

## Interpretace loutnových písní alžbětinské doby

Mgr. Lucie Strejcová, DiS.

### Úvod

Anglické loutnové písně neboli *Lute songs* jsou často přezdívány také jako alžbětinské písně. Nejvíce populární se staly v Anglii za vlády královny Alžběty I. (1558–1603) a následně za krále Jakuba I. (1603–1625). Proto bývají také někdy přezdívány jako alžbětinské či jakubovské písně.<sup>1</sup> Toto období bývá často označováno jako *The golden age of English lute music* neboli *Zlatý věk anglické loutnové hudby*. Tento pojem poprvé zazněl dne 23. února 1939 v rámci prezentace na *Royal Musical Association (UK)*, kde ho pronesl Richard Newton. Označením se dále zabýval David Lumsden a použil ho v roce 1957 ve své dizertační práci s názvem *Zdroje anglické loutnové hudby 1540–1620*.<sup>2</sup>

Loutnové písně jsou homofonní vokální skladby, které mívají dvoudílnou písňovou formu. S největší pravděpodobností se vyvinuly ze starých italských a francouzských forem. Jednalo se o jednohlasé či vícehlasé písně s doprovodem loutny. Ze synchronního pohledu na vývoj dějin hudby, se v témže období v italské Florencii začal vyvíjet nový hudební žánr – opera. V roce 1573<sup>3</sup> bylo založeno sdružení hudebních skladatelů, umělců, básníků, vědců, hudebních teoretiků a dalších intelektuálních osob z řad měšťanů a aristokratů přezdíváných jako *Florentská camerata*. Hlavním iniciátorem těchto setkání byl hrabě Giovanni Bardi, který pořádal ve svém domě tato setkání a zval na ně tyto významné osobnosti. Jejich schůzky byly zasvěcené hovorům o hudbě, literatuře a za výchozí ideál považovali antické drama. Giulio Caccini sám prohlásil: „*Při těchto učených rozmluvách jsem se naučil více než za třicet let kontrapunktu*“<sup>4</sup> Ideovým vůdcem *Florentské cameraty* byl Vincenzo Galilei, jehož *Dialog* z roku 1588 dodal akademii reformátorský směr v hudebním nazírání. Mezi nejvýznamnější novátorské skladatele se řadili Giulio Caccini, Jacopo Peri a Emilio de Cavalieri, kteří v duchu reformátorského směru vytvořili stěžejní díla raného melodramatu.

Giulio Caccini ve své předmluvě v díle *Le nuove musiche* z roku 1601 klade důraz na tyto tři základní hudební prvky, které uvádí v tomto pořadí: slovo (*favella*), rytmus a tón, přičemž na těchto

<sup>1</sup> ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby: I. díl Od počátků hudby do konce 18. století*. Praha: Votobia Praha, 2002, s. 129.

<sup>2</sup> SPRING, Matthew. *The Lute in Britain*. London: Oxford University Press, 2001, s. 97–98.

<sup>3</sup> První písemně zaznamenané setkání *Florentské cameraty* se konalo 14. ledna 1573.

<sup>4</sup> ROLLAND, Romain. *Dějiny opery v Evropě před Lullym a Scarlattim*. Praha: Supraphon, 1968, s. 89.

základech je možné „najít takový zpěv, aby se v něm jako by mluvilo hudbou.“<sup>5</sup> Camerata se snažila navázat na požadavky antického dramatu a vrátit textu jeho nejdůležitější význam, čímž je slovo a sdělení jeho obsahu. Vznikl tak nový hudební styl, kterým byla doprovázená monodie.<sup>6</sup> Jednalo se o reakci na polyfonii užívanou ve vokální tvorbě, která ve své komplikovanosti ztěžovala srozumitelnost textu.

Na základě častého cestování skladatelů, kteří byli spojeni vzájemnou inspirací a předávali si novodobé kompoziční postupy, se tento hudební styl dostává do Anglie a následně je přenesen do loutnových písní. Z hlediska hudební struktury se jedná o vertikální harmonické myšlení bez použití imitační techniky a polyfonie. V písních se objevuje tonální ukotvení s náznaky funkční harmonie. Stylové změny se začaly projevovat na konci 16. století, kdy doznívala renesanční polyfonie a začaly se objevovat harmonické souzvuky v podobě dur mollového tónorodu. Doprovod je podřízený vokálnímu hlasu, bez jakékoliv kontrapunktické nezávislosti.<sup>7</sup> Loutnové písně měly svůj osobitý vývoj, ve kterých se promítaly anglické tradice, avšak velký vliv na jejich tvorbu měla hudba evropských kontinentů s převahou Itálie.

Významným milníkem se stává druhá kniha písní *The Second Book of Songs* od Johna Dowlanda z roku 1600. Nově se v ní objevuje harmonie spolu s užitím disonantních akordů a chromatických postupů. Melodie je obohacena o hudebně-rétorické figury, které umocňují obsah textu a vyjádření emocionálního prožitku.<sup>8</sup> Tímto hudebním zpracováním a zhudebněním textu se jednalo o velmi průkopnické dílo. John Dowland dokázal touto sbírkou vytvořit podobu nové anglické písně, která se později stala inspirací dalším hudebním skladatelům. Za ukončení období alžbětinských písní můžeme považovat rok 1622, kdy byla vydána jedna z posledních anglických písňových sbírek *First Booke of Ayres* od Johna Etteyho. Za pětadvacet let bylo napsáno kolem třiceti písňových sbírek a každá z nich obsahovala přibližně dvacet písní.<sup>9</sup> Nutno podotknout, že je dochováno mnoho rukopisů s loutnovými písněmi ještě před vydáním první Dowlandovy knihy. Avšak jednalo se buď o fragmenty písní či neucelené písňové sbírky zachycující sklon k anglické

---

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>6</sup> NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: Přehled evropských dějin hudby*. 2. Olomouc: Votobia, 2003, s. 80.

