

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Katedra hudební vědy**

Bakalářská diplomová práce

2012

Kristýna Pangrácová Franková

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Katedra hudební vědy

Teorie a provozovací praxe staré hudby

Kristýna Pangrácová Franková

**Robert Johnson a jeho tvorba pro
divadlo v dobových souvislostech**

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. MgA. Miloslav Študent

2012

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

V Praze dne 29. 5. 2012

.....
Podpis autora práce

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. MgA. Miloslavu Študentovi za vedení práce a cenné rady, a své rodině za veškerou pomoc.

Obsah

1. ÚVOD	1
2. OBRAZ DOBY	2
2.1 VLÁDA TŘÍ PANOVNÍKŮ	2
2.2 SOCIÁLNÍ A EKONOMICKÉ POZADÍ KULTURY	10
2.3 MYŠLENÍ ALŽBĚTINSKÉHO ČLOVĚKA	13
3. KULTURA	17
3.1 DIVADLO	17
3.1.1 Vymezení pojmu „alžbětinské divadlo“	17
3.1.2 Praktický divadelní život	18
3.1.3 The King's Men	22
3.1.4. Dvorská masque	27
3.2 HUDBA ALŽBĚTINSKÉ DOBY	30
3.2.1 Duchovní polyfonie	31
3.2.2 Světská polyfonie – madrigal, ayre	32
3.2.3 Hudba na divadle	39
3.2.3.1 Vokální divadelní hudba	39
3.2.3.2 Instrumentální divadelní hudba	41
4. ROBERT JOHNSON	42
4.1 ŽIVOTOPISNÁ FAKTA	42
4.1.1 Johnsonovo napojení na divadelní prostředí	45
4.2 DÍLO	46
4.2.1 Instrumentální skladby	46
4.2.1.1 Instrumentální hudba k divadelním inscenacím	47
4.2.2 Vokální skladby – divadelní písně	50
4.2.2.1 Přehled písní	51
4.2.2.2 Divadelní hry	57
4.2.2.3 Provozovací praxe Johnsonových písní	66
5. ZÁVĚR	75
6. SHRUTÍ	78
SEZNAM PŘÍLOH	80
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	82

1. ÚVOD

Osobnost Roberta Johnsona, anglického loutnisty a skladatele pozdní alžbětinské doby, je české hudební veřejnosti poměrně neznámá. Cílem mým a mé práce je popsat důležitou osobnost anglické renesanční divadelní hudby, na jeho příkladu poukázat na fungování hudby v alžbětinském divadle, a popsat širší prostředí, ve kterém žil a tvořil; epochu pozdně renesanční Anglie, která v období, kdy Johnson žil, prodělávala velké náboženské a politické změny a spěla neodvratně ke státnímu převratu, a jejíž kultura se připravovala na transformaci a přechod k novému paradigmatu barokního umění.

Vzhledem k záměru popsat osobnost Roberta Johnsona na pozadí obrazu země a doby, jejího uspořádání a myšlení, vycházela jsem jak z prací muzikologických, tak historických. A jelikož se v této práci zabývám především Johnsonovým sepětím s divadelním prostředím, důležitá pro mne byla také literatura teatrologická. Tvorbu Roberta Johnsona zpracoval nejpodrobněji anglický muzikolog Ian Spink v řadě studií z 50. a 60. let 20. století, obecná životopisná fakta jsem čerpala především z New Grove Dictionary, v otázce divadelního kontextu jsem vycházela např. z Dějin divadla Oscara G. Brocketta či z díla slovenské teatroložky Jany Bžochové – Wild. Zcela zásadním zdrojem informací o Johnsonově hudbě pro mou práci byl sborník jeho písní, zrevidovaný Ianem Spinkem a poprvé vydaný v roce 1961. Ze všech dostupných prací jsem se snažila kriticky vybrat pouze důvěryhodné a relevantní informace.

V českých zemích se zatím nikdo (pokud je mi známo) Johnsonem systematicky nezabýval. Pokusila jsem se proto svou prací tuto mezeru zaplnit a osvětlit souvislosti života a díla této osobnosti anglické hudby, jakož i poukázat na oblast, do níž Johnson svým dílem náleží a v níž se spájejí dvě příbuzná umění – na divadelní život a inscenace té doby.

2. OBRAZ DOBY

2.1 VLÁDA TŘÍ PANOVNÍKŮ

Robert Johnson se narodil (podle většiny pramenů, setkala jsem se i s o rok dřívějším datem) v roce 1583 zřejmě v Londýně. Protože jeho život a tvorba byly spjaty s královským dvorem, pokládám za důležité nastínit obraz tehdejších vládců a země, již panovali. Jaká tedy byla Anglie v Johnsonově době?

Především byla Anglií alžbětinskou. Rok 1583 byl dvacátým pátým rokem vlády královny Alžběty I. Tudorovny, dcery Jindřicha VIII. a jeho druhé ženy Anny Boleynové.

Alžběta se narodila v roce 1533 a nástupnictví vůbec neměla jisté. Její otec doufal v narození syna, a proto pro něj další dcera (z manželství s Kateřinou Aragonskou měl dceru Marii) byla zklamáním; později, když se potřeboval zbavit druhé manželky, zapracoval na tom, aby Parlament prohlásil jeho manželství za neplatné a dceru Alžbětu za nelegitimní. Když se král dočkal legitimního mužského nástupce, prince Edwarda, ve svém třetím manželství s Janou Seymourovou, byla Alžběta oficiálně prohlášena za v pořadí třetí v právu na anglický trůn. Ačkoli dětství jistě neměla jednoduché, zanedbávána přesto nebyla, účastnila se všech královských ceremonií a dostalo se jí velice dobrého vzdělání, obvykle vyhrazeného jen mužským dědicům; učili ji klasickým jazykům – latině a řečtině (krom toho zvládla plynně mluvit francouzsky a italsky), rétorice, historii a etice. Z jejích učitelů je nejznámější humanistický učenec Roger Ascham, který o ní prohlásil: „Její mysl není žensky slabá, její vytrvalost se vyrovná mužské a její paměť dlouho uchová, co lehce nabyde.“¹ Princezna vyrůstala v prostředí nového mladého náboženství,

¹ „Her mind has no womanly weakness, her perseverance is equal to that of a man, and her memory long keeps what it quickly pick up.“ Elizabeth I. In: *Britannica Online Encyclopaedia*

formujících se protestantských principů, což je zásadní pro pozdější směřování země za její vlády. Alžběta přijala novou víru, byť, podle pramenů, v otázce náboženství přespříliš horlivá nebyla a mnohem více se věnovala studiu jazyků.

V roce 1553 princ Edward (tehdy šestnáctiletý a prozatím vládnoucí v zastoupení lorda Edwarda Seymoura) zemřel na tuberkulózu, a otázka nástupnictví se tak stala aktuální pro Alžbětinu starší nevlastní sestru Marii. Ta, horlivá katolička po matce, vrátila Anglii katolictví jako oficiální náboženství, dala pronásledovat a povraždit na tři sta protestantských věřících včetně arcibiskupa Thomase Cranmera (díky kterýmžto nemilosrdným opatřením získala přídomek Bloody – Krvavá) a Alžbětu věznila pod falešnou záminkou účasti na spiknutí proti královně. Mary byla velmi nepopulární kvůli svým náboženským postojům a projevům a také kvůli sňatku s Filipem II., korunním princem katolické velmoci, nenáviděného Španělska. Z tohoto svazku však nevzešli žádní potomci a po smrti královny Marie tedy nastoupila na trůn Alžběta.

Vládla zemi úctyhodných 45 let, od r. 1558 do r. 1603, a toto údobí bývá zvané „zlatým věkem Anglie“. Stala se vpravdě kultovní postavou, dostalo se jí přívlastka Panenská královna, umělci její doby ji opěvovali jako Orianu, Cynthii, Elizu, Virginii. Královnou panenskou byla zvána ze známého důvodu, totiž že se nikdy neprovdala. Možná stála v pozadí záhadná aféra s Thomasem Seymourem, druhým manželem Kateřiny

[online zdroj]. ©2012 Encyclopaedia Britannica, Inc. [cit. 22.5.2012]. Dostupné z:
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/184810/Elizabeth-I>

² „Left no doubtings whose daughter she was.“
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/184810/Elizabeth-I>

³ KOVÁŘ, Martin. *Stuartovská Anglie: stát a společnost v letech 1603-1689*. 1. vyd. Praha: Libri,

Parrové, poslední ženy Jindřicha VIII., který byl kvůli ní dokonce popraven. To však není zřejmé, čili pomineme-li nedohledatelné příčiny psychologické či emocionální, předpokládá se, že tak neučinila hlavně z taktických důvodů; kdyby se provdala za některého nástupce trůnu z katolických evropských zemí, vzbudila by doma patrně velkou bouři nevole – vzpomeňme nenáviděný svazek Marie Tudorovny se španělským princem či sňatek její sestřenice Marie Stuartovny s nástupcem Francie. Hledat ženicha v řadách anglické nejvyšší šlechty by také nebylo snadné, protože vnitřní situace v zemi byla, hlavně z náboženských důvodů, stále velmi křehká a destabilizovaná (a Válka růží rozhodně nebyla zapomenuta). Přesto snahy parlamentu o královnin sňatek neutuchaly, protože logicky hrozilo, že rod Tudorovců vymře a na anglický trůn se dostane katolická skotská větev, tehdy reprezentovaná královnou Mary, neteří Jindřicha VIII. Alžběta Anglická přesto zůstávala pevná. Nápadníků se nicméně našlo mnoho, ať už to byl – například - švédský král Erik XIV., Filip II. Španělský (takový svazek by přinesl spojení dvou gigantických mocností a zajistil izolované ostrovní Anglii dostatek vojenských sil), či nejvěrnější a také nejnadějnější favorit, Robert Dudley z Leicesteru. Ten se Alžbětě dvořil celých patnáct let, přesto však zůstal nevyslyšen, z důvodů, které nemůžeme přesvědčivě prokázat. Faktem nicméně zůstává, že královna Alžběta I. neměla potomky, kteří by po ní legitimně převzali žezlo, a v otázce nástupnictví zůstávala tajemná a nerozhodnutá až do posledních chvil – o tom však více později.

Byla známá svým bystrým intelektem, velkou vzdělaností, chladným rozumem a uměním taktizovat (a také náladovostí, malomyslností, afektovaností, které se projevovaly hlavně na sklonku jejího života a vlády). Byla zvana mistryní kompromisů (a občas prý trpěla nerozhodností), ale nebyla jí cizí razantní gesta; exekuce příslušníků katolické konfese za jejího panování dosáhly tisíců (čili kdo ví, zda by jí

také neslušel přídomek její nevlastní sestry Mary, ač ta nechávala popravit naopak protestanty). Zajisté byla osobností složitou – jak pravil poněkud nejednoznačně její kmotřenec Sir John Harrington: „Není pochyb o tom, čím je to dcera.“² – Jindřich VIII. byl velice nevypočitatelný vládce. Alžběta nicméně jednala takticky a s rozmyslem, a tak se obklopila schopnými rádci, v čele s Williamem Cecilem, pozdějším lordem Burghleym, který jí sloužil celých čtyřicet let; ve vnitřní politice užívala taktiku „rovnováhy sil“ (*balance of power*), rozvážně se pohybovala mezi příslušníky umírněné i radikální politiky a dobře vycházela s parlamentem – ovšem vůči jeho rozhodnutím měla právo veta a například v otázce svého sňatku vyřešila nátlak parlamentu na svou osobu tak, že prostě přerušila jeho jednání na několik let. Nejzásadnějším Alžbětíným politicko-vojenským krokem byla porážka španělské Armady v r. 1558. Anglie byla i za její vlády stále ohrožována katolickými mocnostmi, Římem a Španělskem. S druhou jmenovanou zemí soutěžila o nadvládu nad zámořskými koloniemi; alžbětinská doba dala Británii velké mořeplavce Waltera Raleigha či Francise Drakea; po zmíněném vítězství nad Armadou v bitvě u La Manche se stala Anglie plnoprávnou koloniální mocností. Co se týče náboženských rozepří s Římem, pokračovaly během Tridentského koncilu (1545-1563) a vyvrcholily exkomunikací anglické královny z katolické církve v roce 1570. Alžběta byla rozhodnuta vést svou zemi v nezávislosti a nové víře a tu šířila a upevňovala i silou a nátlakem, např. ve Skotsku či Irsku; o nesčetných exekucích katolických vzbouřenců jsem psala výše.

Jakkoli Anglie za její vlády řadu let vzkvétala, jakkoli zemi rostlo sebevědomí a zlepšovala se hospodářská situace, ke konci 16. století se znovu začaly objevovat nepokoje a hlasy kritizující stát a královnu. Ta

² „Left no doubtings whose daughter she was.“

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/184810/Elizabeth-I>

podléhala stále více neduhům stáří, přitom však do poslední chvíle odmítala určit svého nástupce na anglickém trůně, což jen zhoršovalo všeobecný pocit nejistoty a projevovalo se v nespokojenosti napříč všemi vrstvami obyvatelstva. V roce 1601 bylo odhaleno spiknutí proti Alžbětě vedené hrabětem Essexem - vzbuřenci usilovali o dosazení Jakuba VI. Skotského na anglický trůn; bylo potrestáno tvrdě, Essex byl 25. února 1603 popraven; zhruba o měsíc později, 24. března, královna zemřela. Paradoxně se události nakonec stočily směrem, o který spiklenci usilovali. O nástup Jakuba VI., skotského Stuartovce, jednoho z kandidátů na nového krále, se však především zasloužil svým diplomatickým umem státní sekretář Robert Cecil (syn předchozího Alžbětina rádce Williama C.), který jej pokládal (se dvěma legitimními syny) za důstojného nástupce, jenž by konečně mohl zemi zajistit klidné pokračování v nové rodové linii.

