedy celkově posunuta o půl taktu. Samotný začátek druhého oddílu je opět veselý, leč o něco klidnější. Oba krátce po sobě nastupující hlasy (*proposta-risposta*) se pohybují v těsné, střední až nízké poloze, a citují již známý hudební materiál (první dvoutaktí původního tématu). Vnitřní dynamická výstavba obou linií se tedy opět orientuje podle jednotlivých intervalových kroků. Je však důležité zahájit nástup spodního hlasu o něco aktivněji, aby vzniklo patřičné napětí potřebné pro přechod mezi T 11/12 (*připravená disonance* a uvolnění do *konsonance*). Fráze se pak celkově rozpohybuje od zdvihu ke třetí době T 12, kde se oba hlasy rozejdou v *protipohybu* (vzestupný pohyb → *crescendo*, sestupný → *mírné decrescendo*). Dále se v T 13 zapojují další dva hlasy, čímž automaticky dochází k nárůstu zvuku. Vrchol fráze je z pohledu *sopránu* na třetí době T 13, ostatní hlasy však pokračují dále v gradaci (*alt* do čtvrté doby T 13, *bas* do první doby T 14). Napjatý *průtažný akord Gis-dur* na třetí době T 14 opět zapůsobí nejlépe v podobě širokého *arpeggia*. Jelikož se zde vyskytuje několik choulostivých hmatových výměn (včetně posunů *barrée*), je zapotřebí precizně, leč uvolněně pracovat s levou rukou. Zároveň můžeme využít *agogiku* (mírné odsazení, hlavně mezi akordy v T 14), aby jednotlivé skoky nepůsobily uspěchaně a násilně. První doba T 15 pak představuje závěr předchozí fráze (rozvod *Gis-dur* do *cis-moll*). *Soprán* od druhé doby opět stoupá, a s tím spojená krátká gradace vrcholí *průtažným septakordem* na první době T 16. Po rozvedení do akordu *E-dur* následuje poslední menší dynamické vzednutí v podobě *crescenda basu* a *tečkovaného protipohybu altu*, směřující do závěrečné kadence. Při pohledu na *metrické členění* této závěrečné fráze zjistíme, že se jedná o *nepravidelný díl*, neboť není složen ze čtyř dob (*pravidelný*), ale pouze ze tří (čímž se opět vrací metrické těžiště ze třetí na první dobu v taktu, viz T 18). **Druhý oddíl** tedy přináší první odchýlení od původního tématu, prezentuje nové, drobné motivy a harmonické postupy, a využívá poměrně širokého melodického ambitu a tečkovaného rytmu. Z hlediska hudebně-dramatického se však pohybuje spíše v mírnější rovině, bez velkolepých imitačních sekvencí nebo jiných, vyloženě napjatých a technicky náročných pasáží.

Třetí oddíl (T 18-28) je motivicky naprosto odlišný od prvních dvou částí. *Diatonické téma* opisující interval kvarty se stává hlavním předmětem a je průběžně *imitováno* všemi hlasy. Jedná se o nejlyričtější část celé skladby, tudíž

není nutné forsírovat tempo. Naopak je prospěšné, když z kraje dokonce mírně zvolníme. Před samotným začátkem první fráze si můžeme nechat na čas, aby vznikl přirozený prostor pro změnu nálady. Posлуhač by si měl moci „vychutnat“ každou melodickou vlnu a postupný nárůst dynamiky a intenzity od začátku oddílu až do prvního vrcholu v polovině T 23, přičemž musíme dbát o jasné a zřetelné vyslovení jednotlivých nástupů hlasů. Jemná artikulace opakovaných *disonantních tónů* po synkopě v T 19-22 (*a'*, *a''*, *e''*, *e'*) působí velmi svěžím a odlehčujícím dojmem. Tóny se zkrátí a lehce odsadí od svých rozvodných tónů *gis'*, *gis''*, *dis''* resp. *dis'*. Podobným způsobem můžeme zacházet s tóny *e''* a *fis''* na druhé době T 24 respektive T 25, které měkce oddělíme od následujících šestnáctinových figur. Zkrácené tóny označené *staccatem* by však měly být hrány velmi lehce, neboť příliš ostrá artikulace narušuje nejen plynulý charakter melodické linie, ale také pravidelné *metrum* (stále *alla breve*). Zdánlivě složitá výměna polohy z druhé doby T 25 na zdvih dvou šestnáctin k *sestupné sekvenci* od poloviny taktu lze pohodlně vyřešit pomocí *otevřeného barrée*²⁰¹ a mírného zpomalení na samotném zdvihu (quasi *pesante*). V již zmíněné sekvenci, která zcela nenápadně převrací těžiště v taktu z první na třetí dobu (od vrcholu na třetí době T 25), stojí za úvahu, zda se snažit o vázání *synkopovaného* středního hlasu. Pokud by měl tento pokus vést k narušení plynulosti a návaznosti krajních hlasů při jejich sestupném pohybu, je lepší se zaměřit čistě na postupné rozpohybování a plynulé zakončení celé fráze dosažením průtažného akordu *H-dur* na první době T 27. **Třetí oddíl**, který se liší od předchozích dvou hlavně svou lyričností a zpěvnými melodickými oblouky, je zakončen *kadencí* v T 28. Využitím jemné artikulace můžeme nejen odlehčit táhlý charakter jednotlivých frází, ale zároveň usnadnit práci levé ruce v podobě uvolnění hmatů po zkrácených notách. Dynamika a agogika jsou hlavními prostředky k výstavbě celého oddílu.

Kontrastní **čtvrtý oddíl** (T 28-39) vnáší z kraje rytmický prvek v podobě *řady synkop* ve vrchním hlase, který částečně přebírá z předchozího oddílu (*sestupný* pohyb v synkopách z T 20-21). Dynamika je o poznání nižší, hlasy jsou velmi blízko u sebe a společně klesají do velmi nízké polohy. Opět můžeme odlehčit osminové doby po ligaturách (jemné *staccato* v případě skoku kvarty na druhé osmině T 29) a tím podpořit přenesení váhy z těžkých na lehké doby v taktu. Odsazeným zdvihem jedné osminy k třetí době T 29 je zahájena

²⁰¹ „Otevřené“ *barrée* = 1. prst je natažený, tlačí však pouze prvním článkem na 1. strunu a ostatních strun se nedotýká

vzestupná imitační sekvence, v jejíž průběhu se jednotlivé hlasy vzájemně „popohání“ směrem vzhůru (*crescendo* a mírné *accelerando*) až na vrchol v T 34, odkud se směr obrací. Navržená artikulace má přitom sloužit jednak k odlišení od předchozího synkopického rytmu, tak k dosažení hybnější a intenzivnější gradace. Vrchní hlas při následném sestupu imituje úvodní *pohyb v synkopách*, avšak v *diminuci* (dvojnásobně rychlé hodnoty). Existují dvě možnosti prstokladu pro tuto sestupnou sekvenci (T 34), odvíjející se od preference jedné z melodických linií. Chce-li interpret zdůraznit synkopické vedení vrchního hlasu, doporučuji prstoklad zapsaný v mé transkripci. Pokud ovšem považuje za důležitější plynulý sestupný pohyb na základě spodní, pravidelné linie, může použít 3. prst místo posunu 4. prstem (*a''-gis''*) a na třetí době položit krátké *barrée* ve druhém políčku (tón *a'* pak stiskneme 2. prstem). V obou případech tuto frázi postupně uvolňujeme v mírném *decrescendu*, aniž bychom ji zcela uzavřeli. Na třetí době T 35 totiž přímo navazuje *paralelní diatonický vzestup hlasů* v decimách, jehož směr se obrací až na třetí době T 36. Členění a artikulace po dvou osminách (*tenuto-staccato*) je v závěru taktu příjemným zpestřením. Od první doby T 37 se stávají opět středem pozornosti *synkopy* ve vrchním hlase, pod nimiž se střídají harmonie *H/Fis*. *Basové tóny* můžeme od sebe lehce odsadit a tím zdůraznit „houpavý“ charakter této fráze. Přejít do *stupnicového běhu* (zdvih tří šestnáctin k T 38) pak působí jako vysvobození, spojené s radostným a intenzivním pohybem vpřed do závěrečné, *diminucí* ozdobené kadence. Vypsání *trylky* na druhé době T 39, který zdobí závěrečnou *kadenci*, se hraje na jedné struně, jeho provedení tudíž může pro nezkušeného hráče představovat jistou komplikaci. V pravé ruce doporučuji nácvik střídavého úhozu *p-i* nebo *p-m* (podobné loutnové technice), který je ve výsledku podstatně rychlejší a odlehčenější než střídání dvou prstů (např. *i-m*). Větší potíže spočívá v koordinaci obou rukou, obzvláště proto, že v levé ruce musíme velmi hbitě a pravidelně střídát 4. a 3. prst. Doporučuji při nácviku dbát na to, aby na samotném začátku trylky dopadl 3. prst současně na strunu se 4. prstem a během procesu rychlého střídání se již nezvedal ze struny²⁰². Celý pohyb tedy koordinuje malíček, prsteníček je pasivní. Rozvod trylkem ozdobené kadence do poprvé plného, čtyřhlasého akordu *E-dur* uzavírá **čtvrtý oddíl**, který vnesl nové motivické a rytmicko-artikulační prvky, a plynule přechází do dalšího oddílu.

²⁰² Tento způsob provedení trylky vyžaduje pečlivý nácvik, nicméně ve výsledku zní nádherně melodicky a odlehčeně. Jedná se o typicky renesanční způsob technického provedení takto vypsání trylky na loutnu.

Pátý oddíl (T 39-46) je zároveň středem celé skladby. Této skutečnosti odpovídá i zpracováváný hudební materiál. Poprvé je *téma* zahájeno hned na druhé osmině po akordu. Od samého začátku se pohybujeme v poměrně silné dynamice, která dále roste s jednotlivými nástupy hlasů, imitujících téma (*zdvihy* tří osmin k T 41 a 42). Zda tyto *zdvihy* mezi sebou odlišit pomocí rozdílné artikulace, nebo je naopak hudebně-motivicky sjednotit, je otázkou vkusu. V případě druhého nástupu tématu na konci T 40 je artikulace tří osmin beztak takřka nemožná, neboť pod ním běžící *protihlas* v šestnáctinách zaměstnává prsty pravé ruky natolik (střídání *p-i*, viz 3.5), že lze jen těžko tlumit prázdnou 1. strunu. Odsazení osmin před *synkopou* je pak nejen zcela přirozené, ale zároveň technicky bez problémů proveditelné, ba dokonce prospěšné. Vrchol fráze tvoří třetí a nejvyšší nástup tématu (*zdvih* k T 42), který si kvůli velkému intervalovému rozpětí mezi *basem* (*a*) a nastupujícím *sopránem* (*cis'''*) vyžaduje menší agogické „zpoždění“ (*cesura* před prvním tónem *zdvihu*). Napětí by nemělo v průběhu dalších taktů klesat příliš, aby vynikla *harmonická změna* na třetí době T 43. Akord *D-dur* (včetně *anticipovaného a''*) působí z hlediska celkového tonálního kontextu, obzvláště pak ve spojení s předchozím harmonickým postupem *fis – cis* velmi překvapivě, skoro až bolestně. Za tímto účelem můžeme jednak zvýraznit a zpozdit již zmiňovanou *anticipaci* a poté značně oddálit samotný moment úhozu třetí doby (*tercie d'-fis'*), za druhé prudce stáhnout dynamiku a změkčit barvu tónu. Fráze se pak postupně rozhybe po první době T 44, od které se harmonický postup víceméně zrcadlově obrací (spojení akordů *Cis-dur – Fis-dur*). Hlavně druhý jmenovaný akord působí velmi energicky a odhodlaně. Zaslouží si proto silné a rychlé *arpeggio*, kterým zároveň připravíme nástup tématu v *sopránu* o osminu později. Artikulaci můžeme v případě obou zbývajících citací tématu obrátit, neboť nyní po *zdvihu* tří osmin následují tóny o delší hodnotě (osminy s tečkou). Závěrečná kadence je výjimečně ponechána bez jakékoli ozdoby a celý oddíl končí stejně bezprostředně, jak začal. Dá se říci, že je tento **střední díl** jak z hlediska dynamiky, tak rytmického a artikulacevního zpracování asi nejexponovanější a nejpevnější částí celé fantazie.

Navazuje motivicky zcela odlišný **šestý oddíl** (T 46-56), který je formálně postavený na principu *imitačního dialogu*. Rytmicko-melodický motiv spodního hlasu je v dalším taktu opakován vrchním hlasem o oktávu výše (T 46-50). Od T 51 se celý postup obrací. Nyní udává hudební „směr“ vrchní hlas a spodní odpovídá. Vnitřní členění a frázování jednotlivých motivů souvisí s jejich

individuálním melodickým průběhem. Kombinace *kroků* a *skoků* se *směrem* a *rychlostí pohybu* tedy určují dynamický průběh a artikulaci. Neustálé opakování pak přímo vybízí k zapojení *melodických ozdob*, které může interpret vložit dle libosti a tím zpestřit jednotlivé pasáže. Rozhodně však je lepší, naučit se celý úsek nejdříve bez ozdob, a poté s rozvahou umístit případné ozdoby. V notách zaznamenané *nátryly* jsou tedy zcela nezávazné²⁰³, stejně jako navrhovaná artikulace. **Šestý oddíl** je dle mého názoru z hlediska interpretačního i technického poměrně jednoduchý a přehledný. Je však nutné od sebe dynamicky, barevně a artikulačně odlišit jednotlivé motivy a jejich opakování (ať už o oktávu výš nebo níž). Navíc má tento zdánlivě nekonečný koloběh své zvláštní kouzlo ve smyslu neustálého odkládání uspokojivého závěru, kterého se v podstatě ani nedočkáváme, neboť chybí řádná kadence. Místo toho plynule navazuje další část.