<sup>7</sup> HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby II. – Renesance*. Praha: Ikar, 2005, s. 256.

<sup>8</sup> IBRAHIMOVÁ, Marta. \textit{Propojení textu a hudby v písňové tvorbě Johna Dowlanda} [online]. Brno, 2011 [cit. 2022-11-02]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/q0ct18/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Martin Celhoffer, Ph.D.

<sup>9</sup> MCGUIRE, Charles Edward a Steven E. PLANK. *Historical Dictionary of English Music CA 1400 – 1958*. Maryland, USA: Scarecrow Press, 2011, s. 32.

písňovosti. Za velmi signifikantní rys tohoto období lze považovat fakt, že skladatelé často používali motivy lidových písní ve svých mších a motetech.<sup>10</sup>

### Loutnové písně

Světské i duchovní skladby byly běžnou součástí každodenního anglického života. Mezi nejběžnější hudební žánry se řadila lidová píseň, lidový tanec, chrámová hudba v podobě propracované duchovní vokální polyfonie, světská vokální polyfonie nejčastěji v madrigalové podobě a instrumentální hudba. V návaznosti na madrigalovou tradici se začínají objevovat tzv. *Ayres* – neboli písně pro sólový hlas s doprovodem loutny označované také jako *Lute songs*. Jednalo se o písně, které byly komponovány buď pro jeden sólový hlas (cantus) s doprovodem loutny nebo orpharionu, a dále o čtyřhlasé úpravy písní pro soprán, alt, tenor a bas. V tomto obsazení je možné provedení a capella nebo s loutnovým či orpharionovým doprovodem. Výjimkou však nebyly ani jiné kombinace doprovodných nástrojů, kterými byly nejčastěji smyčcové nástroje, především viola da gamba (bassus). Písně mají strofickou formu, pěvecká linka je melodická, avšak natolik sofistikovaná, že unese několikeré opakování textových předloh, které jsou mnohdy zpracovány do více slok.

Z harmonického hlediska neustále oscilují mezi durovým a mollovým tónorodem. Jejich pěvecká linka je založena na prostém základu opisující harmonické funkce, nepřekypují bohatou melodikou a na základě těchto aspektů jsou velmi zpěvné. Písně se běžně transponovaly do jiných tónin, a to s přihlédnutím k hlasovému rozsahu zpěváka a jeho pěvecko-technickým dovednostem. Převedení písně do vyhovující tóniny bylo praktikováno tím způsobem, že si loutnista zvolil jinak laděný nástroj. Nejčastěji se jednalo o tóniny s maximálním počtem dvou křížků nebo dvou béček, což bylo úzce spjato s možnostmi používaného netemperovaného ladění. Ayres nebyly určeny pro velká veřejná vystoupení, naopak byly komponovány pro komornější koncertní provedení a domácí muzicírování.

Pro tyto účely byly k dispozici noty s grafickým uspořádáním, které je z dnešního pohledu zcela neobvyklé. Jednotlivé party byly rozepsány na jediný list papíru sloužící všem zúčastněným muzikantům. V praxi to vypadalo tak, že se položily noty vodorovně na stůl a kolem se usadili hudebníci interpretující danou skladbu. Každý z hudebníků měl před sebou svůj part, a přitom bylo možné číst notový zápis z jedné notové předlohy. Nespornou výhodou tohoto usazení byl oční kontakt, který podporoval celkovou souhru. Toto atypické uspořádání se vyskytuje například v *The First and The Second Booke of Ayres* od Thomase Campiona z roku 1613.

---

<sup>10</sup> KIMBALL, Carol. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. U.S.A. Wisconsin, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2005, s. 351–352.

Obrázek č. 1 – píseň *Never Weather-Beaten Saile*  
*The First Booke of Ayres – Thomas Campion*

## Divadelní mluva a řečnictví

Alžbětinskí umělci viděli silné propojení mezi rétorickým, hereckým a pěveckým uměním. Domnívali se, že nejdůležitější je inspirace dobrými hereckými či řečnickými výkony. Jedině z nich můžeme odvodit správný pěvecký projev. Významný hudební skladatel William Byrd nabádá zpěváky k propojení mezi zpěvem a rétorikou. Tvrdí, že nejlepším způsobem, jak získat dokonalou výslovnost, je stát se dobrým řečníkem jako např. kazatel na kazatelně.

„Pokud se naučíte dobře přednášet, pomůže Vám to stát se i dobrým zpěvákem“.<sup>11</sup>

Oproti tomu Roger Asham se ve svém *Toxophilus* vyjádřil tímto způsobem: „Kazatelé a právníci, nebudou schopni bez pěveckých dovedností ovládat své dechové ústrojí za jakýmikoliv účely. Pokud nedokážou ovládat svůj hlasový projev pro vyjádření radostných, hrozných či krutých pocitů, nikdy nebudou schopni obměkčit posluchače svým vyjádřením, a tudíž jej i přesvědčit. Pokud člověk stále setrvá v jedné melodii, emoce osazenstva se nikdy nepohnou.“<sup>12</sup>

Velice zajímavé tvrzení rovněž předkládá anglický spisovatel Thomas Write (1561–1623), který se ve svých *The Passions of the Minde in Generall* odkazuje na Cicera. Tvrdí, že je téměř nemožné, aby řečník dokázal probudit ve svých posluchačích vášně, pakliže nejprve on sám ji v sobě neprobudil. Touto myšlenkou upozorňuje Thomas Write nejen na hudební a rétorickou paralelu, nýbrž také na vhodně zvolenou přesvědčovací techniku.