Jakub I. (ve Skotsku Jakub VI.) Stuart vládl Anglii v letech 1603-1625 a byl prvním vládcem, který se nazýval „králem Velké Británie“. Byl vyznavačem královského absolutismu a v průběhu jeho vlády docházelo k neshodám s Parlamentem, které vedly až ke svržení - a popravě - jeho syna a nástupce Karla I.

Byl synem královny Marie Stuartovny a po jejím svržení vzbuřenými lordy vládl Skotsku od r. 1567, nejprve v zastoupení regenty, v r. 1578 vzal – jako sotva dvanáctiletý! – vládu do vlastních rukou. Dostalo se mu dobrého vzdělání, uměl řecky, latinsky, francouzsky, byl milovníkem umění a poezie a s velkou oblibou četl Shakespearova díla. Sám Jakub psal – např. díla *Basilikon Doron* (1599, míněné jako soubor praktických rad pro správu království, psaný synu Karlovi) a *Tree Law of Free Monarchies* z r. 1598; obě díla pojednávala o Jakubově přesvědčení, že králové mají božský původ, a proto jsou neodvolatelní, a že mají být postaveni nad roveň ostatních lidí; tato myšlenka byla Jakubovi vštěpována již v době studií a je tedy pochopitelné, že

panovník s takovýmto názorem nemohl dost dobře fungovat v parlamentní demokracii. Ačkoli politické dění v Anglii pečlivě sledoval již za vlády své předchůdkyně Alžběty I., nikdy zákonitostem jednání s parlamentem plně neporozuměl a dopouštěl se přešlapů; k tomu se přidávalo jeho přesvědčení o královském božském původu a neomylnosti. Tak Jakub několikrát rozpustil jednání parlamentu, když se mu nedostalo podpory pro jeho návrhy (např. snaha o vytvoření jednotné unie Anglie a Skotska) a v letech 1614-21 vládl dokonce úplně bez účasti parlamentu. Období jeho vlády také doprovázely ustavičné problémy s neustále chybějícími financemi v královské kase (což byl též častý zdroj králových rozepří s parlamentem) a diskutabilní způsoby jejich získávání (např. prodej šlechtických titulů). V zahraniční politice se mu zpočátku dařilo lépe, v r. 1604 ukončil válku se Španělskem a v dalších letech této velmoci promyšleně vycházel vstříc, chtěl, aby se jeho syn Karel oženil se španělskou princeznou Marií. (Tento krok však nevyšel, protože Habsburkové mj. požadovali, aby anglický princ konvertoval ke katolické víře; vztahy se Španělskem se zhoršovaly a Jakub, který chtěl napřed všechny politické otázky, i postoj k třicetileté válce, řešit diplomatickými způsoby, posléze usiloval o vyhlášení války Španělsku; to ovšem dokonal až právě Karel). Později vladařské povinnosti (obzvláště nenáviděnou administrativu) zanedbával z důvodu své nesmírné lovecké vášně, která oslabovala jeho královskou autoritu. („Když je na lovu, jako by zapomínal, že je král“, napsal o něm benátský velvyslanec),³ stejně jako jeho neskrývané vztahy s mužskými oblíbenci; Jakub byl ženat s dánskou princeznou Annou a měli spolu několik dětí, doložen je též jeho vztah s Annou Murrayovou, nicméně na dvoře se obklopoval šlechtickými milenci. V nedávné době byla dokonce objevena tajná chodba mezi jeho ložnicí a komnatou George Vilierse,

³KOVÁŘ, Martin. *Stuartovská Anglie: stát a společnost v letech 1603-1689*. 1. vyd. Praha: Libri, 2001. 359 s. Historická řada; sv. 16. s. 17. ISBN 80-7277-059-4.

vévody z Buckinghamu, který byl jeho velkým favoritem. Přesto však zřejmě jejich vztah nepřerostl v milenecký (jako tomu bylo prokazatelně dříve, např. u Thomase Carra, hraběte ze Somersetu), neboť král byl v té době již velmi starý a mladého vévodu spíše platonicky obdivoval – a nechával se jím využívat. Buckingham byl obdivovatelem umění a miloval okázalost; k nákupům obrazů a starožitností a zvelebování svých sídel se mu velice hodila králova přízeň a peníze, kterými ho zahrnoval. Ve dvacátých letech se z vášnivého a netrpělivého panovníka postupně stával „osamělý starý muž“, jak se sám nazýval, který se stáhl do ústraní a posléze, v roce 1625, podlehl tzv. třetidenní zimnici. V té době ale již fakticky vládl zemi jeho syn Karel spolu s vévodou z Buckinghamu.

Karel byl sice druhorozeným synem (z osmi dětí Jakuba a Anny, z nichž se dospělosti ovšem dožily pouze tři), po smrti bratra Jindřicha se však stal následníkem trůnu. Byl dobře vzdělán v jazycích, věnoval se teologii a miloval tanec, šerm a lov. Na rozdíl od svého otce, který miloval obhroublé zábavy, byl Karel jemný a všechno drsné z hloubi nesnášel; stejně tak jej odpuzovala otcova veřejně neskrývaná homosexualita. Přesto na něj měl otec velký vliv a jeho „příručka o vládnutí“ Basilion Doron jej hluboce poznamenala. Byl velice sebevědomý, puntičkářský a disciplinovaný; přísnou disciplínu zavedl i na do té doby rozmařilém a nevázaném královském dvoře. Ve výsledku si však škodil, neboť jeho neosobnost a snaha být za každou cenu korektní vedla např. i k tomu, že většinu jednání nechával na Buckinghamovi, a sám se tak dostával ze hry. Již na počátku vlády se potýkal s nedostatkem peněz a sílícími rozbroji s parlamentem, které vznikaly mj. kvůli nespokojenosti s Buckinghamovými kroky; král je obvykle vyřešil tak, že jednání parlamentu rozpustil, což opět vyvolalo bouři nevole. Také po dlouhém váhání vyhlásil válku Španělsku a Francii (ačkoli byl ženat s francouzskou princeznou). Dalším aspektem, který budil v lidu nespokojenost, byla náboženská otázka. Král prosazoval tzv. laudiánství,

odvětví anglikánské církve, které se od té většinové v několika zásadních bodech lišilo. V čele hnutí stál William Laud, od r. 1633 arcibiskup canterburský, který se stal „... nejvíce nenáviděným nejvyšším duchovním v anglických dějinách.“⁴ Karel vehementně prosazoval laudiánskou církev i v severním království, což vedlo ve 30. letech ke skotskému povstání a Skotové nerozpustili armádu ani po panovníkem iniciovaném příměří v r. 1639. Pozdější vývoj Karlovy tzv. osobní vlády byl kolísavý a postupně vedl až k povstání Parlamentu proti králi; lordům narůstalo sebevědomí, rostla kritika panovníka a vše vyústilo v občanskou válku (ta byla vyhlášena v r. 1642) a popravu Karla I. Stuarta 30. ledna 1649. Následující období protektorátu Olivera Cromwella je jinou kapitolou, do které téma této práce již nespadá.

Pro začátek jen utřídím základní pojmy: ačkoli život a dílo Roberta Johnsona spadá do období vlády tří různých panovníků, tedy do období nejen alžbětinského, ale i „jakubovského“ a „karolinského“, setkáváme se v řadě pramenů s pojmenováním „alžbětinský“ pro celé toto období. Je to logické – i když se v čase vlády Jakuba I. dobový vkus pozměnil, přesto se základní stavební prvky kultury neproměnily a také nejvýraznější tvůrci i nadále udávali směr. Nejinak tomu bylo i za Karla I., jehož vláda navíc začala být po poměrně krátkém čase klidu stále bouřlivější a kdy, v období propukání občanské války, pochopitelně nebyla kultura v popředí obecného zájmu; následující období Cromwellova protektorátu přineslo, kromě jiného, omezení hudby, zvláště světské, zákaz uvádění divadelních inscenací a zavření divadel. Nastala tedy doba kulturního útlumu a poté, za restaurace monarchie, už je nutno hovořit o zcela nové kapitole anglické hudby, resp. kultury, kdy na ostrovy konečně dosáhly italské vlivy, do Anglie pronikla opera, a kdy tedy propuklo skutečné plnokrevné baroko. Proto tedy budu hovořit

⁴KOVÁŘ, Martin. *Stuartovská Anglie: stát a společnost v letech 1603-1689*. 1. vyd. Praha: Libri, 2001. 359 s. Historická řada; sv. 16. s.105. ISBN 80-7277-059-4.

o Johnsonově době jako o době alžbětinské, ač s reálným časem panování Alžběty I. souvisí jen zčásti, dejme tomu z první třetiny. K přesnějšímu vymezení pojmu se ještě vrátím. Také je možné jej zaměnit za druhý pojem, vrcholnou renesanci, která bezesporu v Johnsonově tvorbě – a tvorbě jeho současníků - přítomna je (lze se setkat i s pojmem manýrismus). Většina pramenů uvádí jako mezníky anglické renesance počátek 16. století a polovinu století 17., resp. rok 1642 – počátek občanské války. Použití pojmu „alžbětinský“ ve smyslu „vrcholně renesanční“ je tedy, podle mého názoru, legitimní.

2.2 SOCIÁLNÍ A EKONOMICKÉ POZADÍ KULTURY

Výše jsem uvedla charakteristiky panování tří vládců, v jejichž období Robert Johnson žil a tvořil. Pojďme se teď podívat blíže na Anglii jako takovou, jako zemi, v níž platí určité zákonitosti a v níž žijí obyčejní lidé, kteří se musí nějakým způsobem žít. Odhlédneme-li od přesného časového vymezení a vrátíme se pár desítek let do minulosti, řekněme do období vlády prvního Tudorovce, Jindřicha VII., dejme tomu na přelom 15. a 16. století, vidíme zemi, která je po období vnitřních mocenských bojů (Válka růží) relativně stabilizovaná, jak po politické, tak po náboženské stránce. Vidíme lid, který se zabývá převážně zemědělstvím, a vidíme jednotky, které tuto zemi charakterizují, což jsou feudální panství. Anglie je systémem soběstačných panství, která spravují jejich šlechtičtí páni; ti pod sebou mají tradiční soustavu poddaných. Jedná se o vztahy, které jsou povětšinou potvrzené staletími, protože hlavním majetkovým právem je právo dědičné, a tudíž se dědí jak majetek, tak i postavení pánů a poddaných. Ve městech je to podobné, ta jsou rozdělena do malých ekonomických jednotek, které se zabývají řemeslnou výrobou, a nazývají se gildy či cechy. I cech má (stejně jako na venkově panství) pevně danou hierarchii učňů, tovaryšů a mistrů. Veškeré toto uspořádání zemědělské a řemeslné výroby je vnímáno jako jediné správné a neměnné, je ustálené a tradiční; lidé věří,

že každý má své pevně dané místo ve společnosti a v obecném myšlení panuje idea přirovnání (které se ostatně vyskytuje i v jiných evropských státech) země a jejího systému k lidskému tělu a principu jeho fungování. Tato představa danosti a přehlednosti se ostatně ukazuje jako zásadní v přesvědčení a světonázoru tehdejšího běžného člověka, jak se k tomu dostanu později.

V Anglii tedy po Válce růží platí ustálené zemské a výrobní zvyklosti, ovšem přesto se něco mění; jelikož velká většina původní šlechty padla v boji, jejího panství se ujímá šlechta nová, která nemá k tomuto nově nabytému majetku zvykový a tradiční vztah a vidí jej hlavně jako zdroj zisku a obohacení. Tak se noví majitelé odklání od obdělávání půdy a počínají ji vyvlastňovat. Vypovídají nájemdlouholetým nájemcům, ohrazují obecní půdu a vytvářejí pastviny pro ovce, které jsou zdrojem rychlého zisku. Celému tomuto procesu se v historické terminologii říká „hrazení“ (*enclosures*) a má za následek rozpad malých usedlostí a masové zchudnutí jejich původních obyvatel, kteří se ocitají bez tradiční obživy a bez střechy nad hlavou. Ve městech vznikají nové spolky, které se specializují na zpracování vlny. V tomto odvětví najde obživu logicky značná část vyvlastněných zemědělců a výrobky z vlny se stávají i vývozním artiklem. Dosavadní cechovní systém je vzhledem ke složitosti výrobního procesu neudržitelný a tak vznikají manufaktury (běžně o tisíce! zaměstnancích) a druhý, rozšířenější způsob zpracování vlny, což je výroba podomácku a s ní spojený řetěz výrobců a překupníků. Dále se rozvíjí těžební průmysl a zavádí se udělování monopolů na výrobu, které nabývá na významu zvláště za Alžběty I. a Jakuba I. Také expanduje obchod, v souvislosti se zámořskými objevy, a v Anglii vznikají v šestnáctém století velké společnosti pro obchod se zámořím (Blízký Východ, pobaltská města, či Východoindická společnost, která dala základ pozdějšímu kolonialismu v této oblasti). Postupně se celý

tehdejší svět podřizuje moci peněz a obchodu, společnost se stává novověkou.