Sedmý oddíl (T 57-66) se dá označit jako první vyloženě virtuózní část fantazie. Jednotlivé *pasáže* působí nejen velmi svěže a energicky, ale zároveň postupně gradují při každém opakování (T 57-59). Tempo můžeme s narůstajícím napětím zvyšovat, nicméně výsledný dojem by neměl být uspěchaný a rychlý „za každou cenu“. S prstokladem pravé ruky musí každý interpret zacházet dle svých individuálních schopností. Stojí však za pokus zapojit (alespoň částečně) typicky loutnový střídavý úhoz *p-i* (nebo *p-m*). Pokud tato technika hráči nevyhovuje, měl by se v každém případě vyvarovat úhozu s dopadem (*apoyando*), který je zvukově příliš tvrdý a neodpovídá tak představám renesančních hudebníků o plynulosti rychlých běhů (v tomto ohledu se můžeme nechat inspirovat autentickým zvukem v podání loutnistů). V případě vzestupných stupnic začínáme vždy měkce a v nižší dynamice, aby vynikl melodický oblouk směrem vzhůru. Ke konci T 59 se pozvolná, leč energická gradace uklidňuje, a na první době T 60 začíná úsek *doprovázeného jednohlasu*, který se celkově pohybuje ve vysoké dynamice (T 60-66). V polovině T 64 přichází menší komplikace v podobě dvojnásobně rychlého pohybu v *basu*, na který můžeme z kraje upozornit menším zatěžkáním (např. třetí a čtvrté doby T 64). Tempo by však mělo v průběhu zbylých dvou taktů znovu narůst, neboť celý oddíl vrcholí *kadencí* ozdobenou *rychlým trylkem* (viz závěr čtvrtého oddílu).

²⁰³ V tištěných sbírkách renesanční loutnové hudby se ozdoby nezaznamenávaly. Můžeme se však inspirovat rukopisy, které často obsahovaly řadu ornamentů (v některých případech až extrémně vysoký počet).

Spojovací oddíl (T 67-72) pokračuje v započaté intenci, již známý hudební materiál z šestého oddílu můžeme odlišit ostřejší artikulací a vyšším tempem než poprvé (výsledné tempo půlové cca 50-52). Celkově působí tato část o něco dravěji, jakoby nás chtěla popohnat vpřed. Jak už jsem naznačil při formálním rozboru, představuje závěr části (T 71-72) jedno z nejzvláštnějších a nejzajímavějších míst, neboť je z hlediska *metra* naprosto nepravidelný. Doporučuji vyzkoušet různé způsoby členění, ačkoli je náznak dělení po třech osminách poměrně zřetelný (předjímá nadcházející změnu taktu). Po stupnicovém běhu v posledním taktu můžeme mírně zpomalit a připravit přechod do další části. **Spojovací oddíl** tedy není založen na jemných detailech, spíše má funkci „posunutí děje vpřed“, včetně tempového zrychlení, před následujícími závěrečnými oddíly.

Osmý oddíl (T 73-80) přináší vedle změny taktu i zcela nový hudební materiál, který je specifický *melodicko-rytmickým oddělením* krajních hlasů (*soprán-synkopy, bas-pravidelný*). Tempo si můžeme přibližně odvodit z předchozího oddílu (o něco pomalejší, cca 98-102), přičemž čtvrtka s tečkou nové části odpovídá čtvrtové z oddílu předchozího (tři osminy vychází pocitově jako *triola* na původní čtvrtkový ráz). Z hlediska interpretace zde můžeme použít poměrně ráznou artikulaci, díky které lépe vyniknou jak individuální *rytmicko-metrické struktury* obou linií, tak celkový vývoj jednotlivých frází. V některých momentech se přitom nemusí shodovat artikulace dvou současně znějících tónů, což velmi efektivně zesílí působení této dvojhlasé *polyfonie*. Dynamika stupňovitě narůstá s každým novým dvojtaktím, v návaznosti na stoupající polohu *sopránu*. Nejvyšší bod se nachází v taktech 77-78, které můžeme krom vyšší dynamiky zvýraznit odlišnou artikulací (spíše delší a tím pádem nosnější tóny). Poslední dva takty jsou z hlediska technického provedení nejobtížnější, neboť obsahují rychlé přehmaty prstů levé ruky a zároveň by neměly zpomalovat. Celkově je **osmý oddíl** asi nejtanečnejším dílem celé fantazie, kde se naplno projeví technické schopnosti interpreta. Svižným tempem v kombinaci s pestrou a svěží artikulací podtrhneme virtuózní charakter předposlední části skladby.

Úplný závěr fantazie tvoří **devátý oddíl** (T 81-99), který je v jistém smyslu virtuózní přehlídkou, konkrétně ukázkou techniky palce pravé ruky. Pod dlouhými, vázanými tóny v *sopránu* probíhá ostinátní osminový pohyb v *basu*, jehož tempo můžeme oproti předchozí části ještě mírně zrychlit. Důležitější však je udržet již beztak vysoké napětí, hlavně v průběhu závěrečné

imitační gradace od předtaktí k T 95 do konce skladby v T 99. Poslední takt může být zahrán v podstatně pomalejším tempu, včetně rozšířeného *arpeggia* na posledním akordu. Fyzicky nejnáročnější **devátý oddíl** tedy po velkolepém finále završuje **Fantazii č.1**.

V případě této fantazie se jedná bez pochyb o mimořádně krásnou a virtuózní skladbu, plnou nejrůznějších témat a motivů. Dowland v ní dokázal ojedinělým způsobem propojit hudební rovinu (ve smyslu komplexního a pestrého zpracování hudebních prvků – polyfonie, imitace, melodický rozsah, rytmika, atd.) s rovinou „nástrojovou“ (optimální využití přirozených technických a zvukových možností loutny). Z tohoto pohledu vyžaduje *Fantazie č.1* po interpretovi nejen maximální soustředěnost a technickou zdatnost, ale zároveň velkou hudební představitost.

Správné vedení hlasů a jejich individuální vnitřní výstavbu přitom považuji za zcela zásadní. Aby interpret získal přehled o jednotlivých hlasech, doporučuji jednoduchý a praktický postup. Nejprve si studující zahraje každou linii zvlášť (s patřičnou dynamikou, artikulací atd.), poté postupně spojí nejdříve dva ze současně znějících hlasů (např. *soprán-tenor*, *soprán-alt*, *soprán-bas*, *alt-tenor* atd.), a postupně přidává další a další linie, dokud si není vědom celkové interakce všech hlasů mezi sebou. Jakmile získá jistotu a přehled o polyfonní struktuře daného úseku, může pokračovat nácvikem, při kterém jeden z hlasů rozezní pravou rukou a ostatní hlasy pouze hmatá rukou levou dle předepsaného zápisu. Stejným způsobem pak procvičí i ostatní hlasy. Tím si hráč vybuduje jak precizní hmatovou, tak i sluchovou představu, potřebnou pro kvalitní interpretaci polyfonní hudby.

Jedním z nejdůležitějších aspektů při interpretaci této fantazie je *frázování*, a to nejen z hlediska *melodické* a *dynamické* výstavby témat a motivů, ale hlavně při pohledu na *metrické členění* jednotlivých frází. Nesmíme se v tomto ohledu nechat mást taktovými čarami, neboť jejich umístění často neodpovídá skutečným hudebním předělům. Těžiště se přitom mnohdy přesouvá z první na třetí dobu v taktu, a to i mezi frázemi v průběhu jednoho oddílu (viz např. druhý oddíl). Stejně pečlivě musíme zacházet s *metrem* jako takovém. Převážnou většinu frází můžeme vnímat *alla breve*, nicméně v okamžiku kdy se celkový pohyb všech hlasů zrychlí (hlavně v případě *basu*), je dobré přejít na počítání ve čtvrtých hodnotách. Možná nejlepším příkladem takové situace je úsek od T 24-26, kdy *bas* postupně přechází z půlových hodnot do čtvrté *sestupné*

figury. Podobně, leč v opačném pořadí, fungují poslední dva oddíly v třídobém taktu, přičemž první z nich vnímáme po půl taktech (dva rázy v taktu), a druhý pouze na jeden ráz v taktu.

Na závěr chci podotknout, že veškerá artikulace a prstoklady jsou zcela individuální záležitostí. Mé návrhy, včetně těch hudebních (tempa, frázování, dynamika atd.), mají proto posloužit pouze jako návod pro potenciálního interpreta, ačkoli jsou podloženy teoretickými znalostmi a vlastní praktickou zkušeností s touto skladbou. Každý však musí najít svoji vlastní „cestu“ k dosažení uspokojivého a uceleného hudebního výsledku.

4.4 *Farwell*

4.4.1 O edici

Při transkripci *Farwell*²⁰⁴, nejslavnější *chromatické* fantazie Johna Dowlanda, nebylo zapotřebí řešit sporná místa v textu, neboť situace kolem pramenů je v jejím případě mnohem jednoznačnější, nežli u *Fantazie č.1*. Existují totiž pouze dva dochované prameny, a to verze ze třetí knihy Mathewa Holmese (Dd.5.78.3., viz příloha č.7), a z *Euing Lute Book*. Obě verze jsou přitom takřka identické, až na několik opomenutých tónů v druhé jmenované²⁰⁵.

Farwell představuje z hlediska formy mnohem složitější typ skladby, neboť se podobá spíše *monotematickému ricercaru*²⁰⁶, nežli typické fantazii. V úpravě pro šesti-strunnou kytaru bylo zapotřebí kvůli rozsahu *basu* transponovat celou řadu jednotlivých basových tónů, které se na loutně nachází na 7. sboru (T 18-21, 42, 46; viz příloha č.5). Největší problém v tomto ohledu představuje úsek mezi T 36-39, kde je celková poloha hlasů tak hluboká, že je bez možnosti využití sedmé struny prakticky nemožné tuto situaci vyřešit jiným způsobem, než narušit v některých momentech vedení hlasů. Pokus o celkovou transpozici všech hlasů o oktávu výš představoval jedinou možnost, jak správný pohyb zachovat. Nicméně zvukový výsledek i technicky velmi nepohodlné provedení mne nakonec přiměly přistoupit k řešení pomocí transpozice jednotlivých tónů. Jedná se však o jediné místo, které bylo zapotřebí vyřešit tímto způsobem, a výsledný dojem je podle mého názoru přesto uspokojivý (viz obr. č. 1).

²⁰⁴ *Farwell* = *Sbohem*

²⁰⁵ Podle D. Taylera se jedná o celkem pět tónů, které autor *Euing Lute Book* při přepisování *Farwell* opomenul (Tayler, David, *The Solo Lute Music of John Dowland*, University of California at Berkeley 2005, s. 91).

²⁰⁶ Zpracovává se pouze jedno téma

Obr. č. 1 – T 36-39; Transponované *basové* tóny, které v originálu znějí o oktávu níž, neumožňují dodržet správné vedení hlasů (viz červené rámečky)

V případě transponovaných basových tónů v T 42 existuje řada dalších možností pro umístění *zlomu* ve vedení *basové linie* o zmíněnou oktávu směrem nahoru. Ve své edici jsem se rozhodl pro transpozici hned na druhé osmině tohoto taktu (viz obr. č. 2).

Obr. č. 2 – transpozice basů v návaznosti na sestupnou basovou linii od třetí doby T 41 (červený rámeček), která v loutnovém originálu pokračuje diatonicky až na sedmý sbor (zelený rámeček)

Umístění takového zlomu je vždy velmi choulostivé a v každém případě narušuje basovou linii. Uvedu proto další variantu, kdy se *bas* transponuje až na třetí době v taktu, po dosažení tónu *e* na prázdné šesté struně (viz obr. č. 3).



Obr. č. 3 – zlom basové linie mezi tóny *e-dis'*

Tato varianta je sice z technického hlediska o něco jednodušší, z mého pohledu však není zrovna hudebně nejelegantnější. Vznikne zde totiž skok o *velkou septimu* z lehké doby na těžkou, který působí zvukově „prázdně“ a navíc přerušuje melodický tok této linie těsně před jejím vrcholem. V každém případě stojí za to vyzkoušet si osobně všechny možnosti pro provedení tohoto *oktávového zlomu* a rozhodnout se individuálně.