„Pokud máme v úmyslu vtisknout vášně druhému, je nutné, aby byla nejprve vtisknuta do našich srdcí. Skrze naše hlasy, oči a gesta pronikne vášně na svět a posluchač důkladně pocítí, jak jsme jí ovlivněni. Vášně, kterou ukryváme v naší hrudi, musí být zdrojem a původem veškerého vnějšího přesvědčování a o to bude mocnější. Akce těla musí být dokonalým přesvědčovacím obrazem naší mysli.“<sup>13</sup>

Ze všech výše uvedených myšlenek lze vyvodit, že alžbětinskí spisovatelé, skladatelé, herci i řečníci nad interpretací mluveného slova hluboce přemýšleli. Došli ke společnému závěru, že dobrý řečník či herec má být při svém hraní naprosto autentický a realistický. Měl by otisknout své emoce do textu a ty následně předat publiku. Toto spojení mezi herectvím, řečnictvím a zpěvem dokládá, že zpěvák by měl zvládnout všechny tyto prvky reflektovat v interpretaci písní. Z pohledu diváka je jakýmsi hercem, který musí zapůsobit na emoce posluchačů. Dále by měl vhodným způsobem zdůrazňovat významově podstatná slova písně, a to za pomoci posturologických gest a především mimiky. Tyto metody jsou úzce spjaté s afektovou teorií rétoriky, které nenásilnou formou přešly do afektové teorie a afektového zpěvu, vyvolávající v posluchačích radost, smutek, smích či bolest. A jakým způsobem tohoto afektového vyjádření docílit? Cenné rady můžeme rovněž najít v Shakespearově Hamletovi, ve kterém sám autor dává doporučení hercům.

„Nechť se stane vaším učitelem vaše vlastní uvážení. Přizpůsobte akci slovu, slovo činu a s tímto zvláštním dodržením nepřekročte skromnost přírody. Musíte získat a zplodit strídmost, která

<sup>11</sup> BYRD, William, *Psalmes, Sonets & Songs*, 1588. Thomas East, IWB 163, London.

<sup>12</sup> ASCHAM, Roger. *Toxophilus* 1545[online]. December 2002. London: London, A. Murray, 1869, 168 s.

<sup>13</sup> WRIGHT, Thomas. *The passions of the minde in generall. Corrected, enlarged, and with sundry new discourses augmented. By Thomas Wright. With a treatise thereto ... by the death of Queene Elizabeth (1604)*. London: EEBO Editions, ProQuest, (December 14, 2010), 408 s., ISBN-10 : 1240164017, ISBN-13 : 978-1240164011.

*jí dodá lehkost. Vše přehnané se stane Vaším koncem. Pohrdejte svým vlastním obrazem, samotným věkem, svým tělem i tlakem doby. Držte se přírody a jejího hlavního rysu-ctnosti.*“<sup>14</sup>

William Shakespeare (1564–1616) se také zmiňuje o dětských hercích.<sup>15</sup> Upozorňuje na jejich spontánní vystupování a jejich pěvecký styl. Dle něho se dá předpokládat, že se nijak neliší od jejich herectví a vycházejí z totožné hlasové techniky. Mluví jako když zpívají a zpívají jako když mluví. Tuto intuitivní úvahu můžeme považovat za vysoce nadčasovou, jelikož z té doby nemáme dochované žádné odborné publikace z hlediska vývojové psychologie.<sup>16</sup>

Mezi nejznámější anglické skladatele písní či texty k divadelním představením, dvorním maskám, žalmům, sonetům, chrámové hudbě, loutnovým písním či jiným hudebním formám patřili Thomas Tallis<sup>17</sup> 1505–1585 (chrámová hudba, písňové sbírky), William Byrd 1543–1623 (chrámové skladby, žalmy, sonety, písně, moteta, anthemy<sup>18</sup>), Orlando Gibbons 1583–1625 (žalmy, anthemy, varhanní skladby) John Dowland 1562–1626 (hudba k lute songs), Philip Rosseter (hudba k lute songs), Thomas Campion 1567–1620 (texty i hudba k lute songs a dvorním masques<sup>19</sup>, Alfonso Ferrabasco 1575–1628 (písně pro masque a divadlo) Thomas Morley 1557–1602 (madrigalová a písňová tvorba), Robert Johnson 1583–1633 (hudba k Shakespearovým hrám) a další.<sup>20</sup>

### Interpretace alžbětinských písní

Některé písňové sbírky ve svých předmluvách odhalují jakýsi interpretační návod a způsob, jakým by mohly být písně interpretovány a čeho by se měli zpěváci vyvarovat. Zřídka obsahují podrobný návod, jak nacvičit skladbu k dosažení kýženého výsledku. Jedním z hlavních cílů tohoto článku je nastínit a co nejvíce přiblížit nastudování *ayres*. Níže sepsané informace vycházejí buď z empiricky ověřených publikací, anebo jsou doplněny o vlastní zkušenosti autorky, která je získala na pěveckých kurzech, zaměřujících se na historicky poučenou interpretaci. Pěvecké poznatky byly získány na základě osobních setkání s Joelem Frederiksenem,<sup>21</sup> Andreasem Schollem,<sup>22</sup> či Emmou Kirkby.<sup>23</sup> Při studiu či analýze díla je nutné seznámit se s historickými kontexty vzniku díla.