Druhou, naprosto zásadní oblastí velkých změn v Anglii, která měla vliv na všechny aspekty tehdejšího života, je církev a otázka náboženská. Po období mírovém, kdy Jindřich VII. považoval za správné zajistit si dobré vztahy s katolickými mocnostmi, přichází zlom, o který se postaral Jindřich VIII. Jeho první manželství s Kateřinou Aragonskou bylo výsledkem výše zmíněného záměru jeho otce pojistit si mír se španělskou velmocí, ovšem vrtkavý panovník po osmnáctiletém období, které mu nepřineslo mužského dědice, zatoužil po sňatku s Annou Boleynovou a potřeboval se zbavit první manželky. Dosáhnout rozvodu u papeže se mu nepodařilo, i došlo k odštěpení anglické církve od Říma a k ustavení nové anglikánské církve, jejíž hlavou je král Anglie a nikoli papež. Zestátnění církve s sebou neslo přerozdělování jejího majetku (který činil 25% plochy země) mezi královské oblíbence, a rušení klášterů, center vzdělanosti a duchovní kultury – jak středověké scholastiky, tak i nového humanistického smýšlení. Majetkové rošády, ať už ty vzniklé následkem odštěpení církve či ony dřívější, ke kterým došlo po Válce růží, měly za následek, že za vlády královny Alžběty měla většina územních jednotek zcela nové majitele. Tito noví šlechtici, kteří získali svůj majetek i tituly za věrnost panovníkovi, ať už Jindřichovi, či Alžbětě, podporovali - ve svém vlastním ekonomickém zájmu - novou církev a neusilovali o návrat ke katolicismu (navíc po krátké zkušenosti s Alžbětinou sestřenkou Marií, která se o to neúspěšně pokusila, jak psáno výše), který by pro ně pravděpodobně znamenal odebrání nabytého vlastnictví. I další náboženské spory a pokusy o převrat za královny Alžběty měly ekonomický podtext; spiklenci chtěli zaútočit na nové schéma majetkových vztahů, jež bylo dáno vlastníky, kteří vše získali za zásluhy, i novou vrstvou výrobců a obchodníků vytvořenou systémem monopolů. Na těchto příkladech je zřetelně vidět, jak svět

idejí a víry velice důrazně ovlivňoval potřeby každodenního života. Jak se měnilo společenské a ekonomické schéma země, jak byla církev odstavena od kormidla, měnil se i způsob vládnutí a z feudální monarchie se stávala centralizovaná monarchie absolutistická; souběžně s tím, jak Koruna zaujala místo církve a pronikla do nejrůznějších oblastí její působnosti, od správních funkcí, přes oblast péče o nemocné a slabé až po některé soudní úkony. Anglie za mladších Tudorovců měla silného panovníka a vlastní reformovanou církev, a ačkoli početně náležela k nejmenším evropským zemím (se svými čtyřmi miliony obyvatel třeba oproti devítimilionovému Španělsku či osmnáctimilionové Francii), měla silné ekonomické postavení mj. díky vývozu vlněných výrobků, a v politice si také nevedla špatně, obzvláště za Alžběty I., zdatné diplomatky a přemožitelky Armady.

2.3 MYŠLENÍ ALŽBĚTINSKÉHO ČLOVĚKA

Budeme-li chtít porozumět lépe dramatickým textům alžbětinské doby, může nám pomoci, zaměříme-li se na obraz myšlení a chápání světa tehdejších lidí. Jak jsem již zmínila výše, myšlení lidí této éry vládla představa jakéhosi univerzálního pořádku, který určuje postavení lidí ve společnosti; představa nutnosti harmonického a jasně a přehledně daného uspořádání světa, v němž každý, byť sebenepatrnější dílek přesně zapadá do všeobecného systému a má své pevně dané místo; představa, že jakékoli vychýlení z rovnováhy je nebezpečné a může uvrhnout svět do chaosu. Podle tehdejší víry byl právě z chaosu svět na počátku Bohem vytvořen a uspořádán do platného harmonického obrazu, ve kterém jsou všechny prvky hierarchicky propojeny. Právě řád a pořádek je zásadním faktorem všeho dění, pohybem planet a střídáním ročních období počínaje a rodinnými vztahy a konáním člověka konče. Svět neboli Kosmos je gigantická koule, rozdělená na sedm sfér podle planet; tyto sféry vytvářejí svým otáčením tzv. hudbu sfér čili prototyp dokonalé harmonie. Kosmos je utvořen čtyřmi

elementy (voda, země, vzduch, oheň), jimž analogicky odpovídají čtyři základní kvality (vlhkost, sucho, chlad, teplo) a v centru Kosmu se nachází Země, taktéž složená ze čtyř základních prvků. Těm navíc odpovídají tzv. čtyři základní šťávy, kterými je naplněna lidská duše (krev, hlen, žluč a černá žluč) a jejichž nerovnováha (opět tento zásadní obávaný pojem všech alžbětinců) zapříčiňuje nemoci a neduhy; tato teorie šťáv vychází z antiky, psal o ní mj. Aristoteles či Hippokrates. Podle převahy té či oné šťávy (a také elementu) v těle člověka je určeno jeho založení, temperament – cholerický (žluč, oheň), sangvinický (krev, vzduch), flegmatický (hlen, voda) či melancholický (černá žluč, země; mimochodem v té době nejoblíbenější druh lidského temperamentu, např. Shakespearův Hamlet je považován za ukázkové ztělesnění melancholika). Přesvědčení, že absolutně všechno je provázané, ukazuje představa, že vše malé odráží to velké, člověk odráží dění kosmu, mikrokosmos je zrcadlem makrokosmu. Hierarchie pozemských forem začíná u nejnižších minerálů a pokračuje přes rostlinstvo, zvířata a člověka až k andělům a nejvýše stojícímu Bohu. Takto hierarchicky pojednává tehdejší myšlení všechny systémy - státní, rodinný a podobně; toto vše spojuje tzv. hierarchický řetěz bytí (*chain of being*), který navzájem pojí a přehledně uspořádává všechny životní formy a celou společnost. Vše je tedy systematizováno a propojeno, pomocí analogií, které jsou základním principem renesančního myšlení; malé odráží velké, tedy třeba stav duše jednotlivce odráží přírodní jevy (např. v Shakespearově Králu Learovi propadá titulní postava šílenství a zároveň začíná bouře). Princip přirozené harmonie aplikuje alžbětinec i na situaci ve vlastní zemi; panovník (a jeho činy) jsou odrazem Boha (a jeho vůle) na Zemi, proto chtěl-li by se někdo vzpírat panovníkovi, brojil by tím zároveň proti Božské spravedlnosti a pokoušel se zvrátit řád celého Kosmu. Což je mimochodem velice výhodná představa pro absolutistického vládce, a tato představa neochvějnosti panovnického stolce jen posilovala a upevňovala tudorovský mýtus.

Harmonie je prostě naprosto zásadní faktor pro myšlení té doby. Zůstaneme-li u Shakespeara, který je díky své vazbě na Johnsona důležitou postavou této práce, v jeho žánrově nejrozmanitějších hrách nacházíme princip, v němž na začátku nepřírozená událost zvrátí harmonii a pořádek je nastolen až v závěru a obvykle vyžaduje jisté oběti; tak v Hamletovi je zavražděn jeho otec avšak je napraveno až soubojem Hamleta s Laertem, kdy Fortinbras přináší do země mír a pořádek, ovšem až poté, co je většina postav na pravdě Boží; v komedii Sen noci svatojánské je ve všech dějových rovinách na počátku něco narušeno – např. mezi lesními vládci Titánií a Oberonem panuje nelad a k harmonickému vztahu se vrátí až poté, co proběhne vyrovnání sil skrze zosnování aféry s Klubkem. „Chod vesmíru a dějin se chápal jako předurčeně harmonický a přirozený...“,⁵ ovšem věřilo se, že člověk ve své nedokonalosti může tento božský pořádek (chtít) narušovat a ničit. Jakmile v člověku převládne vášně nad rozumem, a tedy se jeho vnitřní harmonie rozbije, vede to až k ohrožení celého vesmíru. Příkladem takové nevyváženosti je Faust Christophera Marlowa, který toužil mít božské schopnosti, „chtěl víc, než nebe dovolí“, a tato opovážlivost musela být potrestána. V představě renesančního člověka jsou dějiny součástí řetězu bytí jako nepřetržitý souboj Prozřetelnosti s Dáblem, který chce rozbít božský pořádek. V tomto zápase hraje důležitou roli Štěstěna (*Fortune*), která do něj vstupuje, přinášejíc s sebou princip slepé náhody – nahodile určuje a mění osud lidí a světa, otáčejíc kolem dějin. Je to ostatně alegorická postava, která se objevuje již ve středověkém divadle, např. v moralitě *Everyman*.

Tuto pevnou renesanční představu o světě, jak jsem ji nastínila výše, postupně narušovala a rozbíjela řada nových poznatků a směrů; např. v astronomii přišla doba vyvrácení geocentrické teorie i zjištění, že

⁵BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. *Úvod do shakespeareovského divadla*. Bratislava: Divadelný ústav, ©1999. 175 s. Theatrum Mundi. s. 55. ISBN 80-88987-11-3.

nebeská tělesa obíhají po eliptických, nikoli kruhových drahách; jedna odnož filosofie se vydala směrem empiricko-přírodním a přesvědčením, že svět poznáváme skrze zkoumání přírodních jevů, nabourala představu systému analogicko-hierarchického. Filosofie Nicola Macchiavelliho (který se mimochodem stal pro anglického člověka poloviny 16. stol. mýtem ztělesňujícím amorálnost a bezbožnost a jeho hrdinové paradoxně inspirovali k napsání takových her jako je Faust či Tamerlán Veliký Ch. Marlowa) otřásla představou neměnné hierarchické danosti, když nejvýše položila um, ambice a schopnosti jednotlivce; k tomu se přidal Michel de Montaigne se svou teorií nestálosti a proměnlivosti světa a souvisejícího skepticismu, který se promítl nejen do Shakespearových her přelomu století. Doba se postupně měnila a začalo platit modernímu člověku známé poznání, že s novými vědomostmi a informacemi přichází i skepse a rozčarování. Tato nálada se samozřejmě odráží i v kultuře; a možná nejvíc v kultuře, protože ta je médiem, které nejvěrněji zrcadlí dobu.

3. KULTURA

3.1 DIVADLO

3.1.1 VYMEZENÍ POJMU „ALŽBĚTINSKÉ DIVADLO“

Nejprve se znovu zaměříme na vymezení pojmu – tentokrát to je „alžbětinské divadlo“. Nelze být v této specifikaci pedanticky přesnými, protože je známá věc, že kulturní jevy a epochy často bývají v závěsu za politickými či socioekonomickými událostmi, které je určují či zapříčiňují. Budu se držet vymezení, které stanovil Milan Lukeš ve stati Alžbětinské divadlo⁶, protože mi připadá logické a výstižné; řekněme tedy, že epocha alžbětinského divadla se nerodí a nepadá s Alžbětinou vládou, ale že je jí jen přibližně určena. Královna nebyla rozhodně tak nadšenou příznivkyní divadelního umění jako např. její nástupce Jakub I., v začátcích své vlády divadelní dění spíše regulovala a potlačovala – což se ovšem ve výsledku ukázalo jako plodné a přineslo to ovoce zhruba o dvě desetiletí později. Jako počátek éry alžbětinského divadla tedy můžeme stanovit sedmdesátá léta 16. století. Stejně rozmlžené jsou i kontury konce tohoto období. Běžně do nich bývá zahrnováno i období vlád Jakuba a Karla a za konec je považován rok 1642, který přerušil souvislou monarchickou linku i kulturní produkce. Lukeš se této periodizace konce epochy v zásadě drží. Existuje sice několik důvodů, pro které by bylo lepší alžbětinskou epochu ukončit s vládou stejnojmenné královny a následující dobu označit jako jakubovskou a karolinskou, ale opět jsme u problému, který jsme řešili u tohoto pojmu výše; a sice že ačkoli se např. charakter dramát či sociální složení publika za Alžbětiných nástupců mění, základní charakteristika a jakési vnitřní pnutí, vlastní celé kulturní epoše, zůstává. Kultura, dejme tomu divadlo a hudba, se v této době nemění tak rychle, jako je tomu

⁶BEJBLÍK, Alois, ed., HORNÁT, Jaroslav, ed. a LUKEŠ, Milan, ed. Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci. 1. vyd. Praha: Odeon, 1978. 358 s.

v dnešním postmoderním věku, proto pokládám užití tohoto pojmu na celé období, tedy od počátku sedmdesátých let 16. stol. do počátku let čtyřicátých století 17., za legitimní, a budu jej i dále používat.