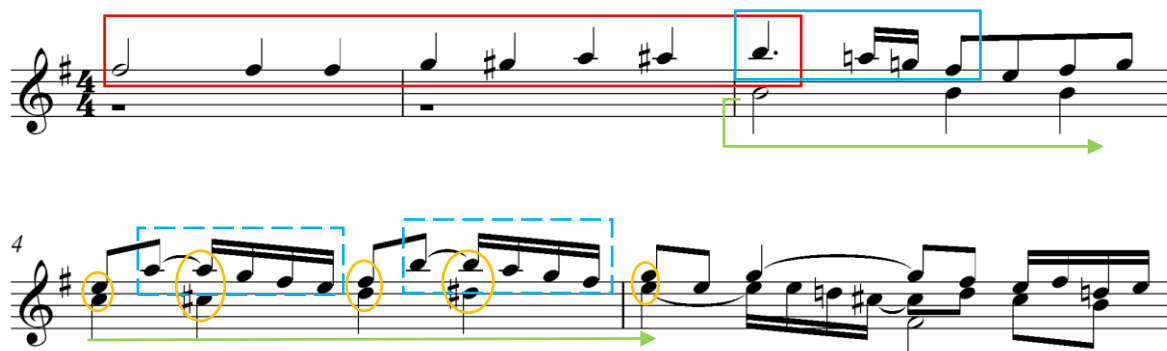
Dále bylo velmi obtížné uzpůsobit, respektive propojit veškeré rytmické „trámečky“ v kytarové transkripci tak, aby dokonale znázornily skutečné vedení hlasů, neboť by se celý zápis stal příliš nepřehledný. Proto opět doporučuji náhled do *vícehlasé partitury* (příloha č.6) pro snadnější pochopení následujícího formálního rozboru v další podkapitole.

4.4.2 Formální rozbor

Monotematická fantazie s názvem *Farwell* je o rozsahu celkem 53 taktů. Vzestupné **chromatické téma** neboli **subjekt** (viz obr. č. 4), které je hlavním melodickým prvkem celé skladby, opisuje půltónovými kroky interval *kvarty*. Začíná v případě *proposta* pokaždé na tónu *fis*, *risposta* pak je vždy zahájena od tónu *h*. Celkem se v průběhu skladby objevuje patnáctkrát²⁰⁷.

První oddíl (T 1-14) prezentuje *subjekt* celkem pětkrát, z toho třikrát od tónu *fis* (T 1, 5, 12) a dvakrát od *h* (T 3, 8). Tonálně se tedy zdánlivě pohybujeme v *h-moll* jakožto *hlavní tónině*, neboť tón *fis* je v tomto případě *kvintou* a tón *h* základním tónem. Na základě dalšího vývoje však brzy vyzorujeme jisté kolísání mezi harmoniemi *in h*, *in fis* a *in e*, včetně různých nečekaných vybočení a odchýlení.

Vedle prvního a druhého uvedení *subjektu* (*proposta-risposta*) stojí za povšimnutí nástup **kontrasubjektu** (*protihlasu*) na první době T 3 v *sopránu*, který imituje část úvodního tématu *Lachrimae*²⁰⁸. Tato charakteristická *sestupná figura* se v dalším průběhu skladby objevuje mnohokrát, většinou v rytmicky pozměněné podobě. Děje se tak na příklad hned ve čtvrtém taktu, kde se skrývá v *sopránu* (ligaturou anticipované *a''-g''-fis''-e''*, to samé od *h''*, viz obr. č. 4).



Obr. č. 4 – **Subjekt a kontrasubjekt; proposta** (červená) a **risposta** (zelená šipka); **kontrasubjekt** (T 3, modrý plný rámeček); to samé v pozměněné podobě (T 4, modré přerušované rámečky); **vzestupná sekvence** (oranžová, viz další odstavec)

²⁰⁷ Diana Poultonová chybně uvádí pouze 14 nástupů (viz Poulton, Diana, *John Dowland*. University of California Press 1972, s. 115)

²⁰⁸ Viz 4.4.3

Společný pohyb *altu* a *sopránu* vytváří od první doby T 4 následující **vzestupnou sekvenci** (viz obr. č. 4):

C-dur (tercie c-e) – A-dur 6 (sexta cis-a) – D-dur (tercie d-fis) – H-dur 6 (sexta dis-h) – e-moll (tercie e-g)

Tato sekvence se objevuje prakticky pokaždé, když je citován *subjekt*. Jedná se totiž o nejpřirozenější způsob *kontrapunktu*, který lze vytvořit k tomuto chromatickému tématu. Tím pádem vytváří pevnou, automaticky vznikající *sekvenci*, postavenou na základě souhry *kontrapunktu* a současně z toho vyplývající *harmonické struktury*. Pro lepší ilustraci doporučuji pohlédnout na další ukázkou (viz obr. č.5), ve které však je *kontrapunkt* již rytmicky pozměněn.

V T 5 přebírá *alt* krátce roli *kontrasubjektu*. Na třetí době stejného taktu nastupuje *tenor* a cituje *subjekt*. Jedná se o třetí nástup, nad kterém se spojují *soprán* a *alt* v **paralelním sestupném pohybu** (*soprán* v šestnáctinách, *alt* v osminách). Velmi delikátním místem je společné vyústění těchto dvou hlasů z kraje T 6, kdy se mezi sebou zdánlivě „perou“ o rozvod *klamné kadence* (viz obr. č. 5). Ta sice směřuje z dominantní *Fis-dur* do základní harmonie *h-moll*, je však vedena dál přes harmonii *G-dur* do výše zmíněné *vzestupné sekvence*, tentokrát položené o *kvartu* níž (*G-dur* – *E-dur* 6 – *A-dur* – *Fis-dur* 6 – *h-moll*) a ozdobené *průchody* v *sopránu*.

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Tenor (bottom staff). The music is in G major (one sharp). The Soprano part features a parallel descending motion in sixteenth notes, highlighted by a red box. The Alto part features a parallel descending motion in eighth notes, highlighted by a green box. The Tenor part features a parallel descending motion in quarter notes, highlighted by a blue box. A deceptive cadence is marked with a green box at the end of the first measure, where the Soprano and Alto parts meet. A series of orange arrows points to specific intervals in the Soprano part, indicating a sequence of intervals that form an ascending sequence (G-dur – E-dur 6 – A-dur – Fis-dur 6 – h-moll) starting from the end of the first measure.

Obr. č. 5 – **paralelní sestupný pohyb** sopránu a altu (červená); **klamná kadence** a „souboj“ mezi sopránem a altem (zelená); **subjekt** v tenoru (modrá); **vzestupná sekvence** (oranžové šipky; stejné intervaly jako poprvé v T 4, pouze o kvartu níž a na jiných dobách v taktu)

Na první době T 8 se nachází čtvrtý nástup *subjektu*, do hry se tedy nyní zapojuje i *bas*. *Tenor* a *soprán* imitují *paralelní sestupný pohyb*, stejně tak opět vidíme *klamnou kadenci* na konci taktu T 8 (*H-dur* – *C-dur* místo *H-dur* – *e-moll*) a již známou *vzestupnou sekvenci* v T 9, tentokrát v těsném pohybu mezi *basem* a *tenorem*.

Po ukončení sekvence následuje krátká **mezihra** (T 10 – polovina T 11), ve které dochází hned ke dvěma zajímavým momentům. První se týká *protipohybu* mezi *sopránem* a *altm* od poloviny T 10, kde společně vytvářejí krátký *sled disonancí*, rozvedených do *konsonance* (viz obr. č. 6):



Obr. č. 6 – **sled disonancí** ve vrchních dvou hlasech T 10: č4 (*h'-e''*) - m9 (*fis'-g''*) - v7 (*g'-fis''*) - č5 (*a'-e''*) - v3 (*h'-dis''*)

Jedná se zde o první, jemný náznak *disonance* mezi dvěma hlasy. V dalším průběhu skladby se však stanou tyto napjaté souzvuky čím dál častějším a převládajícím prvkem, který v renesanční hudbě vždy znázorňoval nepříjemné, skličující pocity jako *bolest*, *beznaděj*, nebo *odloučení*. Poslední ze jmenovaných vystihuje charakter této skladby pravděpodobně nejlépe (*Farwell* = *Sbohem*).

Druhý moment navazuje hned od první doby T 11, kde můžeme zpozorovat rytmicky pozměněnou *imitaci kontrastního subjektu* v těsném kontrapunktu nejprve v *altu*, a od třetí doby stejného taktu v *basu* (viz obr. č. 7 na další stránce). *Alt* po osminové pomlce imituje stejnou figuru v náznaku *račího postupu*, a na třetí době T 11 nastupuje již po páté *subjekt* v *basu*. V T 12 se opět objevuje *sestupný protipohyb* (*soprán-alt*), přizdobený *tečkovaným rytmem*. Tento pohyb plynule pokračuje v *tenoru*²⁰⁹ od čtvrté osminy taktu. Zde také zároveň začíná *vzestupná sekvence*, ve které se tentokrát vzájemně imitují *soprán* a *tenor* v odstavu *oktávy*.

²⁰⁹ Rozhodl jsem se v tomto místě pro rozdělení sestupné linie z *altu* do *tenoru* z důvodů další návaznosti. Z hlediska interpretace na loutnu/kytaru se pochopitelně jedná o souvislou sestupnou linii.

Obr. č. 7 – **Těsný kontrapunkt** mezi *altem-basem* (červené rámečky); **račí postup** *alt* (zelená); **subjekt** *bas* (modrá); tečkovaný **sestupný pohyb**, přechod z *altu* do *tenoru* (tmavě modrá); **imitace** *soprán-tenor* (oranžová); příprava **kadence** v *tenoru*, která pokračuje v T 14 (fialová šipka)

Průchodem v *tenoru*, který je ligaturou svázán s navazující *diminucí* na první době T 14 (*e-dis-cis-dis*), se zdánlivě chystá kadence *H-dur* – *e-moll*. Ta však není dokončena, a místo toho na první době T 14 přichází již šestý nástup *subjektu* od tónu *fis*", jako na úplném začátku skladby (viz obr. č. 8).

Obr. č. 8 – **Subjekt** v *sopránu* (červená); pokračování **kadence** z T 13 (fialová šipka); **příčnost** *tenor-alt* (*dis'-d''*, zelená); **nové intervaly/harmonie** po **převrácení kontrapunktu** (oranžová)

Vzhledem k tomu, že mezi druhou a třetí dobou T 14 dochází nejen k prudkému ukončení pohybu *tenoru* a *basu*, ale zároveň k *příčnosti* (*dis'-d''*) mezi *tenorem* a *altem*, považuji toto místo za zakončení **prvního oddílu** (viz obr. č. 8).

Začátek **druhého oddílu** (T 14-36) se tedy částečně překrývá se závěrem oddílu prvního, neboť zároveň s nástupem *subjektu* na první době T 14 ještě dokončují *bas* a *tenor* započatou *kadenci*. Hlavní a nejmarkantnější známkou předělu však je nástup *altu* na druhé šestnáctině druhé doby tohoto taktu (*h'-d''*, *příčnost* mezi *dis'-d''*). Náhle se tak přerušuje dosud relativně střídmy *harmonický* průběh a v dalším vývoji je věnován čím dál větší prostor *disonancím* jakožto charakteristickému prvku.

Navíc můžeme zpozorovat další změny, nasvědčující formálnímu předělu. *Subjekt* se nyní poprvé nachází *nad* ostatními hlasy a tím se převrací průběh *kontrapunktu*. *Protihlasy* se tedy nyní nacházejí *vespod*, čímž vznikají jiné intervaly a tím pádem i nové harmonie mezi spodními hlasy a *sopránem* (viz obr. č. 8). Dále se v T 16-17 setkáváme s první sekvencí, která není postavena na základě *subjektu*, ale na sledu *klesajících průtahů* (7-6, viz obr. č. 9). Imitující se vrchní hlasy při tom připomínají svým pohybem *kontrasubjekt* z T 4-5 (včetně jeho vyústění, viz *soprán* první doba T 5 x první doba T 17).



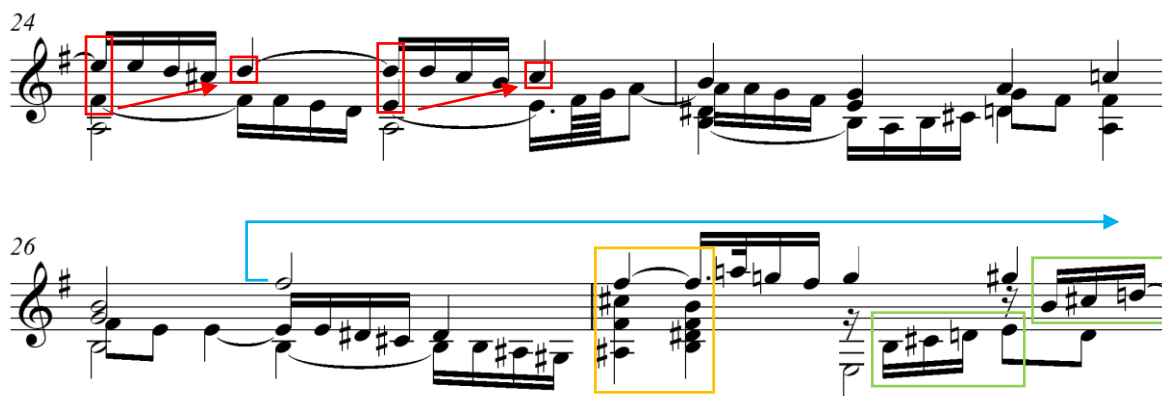
Obr. č. 9 – **Sekvence** 7-6 (červená); **imitace** alt-soprán T 16 a soprán-tenor T 17(-18)

Sekvence pokračuje až do poloviny T 18, ve kterém zároveň od první doby nastupuje již po sedmé *subjekt*, v originále od *H* na prázdném sedmém sboru. Zajímavý *synkopický* postup pak vzniká od třetí doby mezi *sopránem-tenorem* (viz obr. č. 10 na následující stránce).