<sup>14</sup> SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Hamlet: Prince of Denmark 1601*. Brno: Tribun EU, 2010, 144 s. ISBN 978-80-7399-350-4.

<sup>15</sup> SHAKESPEARE William, *Love's Labor Lost*, 1598 v překladu Marná lásky snaha, jedna z raných Shakespearových komedií napsána pro představení v Inns of Court k příležitosti příjezdu královny Alžběty I.

<sup>16</sup> Až na přelomu 19. stol. přichází Jean Piaget (1896–1980) švýcarský filozof, přírodní vědec a psycholog, který se zabývá vývojovou psychologií, studiem dětského myšlení a sebeprezentací.

<sup>17</sup> Thomas Tallis označovaný jako otec anglické katedrální hudby

<sup>18</sup> Anthemy – sborový liturgický zpěv anglikánské církve

<sup>19</sup> Masque byla oblíbená forma slavnostní dvorní zábavy v Evropě v 16. a 17. stol.

<sup>20</sup> MAŘÍK, Jan Mária. *Anglická hudba*. Praha: Knihovna hudebních rozhledů, 1959, s. 28–40.

<sup>21</sup> Joel Frederiksen – nar. 17. 4. 1959, americký basista a loutnista působící v Německu, odborník na starou hudbu.

<sup>22</sup> Andreas Scholl – nar. 10. 11. 1967, německý kontratenorista zaměřující se na starou hudbu a její interpretaci.

<sup>23</sup> Emma Kirkby – nar. 26. 2. 1949, anglická sopranistka a specialista na renesanční a barokní hudbu.

Jak uvádí Miloš Hons ve své knize *Hudební analýza: „Analýza bez cíle je jako bloudění krajinou.“*<sup>24</sup> Dle Honsova modelu je vše zaměřeno na tyto historické kontexty a s nimi spojené otázky: „*Kdy, Kdo, Co, Jak a Proč?*“ Níže jsou velmi stručně rozvedeny otázky profesora Honse, které úzce souvisí s nastudováním díla, okolnostmi vzniku, interpretací či recepcí díla:

1. **Konfrontace díla s paralelně vznikající tvorbou téhož druhu a žánru dalších významných autorů.**
2. **Vlivy dobových událostí a reálií na podobu hudební struktury díla** (např. vlivy úmrtí významných postav, různé typy dedikací, vlivy z oblasti interpretační sféry – sólisté, tělesa, instituce atp.).
3. **Za jakým účelem byla skladba napsána.** Na objednávku či vznikající z potřeby vlastního uměleckého vyjádření? (např. dílo pro významného sólistu či ansámbl, inspirace z oblasti intimního života – skladba pro milovanou či uznávanou osobnost atp.).
4. **Autentická svědectví o přímém skladatelském vlivu** (vztah učitel – žák, pocta tvůrci atp.).
5. **Do jaké míry ovlivnily podobu díla: prostorově akustické podmínky a požadavky** (viz nástrojové a vokální obsazení, požadavky na sestavu a rozmístění interpretů atp.), symbolika v oblasti hudební i textové (viz symbolika barokní hudby nebo číselné operace technik Nové hudby), skutečnosti týkající se dobové interpretace (např. zdobení a prvky improvizace) a přijímání díla (sociologické a estetické postoje).
6. **Geneze díla** – zařazení do kontextu vývoje a tvorby skladatele (dílo z období raného – zralého – pozdního, skladba vznikající v období určitého stylového přelomu, skladba jako součást cyklu či samostatný celek, hledisko hudebního druhu – pro jaké obsazení je skladba psaná a zda se skladatel tomuto druhu věnoval soustavně či jde o dílo ojedinělé, hledisko žánrové – jakou prvotní funkci dílo mělo, skladba v originální verzi nebo poznamenaná pozdějšími autorskými revizemi.<sup>25</sup>

Důležitým aspektem pro správný výběr vhodného repertoáru jako jsou loutnové písně, je zapotřebí vyhodnotit, zda přednesová skladba odpovídá hlasovým požadavkům zpěváka, jeho pěvecko-technickým dovednostem a interpretační zralosti. Níže je předložený metodický postup při nácvičce těchto písní, který obsahuje různá doporučení a způsoby, jimiž je možné vyjádřit obsah písně.

---

<sup>24</sup> HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010, s. 13.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 18.

## **Charakter písně**

V úplném úvodu je potřeba zhodnotit charakter písně a zařadit jej do jednotlivých segmentů. Pro zvolení správného charakteru je vhodné si loutnové písně rozdělit do určitých kategorií. Jednotlivé kategorie se sice mohou v jistých ohledech nepatrně prolínat, avšak pro základní rozřídění písní jsou dostačujícím výchozím bodem. Toto rozdělení pomáhá definovat, jakou roli a charakter má zpěvák ztvárnit při interpretaci písně. Tabulka byla vytvořena na základě získaných poznatků na hudebních kurzech zabývajících se interpretací staré hudby.