3.1.2 PRAKTICKÝ DIVADELNÍ ŽIVOT

Jak jsem se zmínila výše, královna Alžběta zavedla různá restriktivní opatření, aby divadlo „vyčistila“ od nežádoucích živlů a také nevhodných témat. Víceméně navázala na cenzurní opatření svého otce Jindřicha VIII., který např. v roce 1531 vydal nařízení, jež prikazovalo vypustit z miráklových her jakékoli zmínky o papeži a v r.1543 zakázal uvádění her s náboženskou tematikou vůbec. Protireformační tlaky samozřejmě přetrvávaly i za Alžběty, která je ovšem potlačovala diplomatictější cestou; její zákony, týkající se divadla, byly v první řadě motivovány sociálně, náboženský podtext jim ovšem nescházel. Všechna opatření, která zavedla, měla za cíl dostat živý organismus divadla a všechno, co s ním souviselo, pod kontrolu panovníka, resp. státu. Rozhodně lze říci, že Alžběta I. nastolila řád v chaotické a nepřehledné situaci, která na poli divadla vládla; hereckých trup bylo nepočítaně, protože si svou vlastní mohl vydržovat kterýkoli šlechtic, tyto skupiny kočovaly, často ilegálně, a hrály tendenční hry, které přilévaly oleje do ohně již tak dost složité náboženské situace. Zásadní obrat přinesl roku 1572 parlamentem schválený zákon proti tuláctvu a žebrotě, který stavěl potulné herce mimo zákon. To s sebou neslo několik žádoucích výsledků – herecké společnosti od nynějška musely být ve službách vyššího aristokrata a královně se tak podařilo vymýtit kočovné trupy, které se pohybovaly po zemi bez patronátu a jejich činnost byla těžko kontrolovatelná; divadelní dění v zemi se zpřehlednilo a profesionalizovalo, skupiny pod patronátem šlechty získaly formální ochranu, lepší postavení a víceméně stálou scénu či spíše scény (do doby, než začala vznikat první veřejná divadla); a opět se upevnila vazba umělců na šlechtice, jak tomu bylo již ve středověké Anglii

v případě profesionálních minstrelů. Situace kolem divadla se ovšem příliš neuklidnila, probublávaly spory mezi kritiky divadla jakožto nástroje ďáblova a zastánci již klasicistického ideálu umění coby nástroje mravní výchovy; vláda se pokusila situaci ustálit a dala monopol pro hraní v Londýně Služebníkům královny (*The Queen's Men*), které postupně (v 90. letech) nahradili Služebníci lorda Komořího (*Lord Chamberlain's Men*) a Služebníci Lorda Admirála (*Lord Admiral's Men*).

Kontrola divadelního dění ze strany Koruny časem dosáhla téměř absolutní hodnoty; pod dohled Mistra královských zábav (*Master of Revels*), který měl výhradní cenzorský monopol na uváděné hry, časem spadala všechna představení v zemi. To se pochopitelně nelíbilo městským radám, které tím pádem přišly o veškerou pravomoc v této oblasti, a tak později královna ustoupila a ustanovila cenzurní komisi, jež sestávala ze zástupců dvora, anglikánské církve a města. Herecké společnosti také nyní musely získávat licence od smírčích soudců; tato vládní regulace snížila počet divadelních trup, ale zároveň zvýšila jejich kvalitu, a společnosti začaly zřizovat první divadelní budovy, a to rychlým tempem – např. v rozmezí let 1575-77 jich vzniklo pět. Vůbec první hereckou trupou, která získala povolení k činnosti pod záštitou lorda Leicestera, byla skupina vedená Jamesem Burbagem (otcem Richarda, který nás bude v souvislosti s Johnsonem více zajímat). Leicester's Men byli od roku 1572 minimálně do let osmdesátých nejvýznamnější divadelní společností a byli první, kteří hráli na stálé scéně veřejného divadla. James Burbage postavil v roce 1576 první veřejné divadlo v Anglii a nazval je prostě – The Theatre. Podle některých hypotéz se jedná o první veřejné divadlo v Evropě vůbec, každopádně vzniklo v době, kdy podobné stavby rostly i jinde v Evropě jako houby po dešti – ve Španělsku, v Itálii. Veřejným divadlem rozumějme amfiteatrální nezastřešenou budovu, která skýtala prostor

až pro 3 tisíce diváků všech sociálních vrstev. Obvykle sloužilo převážně jedné skupině, která v něm měla svou stálou scénu, ovšem většinou byla divadla pronajímána též jiným souborům, i pro jiné zábavy, např. šermířské a jiné sportovní soutěže. S rozvojem fenoménu veřejného divadla přišla etapa skutečného divadelního podnikání a růstu jeho profesionalizace. Jelikož měly soubory to nejdůležitější – stálou scénu, mohly provozovat plnohodnotné repertoárové divadlo a zaměstnávat tvůrce (zvláště dramatiky), kteří tak měli možnost pracovat s hereckým souborem a rozvíjet jej. Ovšem neznamenal to, že by trupy od nynějška hrály jen na svých stálých scénách; i nadále běžně sehrávaly představení u dvora i na šlechtických sídlech a nepřestaly jezdit po venkově (kde se hrálo hlavně v hostincích). Tehdejší divadelní praxe byla taková, že soubory byly přizpůsobivé a pro uvádění svých kusů nepotřebovaly žádné speciální podmínky; respektive neměly-li je k dispozici, pak prostě vymyslely náhradní řešení. Zásadní rozdíl oproti dřívějšímu víceméně kočovnému způsobu života ovšem byl, že nyní získávaly trupy domovskou scénu a tedy i zázemí, jak v praktickém, tak psychologickém slova smyslu. The Theatre tedy bylo první vlastovkou; v dalších desetiletích vznikl v Londýně poměrně velký počet veřejných divadel. Jmenujme nejznámější: The Globe (1598), The Rose (1588), The Fortune (1600), The Swan (asi 1595), The Hope (1613) a další. Jak tyto budovy vypadaly?

Záznamy o podobě anglických renesančních veřejných divadel jsou velice kusé. Zásadní průlom do problematiky jejich architektury znamenal archeologický objev pozůstatků divadla The Rose a následně The Globe v r. 1989. Z jiných pramenů máme k dispozici např. různé rytiny či mapy tehdejšího Londýna, které zachycují ovšem maximálně polohu či vnější podobu těchto budov; interiér zachycují titulní strany několika dramat (např. obrázek na přebalu hry Roxana W. Alabastera z r. 1632) a amatérský nákres divadla The Swan, který vyšel jako

ilustrace v knize *Observationes Londonienses* holandského cestovatele konce 16. století, Johanna de Witta. Když zkoumáme podobu anglických divadelních budov, musíme se ohlédnout nazpět. Kočovní trupy, nositelé tradice lidového divadla, hrávaly v improvizovaných prostorách, na náměstích, v hostincích a podobně. Základem bylo vždy jednoduché jeviště, vyvýšená plošina, obklopená diváky ze tří stran. Dvorské masques a humanistické divadlo na školách užívaly podobnou platformu, obohacenou o symetrické vchody se závěsy, popř. mansiony. Tento společný prvek vyvýšeného jeviště přejalo i alžbětinské profesionální divadlo. Dalším rysem, přejatým z minulosti, byl arénový půdorys. Divadla byla zřejmě stavěna v návaznosti na tradici medvěděnců, šermířských arén apod., navíc se počítalo s jejich pronajímáním a tedy polyfunkčním využitím. Půdorys byl tedy kruhový, případně polygonální. Centrální nekrytý prostor – parter s místy k stání pro sociálně nejslabší vrstvy diváctva - obepínaly stěny s třemi poschodími zastřešených galerií. Do parteru vybíhalo vyvýšené jeviště, přístupné ze tří stran (jako tomu bylo v minulosti u lidového divadla). Na bočních stranách jeviště byly sloupy, které podpíraly střechu, jež prostor částečně kryla a zpodobňovala nebesa (*heavens*). Nad nebesy byla ukryta strojovna, odkud se „konaly zázraky“ – odtud se spouštěly nadpřirozené bytosti, zde se vytvářely zvukové a vizuální efekty jako hromy, blesky, zvony a podobně. Na jevišti vzadu byl vchod do šaten a ve dvou patrech lóže – galerie pro nejmajetnější občany, někdy zřejmě využívané jako součást scény či prostor pro hudebníky. Prostor pod jevištěm se někdy využíval pro znázornění pekla (*hell*) a výstupy z něj (provázené patřičnými pyrotechnickými efekty) umožňovala klapka nad propadlištěm vepředu na jevišti. Podle hypotéz některých historiků bylo alžbětinské jeviště trojúrovňové, hrálo se podle nich i vzadu v místech galerií a též v lóži nad jevištěm, tato domněnka ovšem není potvrzená. Představení se odehrávala brzy odpoledne a signál k začátku dával trubač, jehož místo bylo na nejvyšším balkonu

nad plošinou jeviště. Divadla měla jediný vchod, který byl přímo naproti jevišti.

3.1.3 THE KING'S MEN

Pojďme se již soustředit na divadlo The Globe a na Služebníky královny, The King's Men Company of Players, společnost, která úzce souvisí s Robertem Johnsonem. Divadelní společnost King's Men, budeme-li ji brát z hlediska složení herců, měla v průběhu své existence vícero jmen. Většina pozdějších podílníků byla původně ve službách Lorda Strange (*Strange's Men*), posléze se přejmenovali na Derby's Men, v roce 1594 je vzal pod svá ochranná křídla patron George Carey, Lord Chamberlain a od té doby byli krátce zvaní Hunsdon's Men a poté Chamberlain's Men (obvykle se překládá jako Služebníci lorda Komořího). Když v roce 1603 nastoupil na trůn král Jakub, okamžitě převzal patronát a dal jim přízvisko nejslavnější, The King's Men. Společnost založilo osm (v některých pramenech uvádějí dvanáct) podílníků – herců trupy. Na tomto místě pokládám za správné pozastavit se u otázky praktického fungování alžbětinských divadelních společností. Zásadní je, že byly organizovány na základě podílnického systému, což znamenalo, že veškeré zisky (i rizika) se týkaly herců – spolumajitelů společnosti, kteří v ní měli zakoupené podíly. Čili chtěl-li se herec stát spolupodílníkem, musel napřed nashromáždit značnou částku peněz a na dobu třílet se bezvýhradně zavázat společnosti. Herectví bylo v té době (samozřejmě v závislosti na konkrétních výnosech a zisku) velice slušně zajištěným povoláním; The King's Men byli bezpochyby nejbohatším souborem v Anglii, i když o přesných mzdách se můžeme jen dohadovat. „Roku 1635 uvedl jeden svědek před soudem, že herci – podílníci Služebníků králových vydělávají ročně 180 liber; herci sami však svůj příjem odhadovali na 50 liber. I to poslední číslo je však zhruba dvakrát vyšší,

než byl v té době roční příjem učitele.“⁷ Herci – podílníci zároveň obvykle zastávali i další funkce potřebné k chodu divadla. V The King's Men to vedle Richarda Burbage, slavného tragéda, či Willa Kempa, komika a tanečníka, byli John Heminges, obchodní manažer společnosti, dále Augustin Philips, George Bryan, Richard Cowley, Thomas Pope a nikoli v poslední řadě William Shakespeare. Soubor tvořilo zřejmě kolem patnácti herců, dalšími členy byli herečtí uředníci zavedených umělců – chlapci, kteří hráli role žen a dětí; u svých mistrů se učili řemeslu tři až dvanáct roků. Podle většiny pramenů byli stálými členy souboru; nelze to doložit, zachovalo se o nich pramálo svědectví. Když si to inscenace žádala, byli zřejmě příležitostně najímáni i herci na menší role (a pro další funkce, které byly zrovna potřeba – jako nápovědové, garderobiéři, jevištní technici apod.), ale většinová praxe byla zřejmě taková, že několik „hvězd“ souboru hrálo hlavní úlohy a vedle nich byli herci, kteří museli zastat v jedné hře několik epizodních rolí. Společnost měla i technické zázemí - dalšími zaměstnanci byli garderobiéři, kulisáci a pokladníci, též opisovači – text hry se musel několikrát opsat, pro potřeby nastudování. K nazkoušení jedné hry potřebovali herci obvykle asi týden (z dnešního hlediska neskutečně krátký čas), zřejmě bez přítomnosti osoby režiséra (jeho existence není doložena) a běžným zvykem bylo krácení a škrtání textu; představení nepřesahovala tři hodiny, ať to byla tragédie či komedie. Společnosti obvykle uzavíraly smluvní svazky s dramatikem, který poté psal přednostně pro ně; jakmile byl autorovi vyplacen honorář, stala se hra majetkem společnosti a neexistovala nad ní žádná autorská ochrana. Výhodou bylo, že dramatik, který byl ve smluvním vztahu s určitou trupou, znal její členy a psal tedy konkrétně pro ně. Divadelní společnosti obecně potřebovaly široký repertoár, protože denně měnily program; bylo

⁷BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. s. 201. ISBN 978-80-7106-576-0.

ovšem obvyklé, že se hra hrála tak dlouho, dokud o ni byl zájem, pak se na čas stáhla a po nějaké době znovu uvedla, v nové adaptaci.