Obr. č. 10 – Sedmý nástup **subjektu** od *H* v *basu* T 18 (modrá šipka); pokračování **sekvence** z T 17 (červená); **synkopický** postup *soprán-tenor* (zelený přerušovaný rámeček)

Po krátké mezihře (T 20-21) následuje od poloviny T 21 stejná, harmonicky však velmi rozkolísaná *sekvence klesajících průtahů*, která z výchozí harmonie *e-moll* zdánlivě vybočuje v T 24 do *D-dur*, načež se na začátku T 25 vrací do *e-moll*. Na prvních dvou dobách T 27 pak je naznačena kadence směřující do *H-dur* (*ais – h* v *basu*), nicméně o dobu později se opět vracíme do *e-moll*. Zároveň tato *sekvence* částečně zasahuje do dalšího, tedy osmého nástupu *subjektu* v *sopránu* na polovině T 26, který je poprvé částečně rytmicky pozměněn/ozdoben (viz obr. č. 11).



Obr. č. 11 – Pokračování **sekvence** a **harmonické kolísání** (T 24-27, červená); **kadence** *ais-h* v *basu* (T 27, oranžová); osmý nástup **subjektu** (modrá šipka, rytmická ozdoba druhá doba T 27); **vzestupná sekvence** a **imitace** *tenor-alt* (zelená, viz další odstavec)

Od poloviny T 27 se neustálý sestupný pohyb obrací a společně se *subjektem* nyní všechny hlasy stoupají. Mezi *altem/tenorem* při tom probíhá nádherná *imitace*, jedna z technicky nejobtížnějších pasáží celé skladby, které se podrobně věnuji v další podkapitole. Celý úsek vrcholí na přelomu T 28/29, přičemž *soprán* od třetí doby T 28 nejdříve připomíná *kontrasubjekt* v *augmentaci*, a o takt později pak uvádí stejnou figuru v *inverzi* (rytmicky pozměněnou). V tomtéž taktu (T 29) dochází k *příčnosti* mezi *sopránem-altem* (*g''-gis'*), nižší z těchto dvou hlasů pak z části cituje *subjekt* (postup *gis-a-ais-h*).

Od T 29-30 se objevuje další z řady *harmonických vybočení* (střídají se harmonie $e - E - A - Fis - G - eis zm6 - Fis$), které je sice z kraje T 30 zdánlivě rozvedeno řádnou *kadencí* ($eis-fis$ v *sopránu*), dále však je přerušeno další *příčností* mezi *altm-sopránem* na poslední době T 30 ($ais'-a''$). Velmi nenápadná pak je rytmicky pozměňená *imitace kontrasybjektu* v *tenoru* na třetí době T 30. Ta je zvláštní tím, že její *ambitus* je zde snížen na interval *zmenšené kvarty* ($dis-g$, viz obr. č. 12 a 4.4.3).

The image shows a musical score for measures 29 and 30. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano and Alto parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Tenor and Bass parts are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score is annotated with several colored boxes and arrows:

- Red circles and arrows point to dissonances between the Soprano and Alto parts.
- A green box highlights the harmonic structure in measures 29 and 30.
- An orange box highlights a cadence in measure 30.
- A blue box highlights a cadence in measure 30.
- A purple box highlights a contrasubject in inversion in the Tenor part.

Obr. č. 12 – **Příčnosti** soprán-alt (červené šipky); **harmonické vybočení** (zelený rámeček); **kontrasubjekt v inverzi** (oranžová); **kadence** (modrá); **kontrasubjekt** (fialová)

V dalších taktách (T 31-36) dochází z hlediska harmonie k velmi zajímavým momentům, neboť vlivem *disonancí* a *příčností* mezi hlasy a z toho vznikajících *disonantních akordů* dochází k neustálému oddalování uspokojivého závěru ve smyslu dosažení harmonického klidu. Hudební materiál je tvořen *volnou imitací* a různými *průtažnými sekvencemi*. Po vysoce komplikované a zahuštěné *gradaci* od zdvihu jedné osminy k T 34, jejíž vrchol tvoří *sled připravených průtahů* v *sopránu* a *altu*, se celý oddíl uzavírá *kadencí* ($ais''-h''$), rozvedené na první době T 36 do akordu *H-dur* (viz obr. č. 13).

34

36

Obr. č. 13 – **Gradace** T 34-36 (červená); **sled připravených průtahů** T 35 se zdvihem (zelené šipky); **kadence a závěr** T 35/36 (modrá)

Třetí a zároveň závěrečný oddíl (T 36-53) začíná na druhé době T 36. V loutnovém originálu se přitom přesouváme do nízké a těsné hlasové polohy, což vede při transkripci pro šesti-strunnou kytaru ke komplikované situaci, neboť je nutné částečně narušit vedení hlasů (viz 4.4.1). *Postup* od zdvihu ke třetí době T 36 vzdáleně připomíná závěr prvního oddílu *Lachrimae*, jak je vidět v následující ukázce (viz obr. č. 14).

36

Obr. č. 14 – **srovnání** závěru první části *Lachrimae* (nahore) a **postup** v T 36/37 *Farwell* (dole); **melodie** (modrý rámeček) je *citována* o dva takty dále (T 38/39, viz další odstavec a obr. č. 15)

Ještě věrnější *citaci* stejné *figury* můžeme zpozorovat od třetí doby T 38 do poloviny T 39, kde je původní vrchní hlas z *Lachrimae* ukryt v *tenoru* (viz obr. č. 15 na další stránce).

Obr. č. 15 – **citace** melodie ze závěru první části *Lachrimae* (modrý rámeček); **subjekt** zahájen zdvihem v *sopránu* (červená šipka)

Zdvihem jedné osminy k T 40 je zahájen devátý nástup *subjektu* v *sopránu* (h'), který je podložen *sekvencí* mezi *tenorem* a *basem*. Zároveň s dokončením kadence v *tenoru* mezi druhou a třetí dobou T 41 dochází hned k další *citaci subjektu* od tónu fis'' . *Alt* při svém nástupu (zdvih tří osmin k T 42) *imituje* pohyb *basu* z předchozí *sekvence* (T 40) a dále pokračuje společně s *basem* v *paralelním diatonickém postupu*, který je v *protipohybu* k *sopránu*. Celkově představuje úsek od T 40-43 jednu z nejvypjatějších gradací celé skladby. Poprvé se objevuje *subjekt* dvakrát v těsném sledu ve stejném hlasu, a současně je zde dosaženo *postupným protipohybem sopránu proti basu* zatím největšího *ambitu* mezi oběma krajními hlasy ($H-h''$, tedy rozsah čtyř oktáv, viz obr. č. 16).

Obr. č. 16 – **subjekt** v sopránu (červená); **sekvence** mezi tenorem-basem (modrá); **kadence** v tenoru a současný nástup subjektu (zelená); **imitace** basové figury při nástupu altu (oranžová); **paralelní diatonický postup** mezi altem-basem v protipohybu k sopránu (tmavě modrá)

Zároveň se jedná od T 41 – 43 o jednu z nejvěrnějších *autocitací*²¹⁰, v tomto případě Dowlandovy písně *All ye whom love or fortune hath betray'd*²¹¹ z jeho *First Booke of Songs and Ayres* (viz obr. č. 17).

Obr. č. 17 – Úryvek z písně *All ye whom love or fortune hath betraide*, který se ve *Farwell* objevuje v T 41-43 (viz obr. č. 16)

Není však zcela jasné, zda vznikla dříve píseň, nebo naopak *Farwell*. Proto se nedá určit, která skladba cituje tu druhou. Jde tedy spíše o nevyjasněnou *analogii*, jejíž definitivního rozřešení se pravděpodobně nikdy nedočkáme, neboť

²¹⁰ *Auto-citace* = citace vlastní skladby v jiném díle

²¹¹ Viz 4.4.3

přesné datum vzniku obou skladeb lze pouze odhadovat na základě doby jejich tisku, respektive opisu v případě *Farwell*²¹²(viz také 4.4.3).

Po tomto skutečně impozantním vrcholu dochází od zdvihu k T 43 k *imitaci* mezi *basem* a *tenorem*. Druhý jmenovaný hlas uzavírá předchozí gradaci *kadencí* na přelomu taktů 43/44. Na poslední osmině T 43 je naznačen nástup *subjektu* v *altu*, který je však náhle přerušen na druhé době T 44 na tónu *a'*. Ve stejném taktu můžeme opět zpozorovat *příčnost* mezi *sopránem* a *altem* (*gis'-g''*), a na přelomu T 44/45 *klamnou kadenci* v *sopránu*. Další *příčnost* najdeme v T 45 mezi *tenorem* a *basem*. Celkově vykazuje tento úsek velmi těsnou polohu hlasů, která působí podobně intimním dojmem jako úvod třetího oddílu (viz T 36-37). Z hlediska hudebního materiálu zde nenalezneme konkrétní imitace již známých motivů, ale spíše volný *sled kadencí*, které jsou „okořeny“ *imitacemi subjektu* (viz obr. č 18).

Obr. č. 18 – **Imitace** basové figury z přelomu T42/43 v *tenoru* (červená); **kadence** (modrá); **imitace subjektu** v *altu* a *tenoru* (zelené rámečky); **příčnosti** *alt-soprán* a *tenor-bas* (oranžová); **klamná kadence** v *sopránu* (tmavě modrá); **kadence** a **subjekt** v *sopránu* (fialová)

²¹² *First Booke of Songs* vyšla tiskem v roce 1597, tudíž musely písně obsažené v této sbírce vzniknout nejpozději ve stejném roce. Třetí kniha z řady *Holmes Lute Books* (Dd.5.78.3, viz 1.4 a 4.4.1), která je původním pramenem loutnové fantazie *Farwell*, vznikla pravděpodobně mezi lety 1595-1600 (viz Spring, Matthew, *The Lute in Britain*. Oxford University Press, New York 2001, s. 109). Přesné datum vzniku jednotlivých skladeb však neznáme, neboť zatím nebyly nalezeny rukopisy ani jedné z nich.

Tímto oddalováním se připravuje další skutečné, v tomto případě velmi šikovně schované uvedení *subjektu* v *sopránu*, který je zde citován již po jedenácté (osminový zdvih k T 46, viz obr. č. 18). Jeho nástup je umístěn doprostřed zdánlivé kadence v *sopránu*, která rozvádí harmonie G do C 6 mezi T 45/46 postupem *h-c*. Ze *sextakordu C-dur* na první době T 46 pokračuje chromatický pohyb *subjektu*, jenž přes *zmenšený sextakord* od tónu *cis* (druhá osmina) postupně prochází za současného pohybu zbylých hlasů harmoniemi *D*, *H* a *průtažným sextakordem a-moll* na třetí době (průtah *septimy h* do *sexty a* v *altu*). Ten nás opět vede do akordu *H-dur* jakožto *dominantní harmonie* a zároveň připravuje *závěrečnou gradaci* v podobě *těsny* od zdvihu k T 47 (viz obr. č. 19).

The image shows a musical score for measures 46 and 47. Measure 46 is highlighted with a red box, and measure 47 is highlighted with a blue box. A purple arrow points to the subject's entry in the soprano voice in measure 46. Blue arrows indicate the chromatic movement of the subject across the voices in measure 47. The bass line shows chords: 8^{vb} , 8^{vb} , 8^{vb} , 8^{vb} .

Obr. č. 19 – dokončení *subjektu* v *sopránu* (fialová šipka, viz obr. č. 18, T 45 poslední osmina); *sled harmonií* C6 – cis6dim – D – H – a7-6 – H (červená); *těsna* mezi *tenorem-altem-sopránem*

Tento velmi těsný sled čtyř překrývajících se citací *subjektu* představuje vsutku mistrovský kompoziční počín ze strany autora, který zde prokázal své dokonalé skladatelské schopnosti a zároveň tím dosáhl maximálně možné komplikace a gradace v samotném závěru skladby. Jedná se rovněž o poslední úsek, ve kterém zazněl chromatický *subjekt* (citace 12-15).

Závěrečných pět taktů (T 49-53) je již zcela v duchu postupného uklidnění a rozřešení. Po dosažení vrcholu ke konci T 48 nyní všechny hlasy postupně klesají. *Soprán* přitom postupuje v *synkopách* (ligaturované osminy), podobně

jako *alt* (T 49), který se však pohybuje dvojnásobně rychleji. Oba hlasy přitom tvoří *sled průtahů*. Po dosažení harmonie *e-moll* na třetí době tohoto taku začíná poslední *sekvence*, jejíž harmonický základ tvoří *sestupný postup* v *basu* (*e-h-c-g-a-e-h*). Současně se objevuje další *sled průtahů* v *altu* a *tenoru* (9-8, respektive 4-3 ve vztahu k *basu*). Mezi vrchními hlasy přitom rovněž dochází k *průtahům* ze *sekundy* do *tercie* (viz obr. č. 20).

The image shows a musical score for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in E major. Measure 49 is marked. A red box highlights a syncopated movement between the Soprano and Alto parts. A blue box highlights a sequence of chords in the Bass part. Green boxes and arrows highlight specific melodic lines and intervals in the Alto and Tenor parts.