1. nevinná radost	5. úspěšný milenec	9. melancholická milenecká láska
2. milostná radost	6. žárlivý milenec	10. melancholické zoufalství
3. oddaná láska	7. zlý milenec	11. milenecká melancholie
4. platonická láska	8. ironický posměch	12. popírání života a světa

*Tabulka č. 1 – Charakter písně*

Samozřejmě existuje mnohem více znaků, které by bylo možné do seznamu doplnit. Pakliže zpěvák nalezne vhodnější označení pro vyjádření charakteru, může si tím svůj osobní seznam rozšířit. Primárním cílem je však najít vhodný charakter písně, který je třeba následně aplikovat.

V návaznosti na předchozí tezi je nutné si uvědomit, za jakým účelem byla skladba zkomponována. Zjistit její historické pozadí a pokud možno co nejvíce informací o jejím vzniku. Provést tzv. klasifikaci písně, a to na základě jejího předmětu. To nám významně pomůže nejen k pochopení samotného díla, ale také výrazně přispěje k jeho interpretaci. V následující tabulce je uveden nejběžnější výčet klasifikace předmětů:

1. inspirace historická	4. inspirace láskou	7. inspirace přírodou
2. inspirace politická	5. inspirace úmrtím	8. dílo jako objednávka pro sólistu, ansámbl, těleso, aj.
3. inspirace pastorální	6. inspirace pohádková	9. dílo jako potřeba vlastního uměleckého vyjádření

*Tabulka č. 2 – Klasifikace písní*

Neopomenutelným bodem je nalézt správný charakter osobnosti a konkrétně její povahový rys, který bude rolí ztvárněn. To nebývá leckdy lehké odhalení, jelikož alžbětinští skladatelé s oblibou do svých textů vkládali řadu metafor, aforismů nebo jiných slovních hříček. Zde je proto nezbytné mít doslovný překlad textu, a teprve na jeho základě určit povahový rys osobnosti.



V převážné většině se také může jednat o roli vypravěče či pozorovatele, který děj pouze komentuje. To s sebou přináší další nová interpretační specifika.

K výše zmíněným aspektům je třeba přidat bod poslední, a sice otisknout do díla osobitou interpretaci. Jinými slovy – zpěvák musí poznat sám sebe a svou vlastní osobnost. Vložit do písně vlastní pocity a emoce, to vše s přihlédnutím k věku interpreta. Je nanejvýš přirozené, že mladý začínající zpěvák bude mít jiný pěvecký výraz, nežli vyzrálý a zkušený pěvec, který má za sebou již bohaté zkušenosti a uměleckou praxi. I přes tyto zmíněné skutečnosti, mohou zpívat *lute songs* oba umělci. Nesmí však jeden druhého napodobovat. Je nezbytné, aby každý z nich vložil do interpretace svůj osobitý výraz přiměřený věku a umělecké vyzrállosti. Odkrýt své nejhlubší Já a skrze nejryzejší prostředky vyjádřit své emoce. Jedině tímto způsobem mohou oba dosáhnout autentického uměleckého projevu. Níže je uvedeno několik elementárních doporučení pomáhající k autentickému uměleckému vyjádření.

1. nalezení správné stylovosti a charakteru písně
2. srozumitelná komunikace s publikem (gestikulační prostředky)
3. dokonale namluvený a osvojený text
4. precizní výslovnost textu
5. pochopení obsahu textu
6. zpěv písní z paměti
7. sdělení textu posluchačům
8. orientace v partech doprovodných nástrojů
9. nonverbální komunikace mezi sólistou a loutnistou
10. nádechy a vzdychání jakožto pěvecké výrazové prostředky
11. časté střídání mimiky
12. cit pro načasování vhodného gesta
13. různorodá intenzita dynamiky
14. autenticita projevu
15. interpretačně výrazové prostředky a jejich propojení s pěveckou technikou

*Tabulka č. 3 – Podněty k osobité interpretaci*

## Interpretace textu

Primárním úkolem zpěváka je sdělit obsah písně posluchačům. Z hlediska textové předlohy a její interpretace je třeba dodržet několik zásadních principů. Pokud jsou básně zhudebněny tak, že skladatel respektuje zákonitosti daného jazyka, jeho přízvučných i nepřízvučných slabik a přizpůsobí mu notový zápis, výrazně tím napomůže studiu a interpretaci písně. Jedním z neznámějších skladatelů alžbětinské doby pišící texty k loutnovým písním byl Thomas Campion. Tento autor byl ve své době velmi uznávaným básníkem za poetické sbírky, a především za latinské epigramy, díky kterým byl přezdíván *básníkem ucha*. Proto si Campion psal veškeré textové předlohy, které následně použil ve svých pěti písňových sbírkách *Booke of Ayres*. Používal přitom s oblibou kvantitativní verš a svá slova považoval za důležitější než hudbu. Proto ve svých předmluvách často nechával sdělení zpěvákům.

„Všechny tyto písně jsou moje, pakliže je vyjádříte správně. V opačném případě budou Vaše.“

(citát č. 1)

Thomas Campion  
The Third and Fourth Booke of Ayres, 1617

Při studiu a samotném nácviku je nezbytné, aby si interpret přečetl daný text nahlas. Četl ho pomalu, zřetelně a posazeným hlasem o dechovou oporu. Důležité je přitom dodržovat předepsané interpunkce, které dodávají textu patřičný rytmus, syntax a dokreslují smysl básně. Na základě tohoto hlasitého přečtení by měl zpěvák plnohodnotně pochopit obsah textu a udělat si představu o výsledném tempu. To se může lišit v závislosti na dýchání a délce frázování. Texty je proto vhodné číst ze studijních důvodů několikrát za sebou. Při opakovaném čtení je možné si doslova pohrávat s přesvědčivějším způsobem interpretace, a to za užití různých rétorických obměn – hlasové polohy, hlasové dynamiky, barvy hlasu, tempa řeči či afektu.