Chamberlain's Men hráli nejprve v divadlech Theatre, Curtain a Swan (v letních měsících) a v zimě v hostinci Cross Keys Inn. Když v r. 1597 nájemce neprodloužil Burbageovým smlouvu na pozemek, na kterém stálo Theatre, prostě divadlo zbourali a stavební prvky použili jako základ pro divadlo The Globe. To vyrostlo v londýnské čtvrti Southwark v r. 1598 (nebo 1599) do výše popsané podoby polygonálního půdorysu obklopeného trojposchodovými galeriemi krytými slaměnými došky. Nad jevištěm, na stříšce nebes se pravděpodobně vypínala socha Herkula, držícího na prsou zeměkouli. Divadlo The Globe bylo slavnostně otevřeno Shakespearovou komedií *Jak se vám líbí* (*As you like it*) a stalo se domovskou scénou tomuto dramatikovi a všem ostatním Chamberlain's Men, později The King's Men. V roce 1613 „Zeměkoule“ vyhořela a na jejím místě zakrátko vyrostla budova The Globe II, která měla po předchozích zkušenostech střechu z dřevěných šindelů a snad i díky tomu fungovala až do r. 1644. V zimě (od poloviny října do poloviny května), když nezastřešený prostor Globu nestačil, hráli Chamberlain's Men v divadle Blackfriars. Blackfriars bylo typickým interiérovým divadlem, což je druh budovy, který vychází především z tradice dřívějších soukromých šlechtických divadel. Ta byla využívána hlavně chlapeckými skupinami. Chlapecké divadelní společnosti představují druhý pól k profesionálním hereckým trupám. Jejich členové vzešli převážně ze žactva latinských kůrových škol a jejich repertoár se opíral o klasickou literaturu a rétoriku. Vystoupení těchto spolků byla určena zejména dvorskému publiku a byla jemnější a didaktičtější nežli představení dospělých profesionálů ve veřejných divadlech; často to byly kusy protkané hudebními a tanečními výstupy, nezřídka měly satirický nádech. Nejslavnější – Chlapci od Černých bratří (*The Blackfriars Boys*) byli pověstní svými „nactiutrhačnými

komedie“, které nikoho nešetřily, roku 1608 však dvě z nich popudily krále tak, že nařídil, aby byl soubor rozpuštěn. Pro chlapecké skupiny psali význační dramatikové své doby, např. Ben Jonson; nejoblíbenějšími byli již zmínění The Blackfriars Boys, kteří fungovali v letech 1600 - 1613. Na přelomu 16. a 17. století vyvrcholila rivalita mezi dospělými a dětskými skupinami, když Richard Burbage pronajal divadlo v Blackfriars chlapecké společnosti. Narážky na tuto rivalitu ostatně provádí i Shakespeare v Hamletovi.

Pramenů, týkajících se divadelního provozu a inscenační praxe, rozhodně není nadbytek. Nejvíce informací nám poskytují záznamy administrativního rázu, jako účetní knihy, notářské zápisy, také stavební smlouvy (k divadlům The Fortune a The Hope) a především deník nejúspěšnějšího tehdejšího podnikatele na poli divadelním, Philipa Henslowa. Nechal postavit divadlo The Rose a v okamžité reakci na výstavbu divadla The Globe dal obratem vyrůst divadlu The Fortune; krátce před svou smrtí (zemřel 1616) nechal postavit Hope. Není bez zajímavosti, že jeho hlavním smluvním partnerem (a také švagrem) byl Edward Alleyne, vedle R. Burbage největší alžbětinský herec. Společně vlastnili vedle The King's Men nejúspěšnější divadelní společnost své doby, Lord Admiral's Men. Henslowův deník obsahuje záznamy z let 1592-1603, v nichž jsou zaneseny veškeré jeho finanční transakce; tento pramen poskytuje množství informací k právním vztahům hereckých společností vůči dramatikům či městu, pomáhá vytvářet představu o dobové inscenační praxi a jejích aspektech – scénografii, kostýmech, rekvizitách. Alžbětinská scénografie, podle dostupných pramenů, pravděpodobně vycházela ze středověké tradice. Hlavním hracím prostorem bylo jednoduché jeviště, jakási platea, na níž se měnilo prostředí podle potřeby za použití různých prostředků. Větší předměty byly pravděpodobně vysouvány ze zadních prostor či z jiných úkrytových míst, menší přinášeli a odnášeli sluhové či jiné vedlejší

postavy. Obecně lze říci, že společnosti rozhodně nepoživovaly ke každé nové hře zbrusu novou výpravu; scénické prvky jako kulisy či rekvizity byly součástí stálého divadelního fundusu, který se zřejmě jen občas, podle potřeby, doplňoval či obměňoval. Podle výzkumu, který provedl Thomas J. King na textech divadelních her let 1599 – 1642, se ukazuje, že se na scéně používalo následující: „stoly, židle a stoličky; postele; koberce a polštáře; záclony, závěsy a paravány; trůny; stany a baldachýny; oltáře a pulpity; klády, lešení a šibenice; máry, rakve a mrtvá těla; šraňky a ohrady; vozy a makety koní; břeh a jeskyně; stromy, křoviny, větve a květiny“. ⁸ Dvorská scénografie byla zřejmě výpravnější než v divadlech veřejných (více v kapitole o masques); za Jakuba I. se každopádně znaky obou druhů počaly mísit, veřejné inscenace se stávaly výpravnějšími a užívaly znaků převzatých z dvorského divadla - tance, šermířských soubojů, výpravných kostýmů, postav z klasické mytologie, hudby.

Vraťme se ke stručnému popisu prostoru v Blackfriars. Půdorys byl obdélníkový (13 metrů na šířku a 20 metrů na délku) a divadlo pojalo mnohem méně diváků než amfiteátr Globu, asi tak 500 - 1000. Zároveň to byli diváci obvykle výše postavení, protože všechna místa byla k sezení a tudíž i vstupné bylo podstatně vyšší než v divadlech veřejných. Jelikož divadlo v Blackfriars (a jemu podobná) bylo prostorem krytým, vyžadovalo umělé osvětlení. Tady se setkáváme se zajímavou situací, ve které dochází k ovlivnění inscenační praxe prostou praktickou potřebou. Jelikož se svíčky, které osvětlení divadla zajišťovaly, musely vyměňovat, bylo žádoucí, aby do her byly zavedeny přestávky. Když se podíváme na pozdější Shakespearovy hry, romance jako je *The Cymbeline*, *Winter's Tale*, *The Tempest* (které *The King's Men* uváděli v době zimního angažmá u Blackfriars), zjistíme, že jsou

⁸BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. s. 215. ISBN 978-80-7106-576-0.

pětiaktové a skýtají tedy dostatek přestávek pro praktické potřeby inscenátorů. Mezi jednáními probíhaly kromě výměny svic také hudební vložky a určitou změnou oproti dřívějšku (a požadavkům venkovnímu prostoru) je instrumentace těchto meziaktových produkcí; hudebníci dávali přednost jemněji znějícím nástrojům, dřevěným namísto žesťových apod. V těchto interiérových produkcích se vůbec hojněji užívalo hudby. Představení pod střechou byla také zřejmě barvitější, s více triky a efekty a větším podílem tance. Interiérová divadla, jako bylo to u Blackfriars, byla významným protipólem divadel veřejných; navazovala na tradici interiérového hraní v panských sídlech, hostincích, kolem roku 1600 se tohoto termínu používalo k označení prostor, ve kterých hrály chlapecké společnosti. Také divadlo u Blackfriars bylo původně užíváno chlapeckou společností (od Černých bratří); založil je v roce 1596 James Burbage a když o rok později zemřel, odkázal je svým synům. Ti však neměli pro tento prostor využití, a tak jej pronajali již zmíněné chlapecké společnosti. Od roku 1609 pak začali u Blackfriars vystupovat The King's Men.

3.1.4 DVORSKÁ MASQUE

Druhým, neméně významným druhem divadelních produkcí byla masque, oblíbený žánr na anglickém dvoře, který vycházel ze středověké tradice karnevalových zábav mumrajů (*mumming*), kuklení (*disguising*) a alegorických průvodů (*pageants*). Jednalo se o divadelní představení, která byla syntézou (maskovaného) herectví, tance, hudby a pompézní výpravy. Masque byla velice prestižním žánrem, který vytvářeli všichni nejslavnější dramatici tudorovské a zvláště pak Stuartovské doby (Jonson, Middleton, Beaumont, Davenant, ovšem nikoli Shakespeare), hudbu pro ně psali mnozí renomovaní hudebníci, mezi nimi Robert Johnson, a nejslavnější Stuartovské masques pocházely z dílny Bena Jonsona a Inigo Jonese, který k nim dělal výpravu. Na rozdíl od představení ve veřejných divadlech byly masques

vysokou společenskou zábavou určenou královskému dvoru a pořádaly se k různým slavnostním účelům – svatbám, korunovacím apod.; od závislosti na důvodu pořádání se odvíjel počet uvedení – často se hrály pouze jednou. Největší slávy a vybroušenosti dosáhly za stuartovských panovníků; Jakub I. nechával uvádět obvykle jednu masque ročně, za jeho syna Karla I. se počet zdvojnásobil, pravidelně se uváděly masques na Tři krále a o masopustu. Stuartovské masque byly ovlivněny stejným žánrem italským a francouzským a zakládaly si na přepychové výpravě a ohromujících scénických efektech; obvykle byly alegorickou oslavou moci a dokonalosti panovníka – byly to tedy zároveň jakési nástroje k upevňování moci.

Stuartovská masque, podobně jako její tudorovská předchůdkyně, byla rozporuplný útvar, který balancoval na hraně mezi vznešenou dramatickou alegorií a požadavky dvorské zábavy. V zásadě můžeme rozlišit tři úrovně: první je ta opravdu dramatická, ve které hrají hlavní role profesionální herci a v níž je hudba použita jako v běžném divadle. Dále symbolická, ve které tance provádějí tanečníci z řad šlechticů, přičemž hudba je oživením tanců; a sociální – taneční hýření se odehrává bez hranic jak maskovanými tanečníky, tak mezi obecními. V syžetu těmto třem úrovním odpovídá rozdělení do tří tanců: vstupní tanec (*entry dance*), hlavní tanec (*main dance*, během něhož tanečníci sestoupili do sálu a tančili s vybranými diváky) a tanec na odchodnou. Ve stuartovské době k nim přibývá tzv. antimasque: hlavní alegorická akce je uváděna, popř. proložena groteskní scénou, která je v protikladu k ní, přičemž důraz je kladen na hlavní, alegorickou část, která volně přechází v hýření a zábavu a která je ověněna symbolickými tanci a písněmi, aby se zdůraznila její důležitost, a která uváděla panovníka a dvořany. V Baconově eseji *Of Masks and Triumphs*, jež vyšla spolu s dalšími v roce 1612, je o antimasque psáno toto: „Antimasque nemá být dlouhá; obvykle se to v ní hemží blázny, fauny, paviány, divochy,

fraškami, nestvůrami, šotky, čarodějkami, Etiopany, Pygmeji, Turky, nymfami, venkovskými balíky, amorky, pohyblivými sochami a tak podobně.⁹ Antimasque tedy plnila funkci kontrastní zábavné vložky, která včlenila do děje masque barevný, oddechový prvek. V samotné masque mohl nicméně být přechod k zábavě předělen písní a tancem, popř. mohla být pronesena řeč k publiku. Prostě variant průběhu masque existovalo mnoho, ale základní rysy byly zachovávány. Výše uvedené tři části a roviny představení korespondovaly se třemi místy, na nichž se akce odehrávala: První bylo jeviště se scénou, pod ním a vepředu taneční parket, a za třetí hlavní prostor sálu, ve kterém byl usazen panovník a publikum a v němž se odehrávala pozdější volná zábava. Vážné mluvené a zpívané role hráli profesionální hudebníci, rolí komických a groteskních se ujímalí profesionální herci; tanec prováděli dvořané a na ten byl také kladen největší důraz. Hudební prvek byl u masque mnohem propracovanější než v běžném divadle a hudba sama plnila často dramatickou funkci, což dovolovalo umístit hudebníky přímo před oči diváků (nemuseli být „realisticky“ schovaní někde v ústraní, aby nerušili děj). Z dochovaných pramenů víme, že se zachoval pouze zlomek původně bohatě komponovaných originálů, a že veliké množství hudby k masque prostě zmizelo v propadlišti dějin.

Hudba k masque se dochovala v hudebních dodatcích ke dvěma z Campionových „popisů“ masque, které vyšly tiskem, dále v tištěných sbornících jako jsou Ferraboscovy Ayres (1609) a Adsonově Courtly Masquing Ayres (v pěti částech pro nástroje, vyšlo tiskem v r. 1621), a

⁹ „Let antimasque not be long; They have been commonly of fools, satyrs, baboons, wildmen, antics, beasts, sprites, witches, Ethiopes, pigmies, turquets, nymphs, rustics, Cupids, statuas moving and the like.“ CUTTS, John P. Jacobean Masque and Stage Music. *Music and Letters* [online]. July 1954, vol. 35, no. 3 [cit. 22.5.2012]. s. 191. ISSN 1477-4631. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/729914?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>.

v rukopisných knihách partů (*part-books*), písňových sbornících a v aranžovaných verzích pro klávesové nástroje a loutnu. Například Campionova masque napsaná u příležitosti svatby Lorda Hayese (která vyšla tiskem v r. 1607), dokazuje nádheru a rozmanitost představení (masque obecně), ač se ze sedmi písní pouze ke dvěma dochovalo jejich instrumentální obsazení: soubor (*consort*) deseti louten, basových a středních, meane, bandora, trombón, cembalo, dvoje altové housle; kontrastní skupina složená z devíti houslí a tří louten a v protějšku k oběma skupinám, aby doplnila trojúhelník, skupina šesti kornetů plus šest zpěváků. Písně *Song of transformation* a *Night and Diana change* byly prováděny všemi dvačtyřiceti! hudebníky, což muselo být nepředstavitelně grandiózní. Podobně dechberoucí musely být scénické triky a vylepšení Inigo Jonese, architekta, sochaře, scénografa a malíře, který se na Stuartovském dvoře těšil veliké oblibě. Jones se během svých cest po Itálii zevrubně seznámil se všemi technologickými novinkami italských masek a ve výpravě ke Stuartovským masques běžně používal takové vymoženosti jako létací stroje, obrovské otáčivé glóby plné tanečníků či proměny scény pomocí pohyblivých prospektů (v Jonsonově masque *Oberon, the Fairy Prince*, 1610). Taková představení už musela mít vpravdě barokní honosný přídech. Když uvážíme alegorický a mytologický ráz, bohatou hudební složku a neméně přepychovou scénickou výpravu, byly dvorské masky na hony vzdálené činoherním představením, která se dávala v divadlech. Rovněž finanční ohodnocení autorů bylo zřejmě štědřejší, než jaké si mohli dovolit profesionálové; vysoký honorář působil jako demonstrace královské velkorysosti.