Obr. č. 20 – **synkopický pohyb** soprán-alt (červená); **sekvence** (modrá) s **průtahy** (zelené)

Na první době T 51 se hlasy k sobě přibližují do velmi těsné polohy, *kadencí* v *tenoru* (*dis-e*) mezi první a druhou dobou je pak celá *sekvence* zakončena. Poslední *záchvěvy chromatiky* můžeme zpozorovat v *altu* (T 51, postup *fis-g-gis-a*), stejně tak jako rychlé vystřídání *dur/moll harmonií* postupem *cis-c* v *sopránu* (třetí doba). Opět dochází k oddalování závěru v podobě *harmonického kolísání*, neboť se od zdvihu dvou šestnáctin k třetí době T 51 několikrát vystřídají harmonie *E-dur* – *a-moll* (viz *bas*). Definitivní uzavření přichází v podobě *paralelního synkopického sestupu* sopránu a *altu* nad *ostinátním basovým e*, přičemž se oba vrchní hlasy ze začátku pohybují v odstupu *tercie* a neustále se k sobě přibližují, až se na poslední šestnáctině v taktu sejdou na společném tónu *a'*. Následuje poslední *kadence* a v T 53 je skladba zakončena akordem *E-dur* (viz obr. č. 21).

51

The image shows a musical score for voice and piano, measures 51-54. The score is in G major. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part has a green box around measures 51-52, a blue box around measures 52-53, and an orange box around measures 53-54. The Alto part has a blue box around measures 52-53 and an orange box around measures 53-54. The Tenor part has a red box around measures 51-52. The Bass part has a red box around measures 51-52. The piano accompaniment is in the bottom two staves.

Obr. č. 21 – **kadence** uzavírající sekvenci (červená); **chromatika** v altu (modrá); **dur-moll** v sopránu (zelená); závěrečný **paralelní sestup** sopránu a altu včetně **kadence** (oranžová)

4.4.3 Interpretace

Na rozdíl od *Fantazie č.1*, ve které Dowland zachází velmi přirozeným způsobem s technickými možnostmi loutny (viz 4.3.3), se pohybuje **Farwell** na absolutní hranici hrátelnosti. Nehledě na vysoce komplexní hudební strukturu je tedy zapotřebí důkladně promyslet veškeré technické aspekty, počínaje prstoklady levé ruky a konče přesným určením okamžiku zvednutí prstů z tónů, jejichž teoreticky předepsanou délku nelze prakticky dodržet. Jak již bylo řečeno v úvodu interpretačního rozboru *Fantazie č.1*, vznikají prstoklady a všechna ostatní technická řešení až na základě konkrétní hudební představy, která vyplývá z hudebního textu a jeho srozumitelného a „správného“ výkladu. Proto se nejdříve věnuji rovině hudební, a v přímé návaznosti pak nejzásadnějším momentům z hlediska technického provedení.

Hlavní inspirační zdroj pro nalezení ideálního **interpretačního přístupu** k *Farwell* představuje dle mého názoru Dowlandova písňová tvorba. Jak již vyplývá z formálního rozboru, existuje jistá analogie mezi touto zcela mimořádnou fantazií a dvěma konkrétními autorovými písněmi, *Flow my teares* a *All ye whom love or fortune hath betraide*. Z historického hlediska sice nevíme, zda vznikly zmíněné písně dříve nebo později než loutnové sólo²¹³, každopádně nám poskytují z hlediska obsahu **textů** a jejich **zhudebnění** velmi detailní a autentický pohled na **emoční polohu**, kterou s fantazií *Farwell* na základě společného hudebního materiálu sdílejí. Obě písně zhudebňují literárně skvostné, melancholicky laděné textové předlohy.

Nejprve se zaměřím na méně známou píseň ***All ye whom love or fortune hath betraide***, neboť jednak vyšla tiskem dříve²¹⁴, za druhé je svou ryze polyfonní strukturou loutnové fantazii *Farwell* o něco bližší, než její slavnější protějšek. Jedná se totiž o čtyřhlasou skladbu, jejíž text je rozdělen na dvě sloky o šesti verších. Poslední dva verše obou slok se pak v písni opakují, čímž vzniká určitá formální rovnováha (4 + /:2:/ verše = A /:b:/). Zároveň vytvářejí první čtyři verše tzv. „střídavý rým“ (forma *abab*), poslední dva se pak ve svých závěrech shodují (*aa*). Při pohledu na obsah jednotlivých veršů zjistíme, že

²¹³ Pravděpodobně vznikla píseň *Flow my teares* z loutnové předlohy *Lachrimae pavan*, jejíž vznik se odhaduje kolem roku 1595. *Lachrimae* tedy nejspíše vznikla dřív než *Farwell*.

²¹⁴ *All ye whom love* je součástí *First Booke of Songs*, zatím co *Flow my teares* byla zařazena až do *Second Booke* (viz 2.2.2).

závěrečná slova tvořící jednotlivé rýmy (tzv. „koncový rým“) jsou zároveň emocionálně nejsilnější, jak dokazuje následující překlad celého textu (anglický originál viz příloha č.8):

*Vy všichni, které láska a štěstí **zradily**,*

*Vy všichni, co sníte o slasti, ale žijete v **žalu**,*

*Vy všichni, jejichž naděje jsou navždy **odložené**,*

*Vy všichni, jejichž vzdechy a bolesti touží po **osvobození**:*

*Věnujte své uši a slzy mně, **nejnešťastnějšímu muži**,*

*Který zpívá o svém žalu jako **umírající labuť**.*

*Starost, která zahubí srdce **vnitřní bolestí**,*

*Bolest, která skýtá smutnou starost z **vnějšího pohledu**,*

*Obojí jako tyran mě nutí si **naříkat**;*

*Však stále marně: neboť nikdo nebude mých stížností **litovat**.*

*Slzy, vzdechy a nekonečné pláče **sám prožívám**:*

*Můj žal chce útěchu, a mé utrpení **konec**.*

Je tedy zřejmé, že se jedná o vysoce emotivní text, přičemž jsou citově zabarvená slova umístěna nejen na konci jednotlivých veršů, ale obzvlášť v případě druhé sloky jsou prakticky celé verše složeny výhradně z nich. Dominantní roli pak zaujímají slova spojená s „nekonečnou bolestí“ a „bezútešným utrpením“.

Skladatelé vokální hudby museli v případě strofického textu dbát na to, aby způsob zhudebnění zohledňoval všechny jeho části stejnou měrou. Nesmělo se tedy stát, že hudební prvek, který měl v první sloce podtrhnout význam „smutného“ slova, sloužil v druhé sloce k zvýraznění slova „veselého“, a naopak. Při detailním pohledu na hudební zpracování původní anglické textové předlohy

výše uvedeného překladu zjistíme, že byl Dowland v tomto směru mistr svého oboru. První verš zhudebnil John Dowland tímto způsobem (viz obr č.1):

The image shows a musical score for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "All ye whom love or for - tune hath be - tray'd,". A red box highlights the final notes of the phrase "be - tray'd," in the Cantus, Altus, and Tenor parts. A blue oval highlights the final notes of the phrase "tune hath be-" in the Bassus part.

Obr. č .1 – první verš z *All ye whom love*; zhudebnění slova **zradily (betray'd)** v podobě **harmonického vybočení** sestupným pohybem basu

Zatímco úvod fráze zní velmi homogenně (krom mírného napětí *připravené disonance cis-b'* mezi *basem-sopránem* na první době T 2), překvapí nás **harmonické vybočení** v závěru fráze na zakončení slova **betray'd** (respektive slova **pain**, tedy *bolest* v případě prvního verše druhé sloky) v *sopránu*, *tenoru* a *altu*. Místo očekávaného kvintakordu *g-moll* na třetí době T 3 (rozvod kadence *fis-g* v *sopránu*) zazní **sextakord G-dur**, vyplývající ze *sestupného pohybu basu* od druhé doby (*c-h*). *Zrada* a *bolest* tedy přicházejí nejen v podobě obsahu samotných slov, ale současně nás „zradí“ a „zabolí“ i hudba překvapivým rozvedením očekávaného závěru, který je navíc v případě *altu* a *basu* prodloužen přes taktovou čáru.

Ve *Farwell* se nachází takřka identické místo na přelomu T 45/46 (viz 4.4.2, s. 133-134, obr. č. 18 a 19). Zde je akord *G-dur* z poslední doby T 45 rozveden do *sextakordu C-dur* na první době dalšího taktu. Podobné zacházení se závěry frází (*klamně kadence* a *oddalování závěrů*) můžeme nalézt ve *Farwell* takřka neustále, neboť je skoro každá kadence na svou dobu nezvyklým způsobem rozvedena do jiné harmonie, než by se dalo čekat (viz T 6 kadence *ais-h* v *altu* → harmonie *Fis-dur* do *G-dur*, místo do *h-moll*; T 8/9 kadence *dis-e* v *sopránu* → rozvedená z *H-dur* do *C-dur*, místo do *e-moll*, atd.). Tyto nečekané, překvapivé rozvody můžeme hudebně zdůraznit drobným *zpožděním* rozvodného souzvuku nebo akordu, aniž bychom museli výrazně zvyšovat dynamiku.

Očekávané vyústění napětí *dominantních harmonií* tedy ve většině případů nesměruje do klidné *tóniky*, ale otevírá cestu dalšímu hudebnímu vývoji v podobě nového, znovu narůstajícího harmonického napětí. To vede k neustálému odkládání uspokojivého a uvolňujícího závěru, čímž se fráze rozrůstají do neobvyklých rozměrů.

Vraťme se však k písňové předloze. Stejně nápaditým, leč poněkud jiným způsobem je zpracován závěr třetího verše, který v první sloce končí slovem **delay'd** (*odložené*), ve sloce druhé pak slovem **complain**, tedy *naříkat* (viz obr. č. 2):

The image shows a musical score for a three-part vocal setting. It consists of four staves: Soprano (top), Alto (second), Tenor (third), and Bass (bottom). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: "all ye whose hopes are e-ver-more de-lay'd, live in grief, ye whose hopes are e-ver-more de-lay'd, de-". A red box highlights the end of the phrase in the Alto part ("are e-ver-more de-") and the beginning of the phrase in the Tenor part ("de-").

Obr. č. 2 – třetí verš; „odložený“ závěr fráze nástupem *altu* a opakováním v *tenoru*

V tomto případě se nejedná o harmonické vybočení, ale o **melodicko-rytmické narušení závěru** prudkým a nečekaným pohybem *altu* ve čtvrtových hodnotách. *Alt* zde náhle vstupuje do již započaté kadence (*g*-)*fis*-*g* v *tenoru* a tím oddaluje zakončení fráze. Oba hlasy pak končí společně, leč se „zpožděním“ na první době následujícího taktu. Začátek čtvrtého verše je navíc také „odložen“ až na druhou dobu taktu, místo aby se konec předchozího s nástupem nového textového úseku překrývaly, jak tomu bylo doposud.

Jedním z nejmarkantnějších analogických míst *Farwell* je v tomto ohledu přechod z prvního do druhého oddílu (T 14), kde zdvihem ke třetí době přeruší započatou kadenci náhlý nástup *altu* v *příčnosti* k *tenoru* (viz 4.4.2, druhý oddíl). Podobný postup lze pozorovat také na konci T 30. Zde však *soprán* nastupuje rytmicky mírněji než *alt* v prvním případě. Opět můžeme tyto mimořádné

hudební momenty podtrhnout patřičnou *agogikou*, tedy upozornit na jednotlivé melodicko-harmonické „zlomy“ adekvátním načasováním zmíněných příčností. Rovněž je dobré, tyto *disonantní* postupy zvýraznit také *dynamikou* a *kvalitou tónu* (světlejší/temnější barva, ostřejší/měkčí úhoz). Dle mého názoru však ovlivní sílu působení nejen těchto, ale všech podobných náhlých *disonancí* v první řadě jejich „správné umístění v čase“, včetně délky trvání jejich současného znění a společného dozvuku. Na příklad další příčnost na čtvrté době T 31 mezi *tenorem-altem* (*dis'-d''*) vyzní velmi intenzivně a přitom nenásilně, zdržíme-li se o něco déle na dosaženém akordu *H-dur* na čtvrté době, poté zahájíme mírně pod tempem nástup *altu* (*d''*) na další osmině a současně zadržíme *dis'* v *tenoru*, dokud *příčnost* skutečně alespoň na chvíli současně nezazní.

Další analogii mezi *All ye whom love* a *Farwell* můžeme spatřit v rytmickém uspořádání čtvrtého verše, který je velmi charakteristický jednak *komplementárním rytmem* mezi *sopránem-tenorem*, a rovněž tak i *synkopizací* jednotlivých hlasů (viz obr. č. 3).

The image shows a musical score for the fourth verse of 'All ye whom love' and 'Farwell'. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'all ye whose sighs, whose sighs or sick-ness wants re-lay'd, all ye whose sighs, all ye whose sighs or sick-ness wants re-lay'd, all ye whose sighs or sick-ness wants re-'. Red boxes highlight complementary rhythms between Soprano and Tenor. Green ovals highlight syncopated rhythms within individual vocal lines.