Výsledné tempo písně by mělo vycházet z tempa řeči, díky kterému jsou slova srozumitelná a přesvědčivá. U rychlejších písní je nutné se vyvarovat příliš rychlých temp, na kterých by chtěl zpěvák ukázat např. svou virtuozitu. V důsledku toho by mohl zastínit textovou stránku a slova se tak stala nesrozumitelná. U pomalých písní je také zapotřebí zvolit vhodná tempa. Příliš pomalé provedení, ve kterém by chtěl zpěvák ukazovat šíři a krásu svého hlasu, by mohlo být rovněž kontraproduktivní. Ztratilo by se tak spojení mezi jednotlivými slovy a významem obsahu textu. Proto je vhodné při hledání správného tempa říkat text písně zřetelně, nahlas a osobitým způsobem. Naše vlastní tělo nám dá tu správnou odpověď a určí si samo výsledné tempo písně.

K nastudování loutnových písní by rovněž měla být zahrnuta gestika a celková posturologie zpěváka. Je tím myšlena nonverbální komunikace s publikem, jejíž výsledné provedení může mít mnoho podob. Jejím nejdůležitějším parametrem je, aby byla jasná, zřetelná a přesvědčivá. Mezi gestikulační výrazové prostředky se řadí pohyby rukou, hlavy, paží, oční kontakt, výraz a práce mimických svalů či celkový postoj interpreta. Toto vše by mělo být součástí pravidelného nácviku před zrcadlem pro zkvalitnění sebekontroly zpěváka. Pravidelným cvičením se předchází strnulosti výrazových gest doplňující pěvecký výkon. Gestikulace by měla sloužit jako doplňující prvek písně, který by svou přítomností neměl zastínit obsah textu.

Emanuelle Delle Sedie ve své publikaci *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica* rozlišuje tři základní fáze gesta a definuje je jako pohyb připravující gesto, samotné gesto a pohyb doplňující společně s uzavírajícím gestem. Dále se zaměřuje na základní expresivní pózy, které se velmi přibližují Descartovým šesti typům hlavních afektů. Konkrétně se jedná o obdiv (*admiration*), lásku (*amour*), nenávisť (*haine*), žádost (*désir*), radost (*joie*), smutek (*tristesse*).<sup>26</sup>

*„Gestikulace může být považována za výsledek poslušnosti póz provedených v relativně rychle zvoleném pořadí a interpret musí v každém případě znát dokonale způsob realizace následných změn, které je nutné provádět bez přehánění a s rozvahou ve vhodném čase. K dosažení žádoucí dokonalosti se využívá studium jednotlivých póz samostatně bez jejich rychlých změn, čímž se docílí perfektního provedení jednotlivých pozic těla a jejich zafixování a zautomatizování.“<sup>27</sup>*

*„Umírněnost a přirozenost našich gest by měla vycházet z našich emocí a myslí“*

(citát č. 2)

Thomas Campion, *A Booke of Ayres*, 1601

## **Metodický postup při nácviku loutnových písní**

Závěrečné odstavce obsahují stručný návod, jak postupovat při nácviku loutnových písní. Na základě několikačetných pěveckých konzultací, prostudované literatury a osobních zkušeností je autorka shrnuje do těchto bodů.

### **1. Nácvičná fáze**

<sup>26</sup> DELLE SEDIE, Emanuelle. *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*. 1. Livorno: Ricordi, 1885, s. 27.

<sup>27</sup> ZELENKOVÁ, Dagmar. *Pěvecký afekt a jeho využití při výuce současné zpěvní interpretace*. 1. Ústí nad Labem: UJEP v Ústí nad Labem, 2018, s. 56.

V počáteční fázi studia je primárním úkolem provést rozbor básně a pochopit její obsah. Jelikož se jedná o starou angličtinu, která se v mnoha ohledech může lišit od angličtiny současné, je třeba si text přeložit do rodného jazyka. Za pomoci anglického slovníku zabývajícího se archaickými výrazy, by se měl interpret ujistit, že rozumí každému slovu a jeho významu. Alžbětinské písně jsou často známé svými slovními hříčkami či zmínkami o historických postavách. V těchto případech je nutné dohledat historické kontexty či dřívější dobové reálie.

## **2. Návčičná fáze**

Ve druhé fázi návčiku by mělo následovat hlasité předčítání básně. Interpret by ji měl přečíst svým osobitým způsobem. To, že zpěvák rozumí textu ještě neznamena, že ho dokáže přesvědčivým způsobem interpretovat. Současně se přitom musí zaměřit na zřetelnou artikulaci a ctít veškeré jazykové náležitosti (akcenty, přízvukné a nepřízvukné slabiky, dodržení interpunkce atd.) Konečná metrická pulzace hlasitého čtení nám určí tempo, ve kterém by měla být píseň zpívána. Výsledné tempo písně se vždy řídí slovy, nikoliv hudbou.