3.2 HUDBA ALŽBĚTINSKÉ DOBY

Anglická hudba se po údobí stagnace a izolace za Jindřicha VII., způsobeném Válkou růží (1455-85), pomalu začíná rozvíjet. Abych uvedla na pravou míru pojem izolace ve vztahu k Anglii – tento ostrovní

stát byl, zůstaneme-li u kultury, konkrétně hudby, izolován svým způsobem vždycky. Anglická hudba byla po celou dobu svého vývoje, minimálně do příchodu operního žánru, specifická a odlišovala se od hudby kontinentální Evropy. Především je potřeba zmínit silný vztah k písňím, písňovosti; anglická hudba často vycházela z lidových písňových zdrojů a konkrétně tradice písň s doprovodem nástroje zde byla velmi silná. Za Jindřicha VIII. a zvláště pak v alžbětinské době chytá anglická hudba „druhý dech“, pomalu se na ostrovy dostává též vliv kontinentální kultury a širě žánrů a stylové postupy rostou a rozvíjejí se. V 16. století již můžeme mluvit o velké šíři hudebních žánrů – na jedné straně je to lidová píseň a tanec, tradiční a nenotované druhy, na straně druhé propracovaná duchovní vokální polyfonie a mezi nimi světská vokální polyfonie – madrigal, taneční instrumentální hudba, dále nejrůznější hudba pro klávesové nástroje a v neposlední řadě ayre - píseň pro sólový hlas a loutnu (dále můžeme specifikovat divadelní píseň, ale o tom později). Tradice národní písňové tvorby byla v Anglii výrazná; v r. 1530 vyšla tiskem sbírka polyfonních písní na anglické texty (mimochodem jeden z prvních příkladů hudebního tisku v Anglii). Zde se samozřejmě nedá mluvit o jednoduché lidové písni, již se jedná o propracovanější žánr, ovšem ukazuje to na již zmíněný anglický sklon k písňovosti. Pro hudbu tohoto období je vůbec typická velká provázanost žánrů – např. bylo běžné, že skladatelé pracovali s motivy lidových písní v motetech a mších.

3.2.1 DUCHOVNÍ POLYFONIE

Vrátíme-li se k nejrozšířenějšímu hudebnímu druhu, který se rozvíjí v 15. a 16. století a podstatně tak zasahuje i epochu, jež nás zajímá, tedy vrátíme-li se k duchovní polyfonii, zjistíme, že skladatelé se zabývali psaním mší, motet, magnificat a antifon neboli anthems. Žánr anthems psali pro pět až šest hlasů v souzvuku (oproti např. nizozemským čtyřem) a používali v nich takové skladebné postupy, jako byl např.

záměrný souzvuk kontrastních hlasových skupin za účelem dosažení co největší zvukové pestrosti. Moteta psal např. Thomas Tallis (1505-1585), a to na anglické i latinské texty. Nejen v jeho skladbách se projevuje hlavní rys anglické hudby 16. století – zpěvnost melodiky a jakási esenciální vokálnost, koncentrace na lidský hlas a používání hlasu jako inspirace pro práci s hudebním materiálem vůbec. I zde se navíc setkáme se znakem typickým pro ayre a obecně specifickým pro anglickou hudbu té doby – s velkou úctou k textu, důrazem na přirozené vedení hlasů ve vztahu k textu. William Byrd řekl: „Neexistuje absolutně žádná hudba či nástroje, srovnatelné s tím, co umí vytvořit lidské hlasy...“¹⁰ Tomuto aspektu se budu více věnovat v části věnované ayres.

3.2.2 SVĚTSKÁ POLYFONIE – MADRIGAL, AYRE

Madrigal

Zastavme se nejprve u madrigalu: italský madrigal zdomácněl v Anglii v druhé polovině 16. století; roku 1588 byla vydána sbírka *Musica transalpina*. Anglický madrigal byl na rozdíl od toho italského komponován v domácím jazyce, a ačkoli se z hlediska hudební struktury od svého vzoru v podstatě nelišil, byl méně expresivní než jeho kontinentální vzor a angličtí autoři také méně užívali chromatiku. Madrigaly skládali například Thomas Weelkes, William Byrd, John Wilby, Thomas Tomkins. Nejtypičtějším příkladem této hudební formy

¹⁰ „There is not any music of Instruments whatsoever, comparable to that which is made of the voices of Men“. FORD, Boris, ed. *The age of Shakespeare*. London: Penguin Books, 1991. New Pelican guide to English literature; vol. 2. Penguin literary criticism. s. 167. ISBN 0-14-013808-0.

je sbírka *The Triumphes of Oriana*, sestavená v r. 1601 Thomasem Morleym z madrigalů různých autorů, z nichž každý oslavuje královnu (v jazyce pastorální poezie byla jménem Oriana označována Alžběta). Hudba je komponována v závislosti na textu, každý hlas je veden nezávisle, s důrazem na přirozené přízvuky v textu, hudební prostředky jsou často užívány k dosažení zvukomalebnosti. V anglických madrigalech převládají durové tóniny. Tyto vícehlasé skladby byly prováděny a capella a texty byly většinou pastorální básně, často anonymní. Kromě těchto klasických madrigalů, které se vyznačovaly nepřetržitým polyfonním tokem hudby, psali skladatelé i taneční čtyřhlasé písně, homofonní – s melodií ve vrchním hlase, obvykle strofické. Někdy bývají označovány jako ballets či fa-la; pro příklad uveďme Morleyovo *My bonny lass*. Madrigaly se staly oblíbenou zábavou střední třídy, a ačkoli byly zapisovány bez instrumentálního doprovodu, byly zřejmě interpretovány různě, někdy s doprovodem violy či viol (da gamba), jindy s jinými nástroji, protože v té době bylo běžné, že se skladba měnila s podmínkami a možnostmi interpretů a tato schopnost pružně se přizpůsobit aktuální situaci byla samozřejmou součástí obecné vzdělanosti. Co se týče instrumentální hudby alžbětinského věku, kromě skladeb pro virginal a kromě sólové loutnové hudby (nejslavnější psal John Dowland) to byly především vícehlasé skladby pro soubory 3-4 viol da gamba (tzv. *full consorts* – to je označení pro soubory jedné nástrojové skupiny; *broken consorts* neboli smíšené soubory, složené obvykle z dechových a smyčcových nástrojů, hrály především k tanci). Ze skladeb pro *full consorts* zmiňme dva základní hudební druhy: *fancies* – fantazie a *In nomine*, oba v polyfonní sazbě; psali je skladatelé Orlando Gibbons, Alfonso Ferrabosco, Giovanni Coperario a další.

Ayres

„...ayres byly sofistikovanými uměleckými písněmi, které dosáhly popularity moderního best-selleru“. ¹¹ Ayre neboli sólová píseň s doprovodem loutny se v Anglii objevil poprvé v Dowlandově sbírce *The First Book of Songs or Ayres*, vydané v roce 1597. Tato hudební forma částečně vycházela z francouzského *air de cour* a částečně z domácí písňové tradice. Srovnáme-li je s madrigaly, ayres byly na rozdíl od nich strofické a jejich nálada byla v zásadě vždy lyrická, oproti hravější povaze madrigalů, v nichž často nechyběl humor a pohrávání se slovy. Texty ayres byly ovšem většinou kvalitnější, než tomu bylo v případě madrigalů, a i jejich zhudebnění bylo propracovanější. Loutnový doprovod byl podřízen vedoucí lince lidského hlasu. Vedoucím teoretikem mezi skladateli ayres byl Thomas Campion (někdy psán jako Campian, 1567-1620). Campion trval na syntéze slova a hudby; vrátíme-li se ke srovnání s madrigalem, je logické, že u sólové písně s doprovodem pouze jednoho nástroje mohli skladatelé tento požadavek naplnit dokonaleji nežli u vícehlasého madrigalu, v němž kontrapunktické zákonitosti věc samozřejmě komplikovaly.

Campionova teoretická práce je spojena s básníkem a literárním teoretikem Pierrem Ronsardem a skupinou *La Pléiade* (literární skupina ve Francii 16. stol., jejíž název odkazoval k původnímu, antickému seskupení tohoto jména, ke sdružení sedmi dramatiků, které působilo ve 3. stol. př. Kr.) a s italskými experimentátory, kteří skládali pro dvůr Bardiů na počátku století sedmnáctého; těmto všem je společné usilování o maximální přirozenost a jednoduchost přednesu. Všichni byli ovlivněni humanismem a renesanční myšlenkou vzkříšení antických hudebních principů. Ovšem zatímco v Itálii a Francii vedly tyto snahy ke

¹¹FORD, Boris, ed. *The age of Shakespeare*. London: Penguin Books, 1991. New Pelican guide to English literature; vol. 2. Penguin literary criticism. s. 167. ISBN 0-14-013808-0.

vzniku a oblibě opery, v Anglii se operní ztvárnění humanistických principů neujalo, částečně kvůli tomu, že hudební produkce na anglickém dvoře byly poetické, stylizované, artistní a výlučně aristokratické; ještě tak nejvíce se operní konvenci blížily Jonsonovy (a Ferraboscovy a Jonesovy) masque. V Anglii taktéž (oproti Francii) neexistovalo podhoubí heroických tragédií, které by vedly k opernímu zpracování. Ovšem vraťme se k ayru – fakt, že v pozdně renesanční Anglii nebyla operní konvence, neznamená, že by kompozice pro sólový hlas postrádaly afekt a emoce, přestože je nevyjadřovaly divadelními prostředky, ale spíše hudebními a literárními. V ayru je ještě více než v madrigalu slovo propojeno s hudbou, hudba slouží k co nejpresnějšímu znázornění textu.

Podívejme se ještě na schéma ayru – jak je napsáno výše, ayre byl strofický, narozdíl od madrigalu, čili měl stejnou melodii pro několik slok básně (jistou výjimku tvoří např. Dowlandův slavná píseň *Flow my tears* s dovětkem „Hark! You shadows...“; podle Elizabeth Kenny je možné, že píseň byla upravena pro potřeby konkrétního divadelního představení a dovětek „Hark...“ byl připojen dodatečně). Nemůžeme s jistotou říci, zda byla prvně napsána slova a poté hudba, ale můžeme – u umělců jako byl Campion – tento postup předpokládat, případně připustit, že hudba vyrůstala souběžně s tím, jak vznikal text. Text písní byl kladen na roveň hudby či spíše nad ni, jedno nebylo možno chápat bez druhého, existovala zde úzká provázanost mezi skladatelem a básníkem. „Text bez hudby je mlýnem bez vody“.¹² Toto chápání plyne ze středověké tradice – trubadúři byli skladateli i básníky zároveň, liturgický chorál (*plain-chant*) vycházel z melodického modelování mluveného slova. Oddělení tvorby hudby od tvorby textu souviselo

¹² „A verse without music is a mill without water“. FORD, Boris, ed. *The age of Shakespeare*. London: Penguin Books, 1991. New Pelican guide to English literature; vol. 2. Penguin literary criticism. s. 168. ISBN 0-14-013808-0.

s profesionalizací obojího; právě v Shakespearově době vzrůstala tendence odlišovat hudebníka-skladatele a básníka – jako profesionální umělce; i proto mají texty ayres vyšší úroveň než pastorální básně sloužící jako předloha pro madrigaly. Propojenost obou aspektů písně, tedy textu a hudby, a jakási jejich vzájemná úcta nicméně přetrvává. „Odhalit význam slov není pouhou funkcí hudby, je to přímo její povinností.“¹³ Nezapomínejme, že jsme v renesanční Evropě a ideály humanismu jsou v alžbětinské době dosud živé. Wells ve své eseji *The Ladder of Love* soudí, že ačkoli v Anglii neexistovaly Akademie jako v Itálii, podle předmluv k Dowlandovým a Championovým písním můžeme usuzovat, že skladatelé byli inspirováni klasickým ideálem zvaným *eloquentia* (snad „výmluvnost“) zcela stejně jako jejich kontinentální kolegové; anglická renesanční píseň byla pokusem o znovuuchození ztracené starověké řecké písně. Champion píše v předmluvě ke své *First Booke of Ayres* (1613), že jeho záměrem je „láskyplně propojit (...) slova a noty dohromady“.¹⁴ Wells varuje, že toto pěkně znějící motto svádí k teorii, že požadavky hudby a poezie v alžbětinské loutnové písni jsou rovnocenné. Lépe podle něj tento vztah popisuje Orpheus z Championovy *Lords Maske* z r. 1612: „šťasten je ten, jehož slova dojímají, když jim pomohou sladké tóny. Když smísíš svá slova s hudbou, pak mohou dokázat víc“.¹⁵ Z této ukázky je jasné, že

¹³ „...it was not only music's function but it's duty to reveal the meaning of the words“. FORD, Boris, ed. *The age of Shakespeare*. London: Penguin Books, 1991. New Pelican guide to English literature; vol. 2. Penguin literary criticism. s. 169. ISBN 0-14-013808-0.