Obr. č. 3 – čtvrtý verš; *komplementární rytmus* mezi *sopránem-tenorem* (červená); *synkopický rytmus* uvnitř jednotlivých hlasů (zelená)

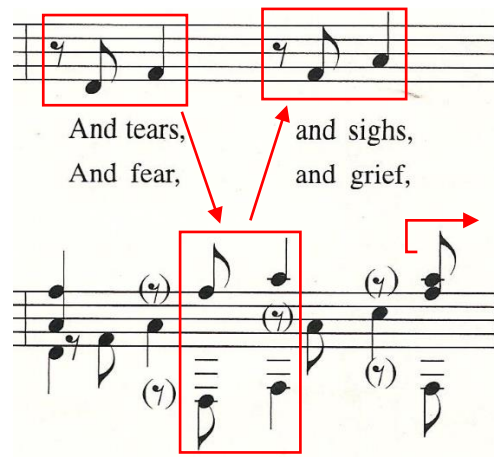
Podobnou rytmickou úpravu v podobě *komplementárního rytmu* zvolil Dowland pro většinu *sekvencí* ve *Farwell* (viz T 16-18, 23-26, 27-29, 32-33). Úsek od zdvihu k T 13, kde se *soprán* a *tenor* vzájemně doplňují tímto způsobem, pak zcela konkrétně připomíná výše uvedené melodicko-rytmické uspořádání *sopránu* a *tenoru*, které bylo použito pro zhudebnění slov **sighs**

(vzdechy) a **sickness** (bolesti), respektive **in vain** (marně) a **my complaints** (mé stížnosti) v případě druhé sloky (viz obr. č. 4).

The image shows a musical score for four staves. The top staff is the soprano line, and the second staff is the tenor line. The bottom two staves are the piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 11 is marked with a '11'. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the vocal lines: two boxes in the soprano line (measures 12 and 13) and two boxes in the tenor line (measures 12 and 13). Red arrows point from these boxes to corresponding rhythmic patterns in the piano accompaniment, illustrating the complementary rhythm between the vocal parts and the piano accompaniment.

Obr. č. 4 – komplementární rytmus mezi sopránem-tenorem, připomínající „vzdechy“ z analogického čtvrtého verše *All ye whom love*

Opět podtrhuje zvolený způsob hudebního vyjádření obsahu textu jeho silnou **emocionalitu**, znázorněnou daným hudebním prvkem. Pro úplnost zde musím uvést možná ještě autentičtější příklad z druhé analogické písně, *Flow my tears* (viz obr. č. 5 na následující stránce), ve které se *komplementární rytmus* objevuje v díle *B* a zhudebňuje takřka identická slova, jako je tomu v případě výše uvedené části *All ye whom love*. Je tedy zřejmé, že se jednalo o velmi specifický a typický způsob zhudebnění podobných textových pasáží.



Obr. č. 5 – ukázka *komplementárního* rytmu ve *Flow my tears* (horní řádek = zpěv, spodní řádek = loutnový/kytarový doprovod); zhudebněná slova jsou **tears** (slzy), **sighs** (vzdechy), **fear** (strach), **grief** (trápení)

Při interpretaci *Farwell* si tedy můžeme v podobných situacích představit a prožívat pocity spojené s těmito citově zabarvenými slovy (*slzy – vzdechy – bolest – marnost – naříkání* atd.), které můžeme hudebně vyjádřit na příklad poněkud těžkopádným, až letargickým pohybem a jemnými důrazy na jednotlivé tóny, nebo si přímo v duchu říkat konkrétní slova či podobné citoslovce (na příklad „Ach jo“ pro výše uvedené „vzdechy“, viz obr. č. 4).

Jednoznačně nejzásadnějším pojítkem mezi *Farwell* a písní *All ye whom love* je **vzestupný chromatický postup**, který tvoří *hlavní téma* loutnové fantazie, a zároveň se vyskytuje v obou skladbách v podobě téměř identické, o jeden takt rozšířené fráze (*auto-citace*, v písni T 14-16, ve *Farwell* T 41-43, viz 4.4.2, s. 132). Text pátého verše první i druhé sloky v tomto místě hovoří opět o „slzách“, „neštěstí“, „vzdeších“ a „nekonečném pláči“, čímž je stvrzena základní emoční poloha, ve které převládají pocity osobního zklamání, vnitřní bolesti a bezútěšného utrpení.

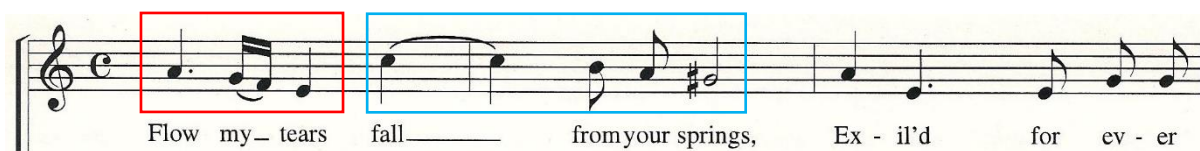
Z hlediska interpretace *Farwell* by tedy mělo *hlavní chromatické téma* působit od samého začátku skladby jednak poněkud těžkopádně a bez jakékoli hnací energie, současně však musí přenést na posluchače výše jmenované emoce. Abychom takového dojmu docílili, je nutné v první řadě zvolit adekvátně pomalé tempo, které se dle mého odhadu pohybuje v úvodu skladby v rozmezí 48-50 úderů za minutu na jednu čtvrtovou notu (tento údaj je však poměrně relativní, jelikož můžeme v dalším průběhu fantazie zacházet velmi volně s *agogikou*, a tím pádem dosáhneme jen zřídka kdy stejnoměrného tempa po

delší časový respektive hudební úsek). Dále však je zapotřebí dodat každému jednotlivému tónu tématu jeho vlastní váhu a obrys. První tón (hlavně na úplném začátku skladby) by neměl být zahrán ani moc silně, ani příliš slabě. Hlavním kritériem je v tomto směru kombinace *akustiky* daného prostoru a *délky tónu*, kterou disponuje konkrétní nástroj. Vůbec však není na škodu, když první tón tématu před nástupem tónu druhého takřka přestane znít, neboť tím umocníme pocit postupně narůstající naléhavosti v podobě přirozeného *decrescenda* (dozvuk tónu) a následného pozvolného *crescenda* od druhé noty dále. *Dynamika* tedy může po zbytek tématu notu od noty mírně stoupat. To samé platí i v případě, že už současně probíhá pohyb *protihlasů*, které ve většině případů melodicky stoupají společně s tématem. S vnitřní výstavbou protihlasů bychom však měli zacházet dle jejich individuálních *melodicko-rytmických* vlastností (směr pohybu, kroky-skoky, rytmus → napětí/uvolnění). Může se tedy stát, že musíme přizpůsobit celkové tempo momentálnímu průběhu jiného hlasu, než který zrovna cituje hlavní chromatické téma (například první *kontrasubjekt*, citující slavnou *sestupnou figuru* z *Flow my teares/Lachrimae*, viz níže).

Píseň ***All ye whom love or fortune hath betraide*** nám na základě podrobného pohledu na způsob zhudebnění textu poskytuje první vhled do emoční polohy, kterou na základě společného hudebního materiálu sdílí s fantazií *Farwell*, a která je do jisté míry typická pro velkou část tvorby Johna Dowlanda. Samozřejmě se individuální výklad a intenzita prožitku všech výše uvedených citově zabarvených slov liší od člověka k člověku, nicméně nám tato slova a s nimi spojené hudební elementy mohou posloužit jako inspirace při budování představy o interpretaci Dowlandova loutnového díla.

Podobným způsobem můžeme čerpat z druhé hudebně „příbuzné“ písně, ***Flow my teares***. Svým obsahem, a tím pádem i emoční polohou, se podobá předchozí analyzované *All ye whom love*, z hlediska formálního se však jedná o *třídílnou pavanu* (/:A:/:B:/:C:/). Hlavní rozdíl mezi oběma písněmi představuje počet hlasů, který je v případě *Flow my teares* „omezen“ pouze na *soprán* a *bas* za doprovodu loutny. Text se skládá z pěti slok o čtyřech verších, přičemž pátá sloka, která je zhudebněna v díle C, se při repetici opakuje.

Slavné ***sestupné téma***, které známe též z další loutnové skladby *Lachrimae pavan* a z cyklu *Lachrimae or Seaven teares* (viz 2.2.3 a 2.2.4), znázorňuje svým klesavým pohybem „stékající slzy“ (*Flow my teares* = *Tečte, mé slzy*, viz obr. č. 6) a je hlavním pojítkem mezi touto písní a *Farwell*.



Obr. č. 6 – úvodní fráze z *Flow my teares*; sestupná figura o rozsahu kvarty (červená); stejná figura v *augmentaci* a se sníženým *ambitem* na *zmenšenou kvartu* (modrá)

Ve *Farwell* je citována první část tématu (*sestupná figura*, viz obr. č. 5, červený rámeček) hned ve druhém taktu, kde funguje jako *kontrasubjekt* k *rispostě*, tedy jako protihlas nad druhým nástupem hlavního tématu. Jak už jsem se zmínil výše v textu, musíme zde přizpůsobit celkové tempo právě této sestupné figuře, jelikož je složena z rychlejších hodnot než chromatické téma, a proto svým rytmickým, ale i melodickým průběhem na sebe upoutává prakticky veškerou pozornost posluchače. Tempo tedy může lehce klesnout, aby byl vystižen v první řadě charakter citované figury z *Flow my teares*. Z tohoto pohledu je velmi přínosné, když si interpret nejprve zahraje první dva takty, to znamená samostatné *chromatické téma*, a vzápětí přímo pokračuje dalším postupem v *sopránu* bez zapojení *risposty*, tedy druhého nástupu tématu ve spodním hlase. Tím získá konkrétní představu o tempovém poměru mezi těmito dvěma odlišnými figurami.

V podstatě se dá tento princip aplikovat na všechna místa, kde současně zní dva nebo více hlasů, přičemž většinou určuje tempo ten hlas, který se v danou chvíli pohybuje v nejrychlejších hodnotách. Nesmíme však zapomenout, že stále platí rovnoprávnost všech hlasů. Tudiž musíme najít vždy dobrý kompromis a současně vynést do popředí kvality rychleji se pohybujícího hlasu, aniž by tím strádaly hlasy ostatní. Například od zdvihu jedné osminy k T 31 vidíme *sestupný pohyb sopránu*, který po ligatuře přes taktovou čáru kráčí v dalším průběhu pravidelně v osminových hodnotách. Proti němu pak nastupuje *tenor* ve zdánlivě rytmicky zajímavějším a hlavně rychlejším *protipohybu*, a navíc mezi třetí a čtvrtou dobou imituje *sestupnou figuru se sníženým ambitem* z *Flow my teares* (viz obr. č. 5, modrý rámeček). Z toho vyplývá, že bychom měli hudebně upřednostnit *tenor* a podřídit celkové tempo právě jemu. Nicméně *soprán* zde zároveň vytváří svým pravidelným pohybem jednu z mála klidných a ucelených frází, která navíc v celkovém hudebním kontextu předchozího a následujícího vývoje (harmonicky vypjatá *sekvence* T 27-30 před, přičiností

zahájený sestup od zdvihu k T 32 po této frázi z T 31) působí obzvláště poklidně. Proto se v tuto situaci můžeme zaměřit hlavně na plynulý a klidný průběh celé fráze, jenž stojí více na pravidelném a klidném pohybu *sopránu*, než na vnitřním pohybu *tenoru*.

Celkově bychom tedy měli zacházet při interpretaci *Farwell* velmi obezřetně s vyvážeností všech hlasů a jejich vzájemných poměrů. Přes veškeré vazby na písňové předlohy a z nich vyplývající emoční polohu se stále jedná o zcela individuální, ryze instrumentální skladbu, s jejíž komplexní polyfonní strukturou je zapotřebí nakládat nejen z hlediska vnitřní výstavby jednotlivých linií, ale také podle celkového uzpůsobení frází a oddílů. Přes všechny detaily uvnitř hlasů (*dynamika, agogika* atd.) nesmíme zapomenout, že jejich uspořádání do větších, souvislých celků teprve nechá vzniknout skutečně ucelený a dramaticky smysluplný hudební oblouk.

Druhá část této podkapitoly je zaměřena na propojení výše uvedených hudebních prvků s aspektem **technického provedení** na základě konkrétních příkladů. Jak už jsem upozorňoval v úvodu interpretačního rozboru, jedná se v případě *Farwell* o technicky mimořádně obtížnou skladbu, obzvláště při pohledu na práci s levou rukou. Cílem interpreta by měl být ideální kompromis mezi individuálním vedením a vytvarováním každého z hlasů a jejich výsledným společným zvukem.