## **3. Návčičná fáze**

V následující fázi je vhodné si udělat celkovou představu o dané písni. Seznámit se s jejím rytmem, tempem, tóninou, dynamikou, charakterem, hlavním tematickým předmětem a harmonickým doprovodem. Po nastudování všech uvedených znaků je třeba se důkladně seznámit s melodií písně, kterou je vhodné si nejprve zahrát na klavír či jiný hudební nástroj. Zpěvák by si měl dále tzv. nazpívat melodii bez textové předlohy, například na neutrální vokál – brumendo, určitý vokál, nebo na solmizační slabiky. Po ukotvení melodické linky následuje návčik propojování pěvecké složky s textem. Současně také brát zřetel na vhodnou interpretační stylovost a v neposlední řadě na správné pěvecko-technické návyky.

## **4. Návčičná fáze**

Další osvědčenou technikou je recitace básně v rytmu melodie písně. Ne všichni skladatelé dokázali přizpůsobit své texty hudbě tak, jako např. Thomas Campion. U mnohých je možné se potýkat s rozporuplnými deklamačními přízvuky a nebývá mnohdy lehké spojit textovou předlohu s hudbou. V hudební praxi to znamená, že v písni nekorespondují textové a hudební přízvuky. Tento problém se například projevoval tak, že na jednu notu bylo použito víceslabičné slovo. Řešením může být přidání či zopakování těže noty, dokud chybějící slabika není vyslovena. Rytmičkou recitací mohou být odhaleny komplikovanější pasáže, na které je třeba se více zaměřit.

## **5. Návčičná fáze**

V poslední fázi je vhodné přistoupit k přezpívání písně za doprovodu loutny či jiných nástrojů. Zcela ideálním výchozím bodem je, když zpěvák i loutnista navzájem znají své party včetně obsahu textu. To oběma interpretům zásadním způsobem usnadní nácvik písně. S tím také velmi úzce souvisí kvalitní souhra a vzájemný kontakt. Z hlediska vystavění hudebních frází by si měl interpret vždy vytyčit vrchol hudební fráze a zdůraznit v ní obsahově nejdůležitější slova. Hudebníci provádějící loutnové písně se mohou rozhodnout, zda budou při vystupování stát či sedět. Varianta možného usazení všech umělců vychází ze způsobu notového zápisu, kdy party byly rozepsány na jediný list papíru, ze kterého hráli všichni hudebníci. Na základě dochovaných obrázků a notového zápisu je možné se domnívat, že zpěváci seděli při produkci spolu s hráči na doprovodné nástroje. Jedná se zde o skutečnou raritu, protože pouze v tomto žánru je akceptovatelné, aby zpěvák při koncertním výkonu seděl. Pakliže by tomu bylo při jakémkoliv jiném koncertním vystoupení – opera, oratorium, sólový, ansámblový či sborový výstup, působilo by to velice nezvyklým dojmem. Ať už se interpreti rozhodnou pro jakoukoliv variantu usazení či postavení, vždy je nutné dbát na správnou techniku pěveckého provedení a vyjádření obsahu písně.

### Shrnutí metodických postupů

V návaznosti na výše doporučené metodické postupy je vhodné opakovat nácvičné techniky, a to především číslo čtyři a pět. Obohacujícím komplementárním materiálem se mohou stát kvalitní audio nahrávky s předními interprety, zaměřující se na alžbětinský repertoár. Rovněž nás významně mohou ovlivnit audiovizuální nahrávky, a to jak po stránce hudební, tak i vizuální. Hlavním cílem by mělo být navázat na umělce, kteří zde zanechali svůj osobitý hudební odkaz. Vyvarovat se jejich napodobování, avšak pokračovat tam, kde oni přestali. Najít ve své osobnosti svůj autentický, a tedy i jedinečný projev, který na základě přesvědčivosti osloví posluchače. Toho lze docílit tím způsobem, že se ze zpěváka stane tzv. *storyteller* – vypravěč příběhů, což je u loutnových písní více než žádoucí.

Z hlediska zdobení anglických renesančních písní by se nabízelo zpracování dalšího nosného tématu, které by jistě vystačilo na několik rozsáhlých článků. Proto je tato problematika níže uvedena pouze okrajově. Platí zde všeobecná pravidla, že ozdoby jsou vkládány pouze tam, kde jsou z hlediska stylizace vhodné. V převážné většině se zdobení objevuje při druhém opakování v repetících, aby tím byla obměněna opakující se melodie. Vždy bychom se měli snažit zdobit s přihlédnutím k obsahu textu. Z hlediska afektové teorie zdobíme bohatším způsobem slova pozitivního či radostného významu (sláva, radost, potěšení, aj.), na kterých by měla melodie stoupat. Naopak slova tesklivého charakteru (žal, stesk, smutek, utrpení, aj.), by měla být provedena s klesající melodií. Ozdoby musí být jasné, čitelné a nesmí být otázkou náhody. Zpěvák je musí vědomě vycvičit a připravit, jako kdyby

cvičil jakoukoliv jinou předepsanou árii. Vždy v nich musí brát zřetel na jejich melodickou srozumitelnost, čímž rozumíme srozumitelnost kolorované souhlásky či samohlásky. Zdobení by mělo odpovídat předepsanému rytmickému zápisu. Zpočátku je vhodné cvičit ozdoby v pomalejším tempu a kontrolovanou formou. S přibývajícím jistotou vytyčená místa zrychlujeme a zdokonalujeme až do výsledného tempa. Pakliže se chceme pokusit o spojení ornamentiky s vychýlením tempa, ať už zvolněním či zrychlením, musíme tuto změnu čitelně anticipovat takovým způsobem, aby doprovázející hráči jasně vycítili požadovaný záměr zpěváka.