¹⁴ „couple (...) Words and Notes lovingly together“. WELLS, R. H. *The Ladder of Love: Verbal and Musical Rhetoric in the Elizabethan Lute-Song*. *Early Music*. May 1984, vol. 12, no. 2. s. 173. ISSN 0306-1078.

¹⁵ „Happie is he whose words can move, Yet sweet notes help perswasion. Mixe your words with Musicke then, That They the more may enter“. WELLS, R. H. *The Ladder of Love: Verbal and Musical Rhetoric in the Elizabethan Lute-Song*. *Early Music*. May 1984, vol. 12, no. 2. s. 173. ISSN 0306-1078.

hudba má funkci víceméně podružnou, že pomáhá poezii a posiluje význam slov. Humanisté zkrátka kladli důraz na prvenství slova, hudba provádí určitý druh mimese, svou vlastní nápodobu rétorického schématu (*schema verborum*). Nemůže znázorňovat rétorické figury stejně jako poezie, má své vlastní výlučné prostředky. Ostatně tradice myšlenky, že hudba ilustruje slova, sahá až do Florencie čtrnáctého století a k Vlámské škole chrámové hudby století patnáctého; nalézáme zde spojitost s raně renesanční tradicí zobrazování významu slov hudbou – i v grafické podobě; černé noty znázorňují temnotu, záměrné je i zacházení s výškou tónů – hluboké zpodobňují peklo, vysoké nebe, věčnost může být vykreslená dlouhými tóny a andělé jsou zpodobeni ve vzestupných stupnicových bězích (*passagi*). S takto názornými postupy už se u ayru nesetkáme, ale i z této tradice skladatelé vycházeli a používali ji v práci s textem. Alžbětinské sbírky písní jsou plné efektů, jako je používání vzestupné a sestupné melodie či stupnice k vyjádření slovních obrátů jako např. stoupání k nebeským výšinám v Dowlandově písni *Shall I Sue* (*The Second Booke of Ayres*, 1600); „mám usilovat o nebeskou radost?“¹⁶ Podobné prostředky jako je tento přitom vycházely právě z alegorických metod patnáctého století, nyní ovšem například stoupající či klesající melodie nemusela znázorňovat pouze fyzický pohyb, ale spíše se používala pro znázornění citových hnutí, nálad. „Alžbětinci hájili křehkou rovnováhu mezi přirozenou sylabickou deklamací textu a hudební potřebou lyrické arabesky; tato je vždy ospravedlněna literárním obsahem.“¹⁷ Vnitřní hnutí duše, obsažená

¹⁶ „Shall I strive to a heavenly joy?“ WELLS, R. H. *The Ladder of Love: Verbal and Musical Rhetoric in the Elizabethan Lute-Song*. *Early Music*. May 1984, vol. 12, no. 2. s. 180. ISSN 0306-1078.

¹⁷ „The Elizabethans preserved a delicate balance between the natural syllabic declamation of a text and the musical interest of the lyrical arabesque; the latter is always justified by literary content“. FORD, Boris, ed. *The age of Shakespeare*. London: Penguin Books, 1991. New Pelican guide to English literature; vol. 2. Penguin literary criticism. s. 172. ISBN 0-14-013808-0.

v textu, však nevykreslovala jen melodie, výrazná souhra slova a hudby je znát v práci s harmonií, obzvláště v užívání disonancí; např. Thomas Weelkes běžně psal mollovou a durovou tercii do jednoho souzvuku. Tyto záměrné disharmonie obvykle vykreslovaly slova či pasáže vyjadřující vypjaté emoce jako strach, vztek či bolest, a byly oblíbené zvláště u skladatelů jakubovské éry. Nejtemnější disonance vznikaly technikou předržovaných tónů (suspensions), „... kdy je jeden či více tónů z jednoho akordu drženo, zatímco ostatní již znějí v dalším souzvuku.“¹⁸ Též v otázce rytmu je běžná stejná vyváženost prostředků hudby a slova – tempo a metrum jsou určeny náladou, obsahem textu. Skladba má neměnné, homofonní metrum, které zůstává jediným stálým pulsem pod rozličnými rytmicky polyfonně vedenými hlasy. Z výše uvedených charakteristik je jasně vidět, že skladatelé ve formě ayres běžně používali prostředky, které můžeme nazvat divadelními či dramatickými; tyto písně měly zhusta pochmurnou či rozervanou náladu (mistrem melancholických skladeb byl John Dowland, který sám sebe popisoval epigramem „Semper Dowland semper dolens“, česky volně přeloženo „Dowland stále trpí dále“,¹⁹ a důmyslným zacházením s melodikou, rytmem, tempem a harmonickými postupy vykreslovaly krajní emoce obsažené v textu; to jsou bezesporu dramatické znaky a poskytují plynulý přechod od ayru k divadelní písni.

¹⁸ „... whereby one or more notes from one concord are held on while the other parts proceed to the next“. FORD, Boris, ed. *The age of Shakespeare*. London: Penguin Books, 1991. New Pelican guide to English literature; vol. 2. Penguin literary criticism. s. 173. ISBN 0-14-013808-0.

¹⁹ KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby. III., Baroko*. Vyd. 1. Praha: Ikar, 2009. s. 131. ISBN 978-80-249-1266-0.

3.2.3 HUDBA NA DIVADLE

3.2.3.1 VOKÁLNÍ DIVADELNÍ HUDBA

Divadelní píseň

Tento hudební druh nelze kategoricky vymezit bez přihlédnutí k formě blízkce příbuzné - ayru; kloním se k názoru, že divadelní píseň je formou spřízněnou s ayrem, formou vykazující s ayrem příbuzné znaky, přičemž v některých případech se obě prolíná. Divadelní píseň se v alžbětinské a jakubovské, potažmo karolinské době užívala jak v dramatu činoherním, tedy v inscenacích veřejných profesionálních divadel, tak ve dvorských masques, v nichž hudba postupem času zabírala stále větší a důležitější prostor. Důležitým znakem divadelní písně, resp. divadelní hudby tohoto období je skutečnost, že vždy stylově souzněla s dramatem, pro které byla napsána. Byla-li hra realistická, i hudba byla napsána realisticky, tak, aby konvenovala s dějem; jednalo-li se např. o pohádkové hry, písně a hudba si mohly dovolit větší rozlet. Hudba mohla být spontánním vyjádřením postavy – jako Desdemonina píseň Willow song v Shakespearově Othellovi, či se mohla vztahovat přímo k ději a nějakým způsobem jej posouvat – jako v písni It was a lover v Jindřichu VIII. Je třeba si uvědomit, že hudba v alžbětinském a jakubovském dramatu je vždy určována dramatickou situací, dramatickým kontextem. Divadelní píseň nastupovala v okamžiku dramaticky vypjatém, v okamžiku vrcholících emocí – jako v opeře seria později (a paralelu můžeme najít také v žánru o několik set let mladším – v klasickém muzikálu; dá se říct, že v situaci, v níž už slova nestačí, nastupuje hudba). Divadelní písně můžeme rozdělit na loutnové (*lute-songs*), s doprovodem zapsaným v tabulatuře, a písně s doprovodem pro basso continuo obecně (*tzv. continuo-songs*). Zhruba od roku 1610 se stala continuo-song obvyklejší formou, ačkoli se zpočátku objevovala jen v rukopisných zdrojích, kdežto doprovody v tabulatuře stále

vycházely tiskem nejméně do r. 1622. Podle The Oxford History of English Music byl nejvýznamnějším představitelem rané continuo-song právě Robert Johnson.

Ještě se krátce zastavím u obecnějšího zamyšlení nad písněmi v dramatech alžbětinské doby. Pro jejich používání a zacházení s nimi je totiž typický znak, který je v dnešní divadelní hudbě nemyslitelný; tehdejší autoři, skladatelé, ale zřejmě ve spolupráci s dramatiky, byli velice flexibilní a právě flexibilita a předsudky nezatížená přizpůsobivost charakterizovala jejich práci s hudebním materiálem pro divadelní inscenace. Bylo zcela běžné, že se píseň z jednoho dramatu objevila i v dramatu jiném, třeba i od jiného autora, popř. že hudba k určité scéně v jedné hře byla rozšířena, obohacena o hudbu napsanou pro obdobnou scénu ke hře zcela jiné. Tak byla např. prokazatelně použita stejná píseň v Shakespearových stylově naprosto odlišných hrách, Večeru tříkrálovém (*Twelfth Night*) a v Králi Learovi (*King Lear*); hudba pro scénu čarodějnic v Shakespearově Macbethovi nabyla na objemu přidáním hudby náležející k úvodnímu čarodějnickému tanci v Jonsonově Masque of Queens. Pro tehdejší tvůrce tedy očividně nebyl problém používat skladby podle toho, jak se jim to hodilo, případně je přepracovávat tak, aby vylepšili výsledný efekt; tento přístup bych nazvala velice praktickým a nesentimentálním. Výjimkou nebylo ani používání tehdejších populárních písní a popěveků; zrovna William Shakespeare je ve svých hrách užíval poměrně hojně. Často to byly písně pijácké, např. v hospodských scénách (opět Večer tříkrálový), či obecně známé balady jako Desdemonina Píseň o jívě (*The Willow song*) v tragédii Othello – ta se vyskytovala v četných sbornících loutnové hudby šestnáctého století. Třetím příkladem práce s populárními nápěvy bylo použití obecně známé melodie, což prostě autoři uvedli v poznámce a nerozepisovali se s notami; bylo běžné napsat k názvu písně „na nápěv Greensleeves“ („to the tune of Greensleeves“), notoricky

známé balady, a pak to již bylo na interpretovi. Autoři i interpreti tehdejší doby byli zřejmě obecně absolutně přizpůsobiví a muzikální a, samozřejmě v závislosti na konkrétních zkušenostech, téměř univerzálně „použitelní“.

3.2.3.2 INSTRUMENTÁLNÍ DIVADELNÍ HUDBA

V *masques* i v činoherním dramatu se samozřejmě nevyskytovaly pouze písně, ale též hudba instrumentální, např. tance, které se vztahovaly k ději. Celé je to ovšem trochu složitější. Představení alžbětinské doby (a *masques* obzvlášť) byla hudbou přímo prodchnutá, skladby se používaly v hojné míře a na nejrůznějších místech hry. Stephen Orgel v předmluvě k Duffinově sborníku *Shakespeare's songbook* uvádí dělení hudby v alžbětinském divadle na mimetickou a nemimetickou (*mimetic*, *nonmimetic*); zatím co o tom prvním druhu můžeme říct, že se shoduje s dějem a podporuje jej, souzní s atmosférou jednotlivých scén a umocňuje jejich vyznění (a většinou odpovídá písničím či tancům – smutná píseň pro truchlivou scénu, kouzelná k čarování, veselý tanec k taneční scéně), nemimetická hudba rámuje představení a provází zábavu; uvádí hru, občerstvuje diváka během přestávek, upozorňuje na začátek performance. Sem můžeme zařadit fanfáry oznamující publiku, že představení začíná, popř. upozorňující na příchod důležité postavy na scénu. Do této kategorie patří i produkce, která byla velmi oblíbená - úvodní koncert, jakási přehra, často pořádaná u příležitosti návštěvy významného šlechtického hosta v divadle. E. Kenny upozorňuje na jednotlivá hudební čísla v průběhu představení, jež najdeme hlavně u *masques*, která byla uváděna „pouze jako záminka k hudební zábavě“.²⁰ Stejně jako hudba na začátku vítala přicházející obecenstvo,

²⁰ „merely the excuse for musical entertainment“. KENNY, Elizabeth. The uses of lute song: texts, contexts and pretexts for historically informed performance. *Early Music*. 2008, vol. 36, no. 2. s. 290. ISSN 0306-1078.

tak je i vyprovázela – každé divadelní představení hudbou i končilo. Významným příkladem závěrečné hudební produkce je krátké tanečně-hudební vystoupení, tzv. jig (giga), které ukončovalo představení; jig přicházel na řadu po konci hry a, což je důležité, obvykle naprosto nijak nesouvisel se zápletkou dramatu. Mohlo to být komické číslo nebo jen elegantní tanec zúčastněných postav, jakási přehlídka. „Jig byl složitý a mnohdy dramatický tanec, který mohl být i jakýmsi dovětkem za právě skončeným představením.“²¹

S instrumentálním hudebním doprovodem se také setkáváme u nadpřirozených či pohádkových scén, kde slouží jako určité posílení kouzla, které se v ději odehrává; např. v Shakespearově Cymbelínovi doprovází instrumentální skladba procitnutí zdánlivě mrtvé královny Hermiony k životu – je to tedy kouzelný, pohádkový moment. Zároveň se ovšem jedná o příklad mimetické hudby, budeme-li se držet Orgelova dělení; hudba souzní s dějem a posiluje jeho účinek.

²¹DRÁBEK, Pavel. Hudba v alžbětinském divadle. Rozrazil. 2006, roč. 17, č. 14, s. 42. ISSN 1210-0021.