Zatím co jedno- a dvojhlasé pasáže v úvodu skladby nepředstavují v tomto ohledu příliš velký problém, mění se situace při současném pohybu tří a více hlasů. Poprvé se tak děje v úseku T 5-6, kde je nutné již v úvodu prvního jmenovaného taktu dobře připravit levou ruku na samotný nástup *proposty* ve spodním hlase, a to výměnou z 1. na 2. prst na vrchním *g''*. Zároveň musíme pustit 3. prst z ligaturovaného *e''*, aby mohl přehmátnout na první notu nastupujícího tématu, tedy *fis'*. V notách zapsanou ligaturu tudíž nelze dodržet, což však v tomto případě příliš nevadí, neboť zmíněné *e''* na první době T 5 představuje poslední tón *tématu* a tím pádem se může od následného šestnáctinového zdvihu jemně odsadit (stejným způsobem můžeme nakládat se všemi podobnými situacemi, kdy nelze dodržet všechny ligaturované tóny, například mezi třetí a čtvrtou dobou T 7, v *sekvencích* T 24-25, T 27-28 atd.). Tím zároveň dodáme tomuto zdvihu jistý impuls, potřebný pro zvýšení napětí před nástupem *proposty*. *Paralelní sestupný pohyb* vrchních dvou hlasů od třetí doby T 5 by měl být co nejlépe zvukově svázán. Zde je zapotřebí plynule položit

1. prst z „klasického“ postavení na druhé struně (nad ním zní *e''* na prázdné první struně) na krátké barrée (*cis''-fis''*). Mezi první a druhou dobou T 6 musíme vyměnit 3. za 2. prst na notě *fis'*, abychom mohli plynule rozvést průtah *h'-ais'* ve dvaatřicetinovém pohybu 4. a 3. prstem (pokud bychom v tomto místě nechali 3. prst ležet na *fis'*, museli bychom totiž tento poměrně rychlý pohyb provést posunem 4. prstu). Navíc je stejně důležité, dobře propojit výsledný akord *Fis-dur* se souzvukem *g'-h'* na třetí době. Docílíme toho tím, že zadržíme 1. a 2. prst (*fis'-cis''*) a měkce přeskočíme 3. prstem z tónu *ais'* na *g'*, které se v tomto případě hmatá na čtvrté struně. Pro ověření, zda skutečně každý hlas daného úseku zní co nejlépe, můžeme aplikovat metodu detailního nácviku jednotlivých hlasů a jejich postupného propojování, jak jsem již navrhoval v závěru interpretačního rozboru *Fantazie č.1* (viz 4.3.3, s. 118).

Obdobná místa se objevují v T 8 a T 12, kde je v obou případech zapotřebí v poměrně rychlém sledu, avšak stále vědomě a precizně přemísťovat 1. prst, jak je patrné při pohledu na zapsaný prstoklad. Interpret zde docílí plynulého a zvukově propojeného dojmu pouze za předpokladu, že při přeskokování 1. prstem nebude pouštět jednotlivé tóny příliš prudkými a rychlými pohyby. Obě fráze mají totiž ve své první, klesající fázi uvolnit napětí z předchozích gradací (*vzestupná sekvence* od poloviny T 6-7, respektive příprava nástupu *proposty* v *těsném kontrapunktu* T 11), tudíž by neměly působit ani zbrkle, ani vyloženě energicky. V případě první z těchto dvou frází pak začne od třetí doby T 8 intenzita opět postupně stoupat, načež dochází na přelomu s dalším taktem ke *klamné kadenci*, kterou bychom však neměli uspěchat. Naopak se můžeme zdržet o něco déle na tónu *dis''* a dovolit tak 3. prstu, aby se klidně zvedl a připravil na skok z *h'* (třetí struna) na *c* (pátá struna) a s tím spojenou výměnu do první polohy. Na rozdíl k tomu pokračuje v druhé zmiňované frázi od poloviny T 12 plynulá gradace až do *klamného závěru* v polovině T 14, což znamená, že nemusíme šetřit ani na dynamice, ani na tempu, které můžeme pozvolně a velmi mírně zvyšovat.

Jak je jistě patrné, obsahuje podrobný popis jednotlivých technických momentů velké množství velmi detailních informací a technických pokynů. Zaměřím se proto v dalším průběhu na nejzásadnější a nejsložitější místa a s tím spojený výklad zvolených hmatových postupů. Pokud se však bude potenciální interpret při zkoumání a nácviku prstokladu *Farwell* řídit podle výše uvedených

principů pečlivého přístupu k jednotlivým pohybům, zajisté pochopí, jak jsem svá prstokladová řešení zamýšlel.

Aby však bylo objasněno vše, co je nezbytně nutné, pokračujme úsekem od T 15-16. Prstoklad je v T 15 zcela přizpůsoben *chromatickému tématu v sopránu*. Tento již známý postup sice není na první pohled tak zajímavý jako současný rychlejší pohyb *altu*, nicméně představuje jedinou linii, kterou lze v průběhu celého taktu bez většího přerušení zvukově svázat. Tón *e''* na druhé osmině druhé doby, který za tímto účelem musíme pustit o něco dříve, naštěstí rezonuje díky alikvotním tónům na basových strunách. Musíme však těmto vyšším harmonickým tónům poskytnout dostatek času pomocí krátkého zdržení na jmenovaném *e''* a jemného *arpeggia* na souzvuku *fis'-a''*, aby se vůbec stihly rozeznít. Mnohem těžší pak je výměna polohy na třetí době T 16 v následné *sestupné sekvenci*. Daný prstoklad v tomto taktu celkově vyplývá z prostého faktu, že se na první a třetí době taktu nacházejí *připravené disonance*, tedy napjaté souzvuky v podobě *septim*, jejichž následné rozvody do *sext* by neměl narušovat jakýkoli skok nebo výměna do jiné polohy (to samé platí pro všechny sekvence tohoto typu). Bohužel se zde nemůžeme příliš spolehnout na souznějící prázdné struny. Zásadní tedy je, provést zmíněnou výměnu měkce a hladce, což vyžaduje jak jisté fyzické úsilí, tak i značnou míru soustředěnosti. Obtíž tkví v odskoku 4. prstu z *g''* na druhé struně na tón *a''* na struně první, jehož náročný průběh můžeme zmírnit drobným agogickým „sečkáním“ před samotným skokem z nižšího na vyšší tón (paradoxně do nižší polohy). Průběh celé sestupné fráze by měl být v návaznosti na předchozí gradaci v T 15 velmi jemný a uklidňující, napětí pak postupně narůstá v dalším taktu před nejhlubším nástupem *chromatického tématu* (v originále na 7. sboru, tedy od tónu *H*) na první době T 18.

Takty 18-26 dle mého názoru v sobě neskrývají žádné vyloženě komplikované postupy, tudíž rovnou přejdu k vysoce intenzivní *vzestupné sekvenci* od poloviny T 27-29. Tečkou ozdobený zdvih tří šestnáctin před třetí dobou T 27 zde zahajuje jednu z technicky nejtěžších pasáží. Zde záleží hlavně na *kontinuálním růstu napětí* do vrcholu v polovině T 28. Zároveň je zapotřebí pečlivě frázovat a co nejlépe propojit vzájemně se *imitující spodní hlasy*. Každý nástup těchto hlasů můžeme se zvyšující se intenzitou zahájit čím dál důrazněji a energičtěji. V tomto ohledu představuje největší překážku takt 28, který je doslova „nabitý“ krkolomnými výměnami a přehmaty prstů. Například skok 2.

prstem z tónu *d''* (druhá osmina první doby) na *ais''* musíme opět řešit mírným zkrácením výchozí noty a současně měkkým posunem 1. prstu z druhé do čtvrté polohy (*e'-fis'*). Nesmíme však zapomenout na *subjekt* ve vrchním hlase, který by mělo rovněž znít dobře provázaně. Doporučuji v tomto ohledu velmi pomalý a klidný nácvik jednotlivých výměn bez jakéhokoli pocitu stresu a spěchu. Jedině tak získá interpret představu o tom, kdy přesně pustit který prst, aniž by došlo k příliš prudkému utnutí daného tónu. To samé platí pro výměny od třetí doby do konce taktu, kde čeká nejvíce práce na 4. prst v podobě skoků z první na šestou strunu a zpět (*h''-h-a''*). Pomáhá nám zde 1. prst, který se od druhé osminy třetí doby postupně posouvá z V. přes IV. polohu do cílové II. polohy (postup *e''-dis''-cis''*). Přenesením váhy ruky na 1. prst můžeme odlehčit prsty ostatní a tím propojíme celý sestupný pohyb. Cílem tedy je plynulá gradace přes téměř dva takty, která posléze vyústí do harmonicky velmi zajímavé a napjaté *kadence* na přelomu T 29/30.

Podobným způsobem můžeme také přistoupit k další vypjaté frází od zdvihu k T 34 do *kadence* na přelomu T 35/36. Jedná se o poměrně nenápadnou, leč prudce vzrůstající gradaci, a zároveň o závěr druhého oddílu. Zásadní otázkou je, na který hlas se průběžně zaměřit, abychom mohli odlehčit ostatní prsty a snáze je přemístit do další pozice. V úvodu T 34 na sebe upoutává nejvíce pozornosti *sestupný pohyb altu* svou pravidelnou pulzací v šestnáctinách. Zaměříme se přitom hlavně na plynulý posun *barrée* z II. do I. polohy před dosažením *průtažného akordu H-dur* na druhé době taktu, jehož *disonantní charakter* můžeme zvýraznit pomalým *arpeggiem*. Od této chvíle přebírá roli „vůdčího“ hlasu *soprán*. Dále se tedy soustředíme na propojení tónů *g''-fis''* (rozvod průtahu), a od akordu *e-moll* na třetí době pak věnujeme pozornost postupu *g''-a''-h''* ve vrchním hlase. Ostatní hlasy se pochopitelně také snažíme co nejlépe propojit, nicméně v zájmu plynulosti a zvukové ucelenosti fráze musíme některé tóny pustit o něco dříve, než určuje notový zápis. Po dosažení *h''* v *sopránu* se nyní můžeme zaměřit na pohyb *tenoru*, který zdvihem tří šestnáctin zahajuje *sled připravených průtahů v sopránu a altu*. Samotnou výměnu z akordu *A-dur* (poslední šestnáctina T 34) na souzvuk *h'-dis''* na první době T 35 pak vede 3. prst, který se po krátkém *agogickém sečkání* na prvně jmenovaném akordu posouvá po třetí struně z výchozího *cis''* na *h'*. Ligaturou svázané *a''* v *sopránu* však musíme pustit již na taktové čáře, což bohužel narušuje průběh zmíněného *sledu průtahů* hned v samotném úvodu. V následujícím taktu se orientujeme podle jednotlivých, na sebe navazujících

figur v *šestnáctinách* (vždy po ligatuře), tudíž nejdříve vyneseme pohyb *sopránu* po první době, poté zdvih ke třetí době v *altu*, a na závěr *diminucí rozšířenou kadenci* v *sopránu*. *Dynamika* by měla během celé dvoutaktové gradace postupně narůstat, zároveň bychom neměli příliš spěchat, aby zbyl dostatek prostoru pro zvýraznění všech *disonancí*, *harmonických zvrátů* a konec konců celkové *polyfonické struktury* této komplikované fráze.

V taktech 36-41 nenarazí interpret na žádné výraznější nejasnosti, které by mohly vzniknout na základě použitého prstokladu. Druhý oddíl, v jehož úvodu se nyní nacházíme, je z kraje velmi klidný a rozvážný, nicméně vysoce napjatý svou temnou, pochmurnou náladou. Nízká poloha hlasů prakticky nedovoluje příliš exponovat ani dynamiku, natož pak agogiku. Tempo může oproti předchozí části mírně klesnout, a dále se zaměřujeme hlavně na jednotlivé *disonance* v jednotlivých souzvucích a akordech, jako například v závěru T 38. Zdvihem jedné osminy k T 40 se objevuje po delší době *hlavní chromatické téma* v *sopránu*, načež od poloviny T 41 dochází k již několikrát uvedené *citaci* z písně *All ye whom love*, ve které bylo zapotřebí pozměnit průběh *basové linie* pomocí transpozice o oktávu výš. Pokud by se interpret přesto rozhodl pro jiný způsob úpravy tohoto basového postupu, musí samozřejmě nalézt nové, vlastní prstokladové řešení. Nejpozději od třetí doby T 42 však opět platí uvedený zápis. Po hudební stránce by měla celá fráze obsahující *chromatický subjekt* neustále gradovat až do závěrečné *kadence* na přelomu T 43/44.

Úsek od T 44-46 poměrně poklidný, leč přípravný charakter. Decentní *agogikou* však přesto můžeme upozornit jak na vyskytující se *příčnosti*, tak na vcelku nenápadnou *citaci subjektu* v T 46 se zdvihem. Tato část tedy připravuje posluchače na *závěrečnou gradaci*. Ta je složena z několikanásobného uvedení *hlavního tématu* v *těsném kontrapunktu*. Po dosažení akordu *H-dur* na čtvrté době T 46 můžeme samotný zdvih jedné osminy k T 47 časově oddálit tím, že necháme zmíněný akord přirozeně doznít. Těsně před úplným dozněním pak zahájíme nástup *subjektu* od tónu *fis'*. *Dynamika* přitom vyrostě z úplného *pianissima* až do pevného *forte* v T 48 a uklidňuje se až během sestupného pohybu v T 49. Z hlediska prstokladu levé ruky je průběh takřka celé této gradace poměrně jednoznačný, přičemž se snažíme zvýraznit jednotlivé nástupy přidávajících se hlasů. Jedinou drobnou obtíž představuje výměna z V. do II. polohy mezi druhou a třetí dobou T 48, kde však můžeme využít posunu 2. prstem po první struně. *Barrée*, které přitom musí být položeno na druhé době

v V. poloze, bychom měli již na další osminu pustit a hmátnout tón e'' 1. prstem v klasickém postavení. To nám umožní mnohem měkčí provedení výše zmiňované výměny, než kdybychom museli posouvat celé barrée.