## **Závěr**

Cílem článku bylo seznámit čtenáře s nejpodstatnějšími informacemi týkající se loutnových písní a jejich interpretace. Dále stručně představit hudební skladatele alžbětinské doby píšící *ayres*, *masque*, *madrigaly*, *moteta* či jiné hudební formy, a v návaznosti na to uvést mnohá fakta, která významně ovlivnila anglickou hudbu a její další hudební směřování. Na tento přehled navazuje pojednání o divadelní mluvě a rétorice se zaměřením na interpretaci textu písní. V závěrečné části tohoto pojednání je zpracovaný metodický postup pro nácvik loutnových písní. Zahrnuje celkem pět nácvičných fází, ve kterých se v logické posloupnosti popisuje a doporučuje, jak postupovat při jejich nácviku. Cílem autorky bylo předložit cenné rady získané na základě odborné literatury, při hudebních kurzech staré hudby a v rámci osobních konzultací s předními pěveckými umělci, kteří se zabývají interpretací renesanční a barokní hudby.

## **PRAMENY A LITERATURA**

DELLE SEDIE, Emanuelle. *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*. 1. Livorno: Ricordi, 1885, 127 s. ISBN 5432347.

HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010, 307 s. ISBN 978-80-87258-28-6.

HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby II. – Renaissance*. Praha: Ikar, 2005, 304 s. ISBN 80-249-0615-5. EAN: 9788024906157.

KIMBALL, Carol. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. U.S.A. Wisconsin, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2005, 585 s. ISBN-13: 978-1-4234-1280-9, ISBN-10: 1-4234-1280-X.

LOWBURY, Edward, SALTER, Timothy, YOUNG, Alison. *Thomas Campion: Poet, Composer, Physician*. Great Britain, Edinburgh: Chatto&Windus London, 1970. ISBN 7011-1477-0.

MAŘÍK, Jan Mária. *Anglická hudba*. Praha: Knihovna hudebních rozhledů, 1959, 162 s.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Hamlet: Prince of Denmark 1601*. Brno: Tribun EU, 2010, 144 s. ISBN 978-80-7399-350-4.

MCGUIRE, Charles Edward a Steven E. PLANK. *Historical Dictionary of English Music CA 1400–1958*. Maryland, USA: Scarecrow Press, 2011, 368 s. ISBN-10: 0810857502 ISBN-13 : 978-0810857506.

NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: Přehled evropských dějin hudby*. 2. Olomouc: Votobia, 2003, 367 s. ISBN 80-7220-143-3.

ROLLAND, Romain. *Dějiny opery v Evropě před Lullym a Scarlattim*. Praha: Supraphon, 1968.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Hamlet: Prince of Denmark 1601*. Brno: Tribun EU, 2010, 144 s. ISBN 978-80-7399-350-4.

SPRING, Matthew. *The Lute in Britain*. London: Oxford University Press, 2001, 536 s. ISBN 0195188381, 9780195188387.

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby: I. díl Od počátků hudby do konce 18. století*. Praha: Votobia Praha, 2002, 394 s. ISBN 80-7220-126-3.

WRIGHT, Thomas. *The passions of the minde in generall. Corrected, enlarged, and with sundry new discourses augmented. By Thomas Wright. With a treatise thereto ... by the death of Queene Elizabeth (1604)*. London: EEBO Editions, ProQuest, (December 14, 2010), 408 s. ISBN-10: 1240164017, ISBN-13 : 978-1240164011.

ZELENKOVÁ, Dagmar. *Pěvecký afekt a jeho využití při výuce současné zpěvní interpretace*. 1. Ústí nad Labem: UJEP v Ústí nad Labem, 2018, 173 s. ISBN 978-80-7561-153-6.

### Internetové zdroje

ASCHAM, Roger. *Toxophilus 1545*[online]. December 2002. London: London, A. Murray, 1869, 168 s. [cit. 2022-02-10]. ISBN 681067051. (OCoLC)3521207. Dostupné z: [www.worldcat.org/translate/goog/title/toxophilus-1545/oclc/1085958534\\_x\\_tr\\_sl=en&x\\_tr\\_tl=cs&x\\_tr\\_hl=cs&x\\_tr\\_pto=sc](http://www.worldcat.org/translate/goog/title/toxophilus-1545/oclc/1085958534_x_tr_sl=en&x_tr_tl=cs&x_tr_hl=cs&x_tr_pto=sc)

IBRAHIMOVÁ, Marta. \textit{Propojení textu a hudby v písňové tvorbě Johna Dowlanda} [online]. Brno, 2011 [cit. 2022-11-02]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/q0ct18/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Martin Celhoffer, Ph.D.

### Hudební prameny

BYRD, William, *Psalmes, Sonets & Songs*, 1588. Thomas East, IWB 163, London.

### Zdroje obrázků a citátů

**Obrázek č.1:** Notová ukázka, píseň Never Weather-Beaten Saile  
CAMPION Thomas, Twoo Bookes of Ayres 1613, Performers 106 Facsimiles, Performers' Editions 94106, U.S.A.

**Citát č.1:** CAMPION Thomas, The Third and Fourth Booke of Ayres 1617, Performers 107 Facsimiles, Performers' Editions 94107, U.S.A.

**Citát č.2:** CAMPION Thomas, A Booke of Ayres 1601, Performers 119 Facsimiles, Performers' Editions 36119, U.S.A.