Zdvihem jedné šestnáctiny ke čtvrté době T 49 je zahájen závěr skladby. *Sestupná sekvence* do druhé doby T 50 postupně uvolňuje předchozí napětí, přičemž nesmíme zanedbat *disonantní sekundy* mezi vrchními hlasy, působící jako poslední připomínka „bolestných“, avšak „lítostných“ *vzdechů*, které lze výrazově podtrhnout jemným *arpeggiem* na jednotlivých souzvucích a akordech (obzvláště v případě *malých sekund* na třetí a čtvrté době T 50), aniž by bylo zapotřebí přílišného dynamického zvýraznění. *Tempo* můžeme v průběhu fráze postupně zvolňovat a tím podpořit celkový dojem *odkládání závěru*, včetně s tím spojeným *střídáním durových a mollových harmonií*. Posledním *paralelním sestupem sopránu a altu* Dowland nevídaným způsobem znázornil své pocity „marnosti“ a „zoufalství“, neboť v závěru T 52 teoreticky zakázaným postupem *paralelních sekund* a následného *rozvodu ze sekundy do primy* svede vrchní dva hlasy do společného tónu a'. Následující *kadencí* a rozvodným akordem *E-dur* v T 53 se uzavírá tato zcela mimořádná fantazie *Farwell*, která vyčnívá mezi ostatními fantaziemi nejen Johna Dowlanda, ale všech jeho současníků.

Na závěr interpretačního rozboru **Farwell** bych rád shrnul veškeré informace zde obsažené. Písně **All ye whom love** a **Flow my teares** nám jak z hlediska obsahu textů, tak způsobem zhudebnění nejzásadnějších citově zabarvených slov slouží jako hlavní inspirační zdroj pro uchopení celkové **emoční polohy**, kterou všechny tři skladby do jisté míry sdílejí. Ačkoli je zároveň stejně důležité ctít a znát velmi podrobně **polyfonní strukturu** celé skladby, nesmíme zapomenout, že jak loutna, tak i kytara mají své přirozené technické a zvukové hranice, které je potřeba zohlednit hlavně při hledání ideálního **prstokladu levé ruky**. Optimální a dobře promyšlený **nácvik** všech pohybů pak interpretovi zaručí **technickou jistotu**, nezbytně nutnou pro kvalitní a výrazově bohatou interpretaci. Doufám, že mé poznámky a závěry budou v tomto ohledu užitečné nejen při objevování krásy a hloubky této vsutku úchvatné fantazie, ale i k vyřešení všech překážek při samotném nácviku. Přesto že se jedná o velmi obtížnou skladbu, stojí její vsutku vysoce zajímavý a intenzivní hudební obsah za veškerou námahu, spojenou s jejím nastudováním.

Závěr

Disertační práce s názvem *Interpretace renesanční loutnové hudby na kytaru – John Dowland a jeho fantazie pro sólovou loutnu* poskytuje čtenáři z mého pohledu nejzásadnější informace, potřebné k proniknutí hlavně do polyfonní tvorby pro tento kytare poměrně blízký nástroj, a to hlavně z hlediska návaznosti instrumentální tvorby na tvorbu vokální. Dále je práce zaměřena na život a dílo Johna Dowlanda, nejvýraznější osobnosti anglické loutnové tvorby a dovršitele renesančního anglického kompozičního stylu. Ve dvou speciálních kapitolách je obsažen jak podrobný pohled na přístup k transkripcím z renesanční loutnové tabulatury, tak konkrétní analýza *fantazie* jakožto nejstěžejnější hudební formy renesance. Na příkladu dvou fantazií Johna Dowlanda, *Fantazie č.1* a *Farwell*, pak jsou čtenáři nabídnuty detailně zpracované formální a interpretační rozbor, které do jisté míry shrnují veškeré informace z předchozích tří kapitol.

První kapitola – *Vývoj vokální a instrumentální hudby v renesanci a celkový pohled na tvorbu pro loutnu v Evropě* – obsahuje vedle historických údajů o vývoji vokální a instrumentální hudby v průběhu 15. a 16. století důležité poznatky o souvislostech mezi těmito dvěma hudebními žánry. Shrnuje také vývoj loutny od začátku 16. století do konce „zlatého věku“ loutny v Anglii. Dále se zabývá dobovým pohledem na interpretaci. Primárním zdrojem se v tomto ohledu stala kniha *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* italského skladatele a hudebního teoretika, Nicolò Vicentina. Ačkoli je tato kniha věnována hlavně skladatelům, nalezneme v ní řadu zajímavých a inspirujících komentářů, týkajících se „správné“ interpretace nejen vokální, ale i instrumentální hudby.

V druhé kapitole – *John Dowland* – se věnuji životu a dílu tohoto pravděpodobně nejslavnějšího anglického skladatele a loutnisty všech dob. Pohled na jeho velmi pohnutý život nám má tuto poměrně složitou osobnost přiblížit jak z hlediska historického, tak lidského. Na jedné straně nevídané uznání a dobře placené angažmá v zahraničí, na straně druhé odmítnutí ze strany královny Alžběty I. při jeho pokusech o získání postu dvorního loutnisty na jejím dvoře – to vše ovlivnilo a umocnilo Dowlandův ojedinělý, vysoce propracovaný a emotivní styl komponování. Díky těmto okolnostem vzniklo svým rozsahem vskutku impozantní a hudebně nesmírně rozmanité dílo, obsahující mimo jiné celou řadu vynikajících skladeb pro sólovou loutnu.

Třetí kapitola – *Transkripce z loutnové tabulatury – konstrukční a technické rozdíly mezi renesanční loutnou a kytarou* – pojednává v první řadě o různých typech loutnové tabulatury. Nestačí pouze porozumět tomuto historickému hmatovému zápisu, ale musíme také vědět, jak danou hudbu správně přepsat pro kytaru. Aspekt polyfonie zde hraje zásadní roli. Dále bylo zapotřebí se věnovat konstrukčním a technickým rozdílům mezi oběma nástroji. Přesto že jsou renesanční loutna a kytara téměř stejně naladěné, liší se svým tvarem a z toho vyplývajícím držením nástroje, což zároveň vede k odlišné technice hry na tyto nástroje. Technika pravé ruky představuje v tomto ohledu hlavní rozdíl.

Závěrečná čtvrtá kapitola s názvem *Fantazie* je zaměřena jednak na okolnosti kolem vzniku a vývoje této specifické hudební formy, za druhé pak na sedm fantazií pro sólovou loutnu Johna Dowlanda. Hlavním přínosem jsou z mého pohledu transkripce dvou nejslavnějších Dowlandových fantazií, *Fantazie č.1* a *Farwell*. Obě jsou z hlediska edičních zásahů detailně popsány kritickým komentářem v textu. Formální a hlavně interpretační rozbory pak poskytují potenciálnímu interpretovi velmi podrobný pohled na jejich strukturu a hudebně-výrazovou polohu. Forma kombinovaného zápisu v tabulatuře a moderní kytarové notaci umožňuje kytaristům přímý vhled do původního zápisu za současné kontroly hudebního textu v notách, čímž se mohou zároveň naučit číst tento historický způsob hudebního zápisu. Vícehlasé partitury pak slouží k lepšímu pochopení polyfonní struktury obou fantazií.

Věřím, že má práce přináší věrohodný a podrobný pohled na možný přístup kytaristů k transkripčním a interpretaci renesanční loutnové tvorby, která dle mého názoru představuje takřka neomezený zdroj překrásné a nástrojově skvěle zkomponované muziky, obzvláště v případě sólových fantazií Johna Dowlanda.

Seznam ilustrací

1. Paolo Veronese, *Svatba v Káni Galilejské* (1563) – s. 14
2. Jan Brueghel, *The Sense of Hearing* (1618) – s. 17
3. Joan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de Lauto* (titulní strana) – s. 19
4. John Dowland, *Can she excuse my wrongs* – s. 53

Seznam příloh

1. Noty, tabulatury (svázané do samostatné přílohy)

Příloha č. 1 – *Fantazie č.1*, transkripce pro kytaru s loutnovou tabulaturou

Příloha č. 2 – *Fantazie č.1*, vícehlasá partitura

Příloha č. 3 – *Fantazie č.1*, vydání z *Varietie of Lute Lessons* (1610)

Příloha č. 4 – *Fantazie č.1*, rukopisná verze z Add. 31392

Příloha č. 5 – *Farwell*, transkripce pro kytaru s loutnovou tabulaturou

Příloha č. 6 – *Farwell*, vícehlasá partitura

Příloha č. 7 – *Farwell*, rukopisná verze z *Mathew Holmes Lute Book*

Příloha č. 8 – *All ye whom love or fortune hath betraide*, partitura písně

2. Video- a audio nosiče

Příloha č. 1 – DVD, záznam z koncertu 23. března 2015

Příloha č. 2 – CD, záznam z koncertu 23. března 2015 (pouze hudba)

Tracklist:

1. J. Dowland – *Fantazie č.1*
2. J. Dowland – *Lachrimae pavan*
3. J. Dowland – *The King of Denmark his Galliard*
4. J. Dowland – *Farwell*
5. J. Dowland – *My Lord Willoughby's Welcome Home* (kytarové duo)
6. Anonym – *Two fancys for two lutes*
7. J. Dowland – *My Lord Chamberlain his Galliard*
8. H. Purcell – *King Arthur Suite* (kytarové kvarteto)
9. J. Dowland – *Semper Dowland semper Dolens*
10. J. Dowland – *The Earl of Essex Galliard*
11. B. Britten – *Courtly Dances*

Seznam pramenů a literatury

1. Prameny

DOWLAND, John, *The First Booke of Songs or Ayres*. London, 1597

DOWLAND, John, *The Second Booke of Songs or Ayres*. London, 1600

DOWLAND, John, *The Third and last Booke of Songs or Ayres*. London, 1603

DOWLAND, John, *Lachrimae, or Seaven Teares*. London, 1604

DOWLAND, John, *Andreas Ornithoparcus His Micrologus*. 1609

DOWLAND, John, *A Pilgrimes Solace*. London, 1612

DOWLAND, Robert, *A Musical Banquet*. London, 1610

DOWLAND, Robert, *Varietie of Lute Lessons*. London, 1610

FUENLLANA, Miguel de, *LIBRO DE MUSICA para Vihuela, intitulado Orphenica Iyra*. Sevilla, 1554 (facsimile music source)

GERLE, Hans, *Ein neues sehr künstlichs Lautenbuch*. Nürnberg, 1552

HENESTROSA, Luys Venegas de, *Libro de Cifra Nueva*. Alcala, 1557

MILÁN, Luis de, *Libro de música de Vihuela de mano intitulado El maestro*. Valencia (?), 1536

VICENTINO, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma, 1555

2. Literatura

BLÁHA, Vladislav, *Dějiny kytary s přihlédnutím k literatuře nástroje*. Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2012, ISBN 978-80-7460-023-4

ERNST, Michael, *John Dowland: Sämtliche Lieder im Urtext*. PRIM-Musikverlag Darmstadt, 2000, ISBN 978-3-941734-01-2

HRČKOVÁ, Naďa, *Dějiny hudby II., Renesance*. IKAR, Praha 2005, ISBN 80-249-0615-5

HŮLA, Zdeněk, *Nauka o kontrapunktu*. Editio Supraphon, Praha 1985

KITE-POWELL, Jeffery, *A performer's guide to renaissance music*. Indiana University Press, Bloomington 2007, ISBN 978-0-253-34866-1

MANIATES, Maria Rika, *Ancient music adapted to modern practice*. Yale University Press, New Haven and London 1996, ISBN 978-0-300-18416-7

NAVRÁTIL, Miloš, *Dějiny hudby*. Montanex, Praha 2003, ISBN 978-80-7225-344-9

POULTON, Diana, *John Dowland*. University of California Press 1972, ISBN 0-520-04687-0

POULTON, Diana a Lam, Basil, *The Collected Lute Music of John Dowland*. Faber Music 1981, Third Edition, ISBN 0-571-10039-2

RAGOSSNIG, Konrad, *Handbuch der Gitarre und Laute*. Schott 1978, ISBN 3-7957-2329-9

SCHLEGEL, Andreas a Lüdtke, Joachim, *Die Laute in Europa 2*. Menziken 2011, ISBN 978-3-9523232-1-2

SCHÜLLEROVÁ, Silvie, *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*. Masarykova univerzita v Brně, Brno 2006

SHEPHERD, Martin, *Dowland's Lutes* [online]. [cit. 2015-01-20], dostupné z: www.luteshop.co.uk/John_Dowland.html

SHEPHERD, Martin, *Ornamentation in Dowland's lute music* [online]. [cit. 2015-01-20], dostupné z: www.luteshop.co.uk/John_Dowland.html

SMOLKA, Jaroslav, *Dějiny hudby*. TOGGA, Brno 2001, ISBN 80-902525-3-2

SPRING, Matthew, *The Lute in Britain*. Oxford University Press, New York 2001, ISBN 0-19-518838-1

TAYLER, David, *The Solo Lute Music of John Dowland*. University of California at Berkeley 2005

TYLER, James, *The early guitar*. A History and Handbook, Early Music Series 4, Oxford University Press 1980, ISBN 0-19-323182-4