4. ROBERT JOHNSON

4.1 ŽIVOTOPISNÁ FAKTA

Robert Johnson se narodil pravděpodobně v Londýně, v roce 1583. Jeho otec, John Johnson, působil jako skladatel a loutnista na dvoře Alžběty I. Od 29. března roku 1596 do r.1603 byl Robert Johnson ve službách George Careyho, který po smrti svého otce, lorda Hundsona, převzal úřad lorda komořího (*Lord Chamberlain office*). Johnson u něj pobíral plat, stravu a byt, neboť byl „povolán k závazné službě po dobu sedmi let“ (*allows for covenant servaunt, for seven years*), a v této době také začal studovat hudbu. Někdy v tomto období – díky vztahu k lordu Careymu - také zřejmě nějakým způsobem započala jeho spolupráce s divadelní společností The Lord Chamberlain's Men (The King's Men); ačkoli jejich oficiální spolupráce je doložena až kolem r. 1607. „Johnsonovo jméno se pravidelně objevuje v účetnictví Lorda Chamberlaina, jako jméno jednoho z králových hudebníků, pobírajících plat, uniformu a zvláštní rentu na loutnové struny“.²² Jeho kariéra u královského dvora zřejmě započala v roce 1603 nástupem Jakuba I. na anglický trůn, kdy byl Johnson jmenován „královým hudebníkem“ (*musician of the King*). Nastoupil na místo dvorního loutnisty, což byl post, který předtím zastával jeho otec až do své smrti v roce 1594. Poté bylo toto místo neobsazeno, zřejmě s výjimkou krátkého angažmá Edwarda Collarda v letech 1598-9. V roce 1605 doprovázel Robert Johnson s ostatními sedmi hudebníky lorda Hertforda na jeho návštěvě rakouského arcivévody Alberta. Kromě svého postu na královském

²² „Robert Johnson's name occurs regularly in the Lord Chamberlain's accounts as one of the King's musicians receiving salary, livery and a special stipend for lute strings.“ CARMEL, J. New Light on Robert Johnson, the King's Musician [online]. *Shakespeare Quarterly*. Spring 1965, vol. 16, no. 2 [cit. 22.5.2012]. s. 235. ISSN 1538-3555. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2868276?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

dvoře byl Johnson hudebníkem ve službách Jakubových synů, prince Henryho (v letech 1610-1612, do roku princovy smrti) a prince Karla (v období 1617-1625), pozdějšího druhého stuartovského krále; za jeho vlády, v roce 1628, získal post „skladatele pro loutnu a zpěv“ (*composer for lute and voices*). O toto místo neúspěšně žádal již rok předtím, po smrti Thomase Lupa, který je zastával do té doby. V té době byl Johnson na královském dvoře také odpovědný za rozdělování peněz loutnistům; vyplácel jim mzdu již od roku 1609 a od r. 1617 nesl hlavní zodpovědnost za soubor královských louten. V tomto ansámblu byl také zaměstnán jako loutnista; zřejmě hrál na basovou loutnu (*musician for the base Lute*), podle účtu z 10. ledna 1610 nebo 1611 (z dochovaných dokumentů není jednoznačné, o jaký rok se jedná). Poslední zmínka o platbě Robertu Johnsonovi pochází z účtů Lorda Chamberlaina;²³ Michaelmass je svátek náležející ke dni 29. září. Z Johnsonovy poslední vůle z 28. listopadu 1633 lze vyčíst, že měl ženu Annu (která jej přežila minimálně o tři roky; záznamy o pronájmu domu kapitánem Sibthorpem a lady Southwellovou podepisovala po Johnsonovi do roku 1636) a žádné přeživší potomky; žil v městečku Acton (nyní součást Londýna), kde vlastnil pozemky a sídlo. 18. listopadu roku 1633 Robert Johnson v Londýně umírá. „...znal jsem mnoho mužů, kteří prožili život jako filosofové a zemřeli jako blázni, ale on (Johnson) žil jako ztracenec a na onen svět se odebral jako vítěz, který plně dovedl ovládnout své

²³ „The last record of such a payment is that of Michaelmass 1633...“. CARMEL, J. New Light on Robert Johnson, the King's Musician [online]. *Shakespeare Quarterly*. Spring 1965, vol. 16, no. 2 [cit. 22.5.2012]. s. 235. ISSN 1538-3555. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2868276?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

sklony a vášně...“, ²⁴ jak stojí psáno v poznámce, kterou vepsala do Johnsonova epitafu neznámá ruka.

4.1.1 JOHNSONOVU NAPOJENÍ NA DIVADELNÍ PROSTŘEDÍ

Zásadní Johnsonovou spoluprací s divadelníky bylo jeho spojení s hereckou společností The King's Men, se kterou začal spolupracovat pravděpodobně v roce 1607, a která uváděla divadelní hry a masques v divadlech Globe a Blackfriars. Této společnosti byl Johnson pravděpodobně doporučen na základě své vazby na Lorda Chamberlaina, a také díky melodickému potenciálu jeho skladeb (této spolupráce se mohl kromě Johnsona zhostit mj. Alfonso Ferrabosco, další dvorní skladatel, který požíval výsady psát hudbu k dvorským masques; „...Ferraboscovi dávali přednost, bylo-li potřeba napsat vokální hudbu, zřejmě díky jeho rafinované práci s umístěním slov...“²⁵) Johnson začal psát hudbu nejprve k pozdním hrám Williama Shakespeara – prokazatelně k Bouři (*The Tempest*, 1611) a pravděpodobně k Cymbelínovi (*Cymbeline*, 1609), Zimní pohádce (*A Winter's Tale*, 1611) a k Macbethovi (1606), načež pokračoval ve spolupráci s dalšími dramatiky. Důležitá je jeho spojitost s Benem Jonsonem, pro nějž psal hudbu k dvorským masques; dále ke hrám dramatiků Thomase Middletona, Cyrila Tourneura, Francise Beaumonta a Johna Fletchera (kteří psali hry mj. v této tvůrčí dvojici),

²⁴ „...he liued like a lamme and dyed like a Champyon, fullye conqueringe his owne affections and passions...“ CARMEL, J. New Light on Robert Johnson, the King's Musician [online]. *Shakespeare Quarterly*. Spring 1965, vol. 16, no. 2 [cit. 22.5.2012]. s. 235. ISSN 1538-3555.

Dostupné z:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2868276?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

²⁵ „...Ferrabosco was preferred when it came to compose vocal music, perhaps because of his sophisticated style of word-setting.“ SPINK, Ian. *Shakespeare's Lutenist – Theatre Music by Robert Johnson* [zvukový záznam na CD]. London: Virgin Classics Limited, 1993. s. 5.

Johna Webstera, Thomase Maye. Toto pořadí je v zásadě chronologické, pouze doplníme Bena Jonsona na závěr seznamu; hudbu k jeho masques psal Johnson nejpозději. Podle výzkumu Johna P. Cuttse psal Johnson scénickou hudbu v rozmezí let 1607-1617, a to výlučně pro soubor The King's Men. Co se týče jeho loutnových divadelních písní, právě uplatnění zřejmě našly až v interiérovém divadle Blackfriars, kde mohly být provozovány se všemi požadavky na dynamiku a další citlivé hudební aspekty (oproti v podstatě venkovnímu prostoru v divadle Globe) a mohly poskytnout ten pravý dramatický efekt – „nastolit či změnit atmosféru, vyjádřit citová hnutí postavy, zvýraznit ironickou situaci...”²⁶

4.2 DÍLO

4.2.1 INSTRUMENTÁLNÍ SKLADBY

Robert Johnson publikoval v roce 1612 sbírku *The First Set of Madrigals and Mottets of Five Parts: adapted for Viols and Voyces*. Z jeho instrumentální hudby jsou nejvýznamnější kompozice pro sólovou loutnu; podle pramenných důkazů se zdá, že většina jeho loutnových skladeb byla napsána v letech 1600-1615. Navzdory převládajícímu módnímu lehkému stylu, inspirovanému Francií, psal Johnson pro loutnu převážně silnou a zádumčivou hudbu; vycházel z anglické lidové tradice a z hudby ranější alžbětinské doby. Skládal pavany a fantazie – uchýlím-li se k srovnávání, nelze říci, že by ve svých fantaziích od hráče vyžadoval virtuózní hru jako třeba John Dowland, účinku dosahoval spíše používáním krajních poloh nástroje pro dosažení kontrastu a prací s úvodním hudebním motivem. Dále psal lehčí a zpěvnější allemandy, couranty a masque dances, které ukazují

²⁶ „...to establish or change a mood, to express a character's feelings, to underline an ironic situation...” SPINK, Ian. *Shakespeare's Lutenist – Theatre Music by Robert Johnson* [zvukový záznam na CD]. London: Virgin Classics Limited, 1993. s. 5.

Johnsonův nesporný potenciál skladatele taneční hudby. Většinou byly přearanžovány z původního určení pro housle, popř. loutnový consort; není ovšem jisté, že tato aranžmá psal sám skladatel; mohla vzniknout podle konkrétní potřeby hudebníků. Johnson psal své instrumentální skladby pro devíti-desetistrunnou loutnu v renesančním ladění; byl jedním z posledních anglických skladatelů před přijetím nového ladění ve třicátých letech 17. století. Jeho skladby se objevovaly ve všech zásadních rukopisných sbornících loutnové hudby z let 1610-1620, největší popularity ovšem dosáhly až po roce 1630; v roce 1676 Mace uvedl Dowlanda a Johnsona jako „nejvýznačnější skladatele staré školy“²⁷. Mace dokonce ve svém díle *Musick's Monument* z r. 1676 napsal: „Vpravdě si zoufám: Starý Dowland je mrtev; Robert Johnson též; dva slavní mužové; velcí mistři mého umění.“²⁸ Robert Johnson je představitelem poslední etapy „Zlatého věku“ anglické loutnové hudby, těsně před příchodem nových trendů v ladění a struktuře skladeb, přicházejících z Francie (*style brisé*), které ovládly tuto hudební oblast ve třicátých letech 17. století.

4.2.1.1 INSTRUMENTÁLNÍ HUDBA K DIVADELNÍM INSCENACÍM

The Tempest (William Shakespeare). Obsahuje třídílnou Johnsonovu skladbu v tanečním metru; první a třetí část jsou lehké a svižné, prostřední pomalejší a závažnější. První a třetí část se dají hrát pořád dokola a zřejmě byly použity několikrát na různých místech v dramatu jako hudba provázející nejrůznější vstupy, nástupy postav apod. Cutts se domnívá, že se objevily hned v úvodu hry jako scénická hudba, nazvaná

²⁷ „the most remarkable of the old school“ Johnson, Robert. In: *Grove Music Online* [online zdroj]. ©Oxford University Press 2007-2012. [cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

²⁸ „...Despair I do: Old Dowland he is dead; R. Johnson too; Two Famous Men; Great Masters in My Art.“ SPINK, Ian. *Robert Johnson and Seventeenth-century Theatre Music*. In: *Shakespeare's Lutenist – Theatre Music by Robert Johnson* [zvukový záznam na CD]. London: Virgin Classics Limited, 1993. s. 6.

autorem prostě „Masque“, kteréžto slovo se pak vyskytuje ve hře ještě několikrát – hudební útvar se tedy zřejmě opakoval, často jen jako krátká hudební fráze, podle potřeb inscenátorů. Dochování: Add. Ms. 10444, ff. 33b, 84b (British Museum). Tento rukopis obsahuje množství položek, které jsou připisovány Johnsonovi.

Winter's Tale (William Shakespeare). Satyres Masque. Rytmická a temperamentní skladba, která zřejmě souzní s dějem hry. Podle Johna P. Cuttse se jedná o „Satyres Masque“ z The Masque of Oberon Bena Jonsona, skladbu, kterou Johnson použil i v Zimní pohádce. Dochování: Generaliss Bassus (tisk 1621, vydal Thomas Simpson, tato skladba zařazena bez názvu); rukopis Add. Ms. 10444 ff. 31, 82b, ji zařazuje pod názvem Satyres Masque. Že se jedná o Johnsonovu skladbu, dokazuje fakt, že byla vytištěna, sice bez názvu, ale pod Johnsonovým jménem, v unikátním díle Thomase Simpsona Taffel Consort (Hamburg, 1621), jehož pravděpodobně jediná kopie se dochovala v rukopisu Generaliss Bassus (British Museum). Originál, uložený ve Státní univerzitní knihovně v Hamburgu, podlehl požáru za druhé světové války.

Dále se v rukopisu Add. Ms. 10444, ff. 34b a 85b, pod číslem 66 v obou částech rukopisu, vyskytuje skladba nazvaná The Shepherds Masque, podle Cuttse hudba k tanci pastýřů v Zimní pohádce.

Macbeth (William Shakespeare). Tanec čarodějnic („The sekond witches' dance“) Johnson původně napsal jako doplněk k již existujícímu tanci čarodějnic z Jonsonovy Masque of Queens a použil jej v Middletonově hře The Witch a později i v Macbethovi. Dochování: Add. Ms. 38539 (British Library).

Nobleman (Cyril Tourneur). Text této hry se nedochoval, ovšem Johnsonova hudba byla zanesena hned ve dvou rukopisných pramenech, ve druhém z nich jako verze pro loutnu: Add. Ms. 10444,

Add. Ms. 38539 (British Library). Verze ve druhém z pramenů je právoplatnější, je zařazena vedle prokazatelně Johnsonových skladeb z Jonsonovy *Masque of Queens* a *Masque of Oberon*.

The Masque of Queens, *The Masque of Oberon* (Ben Jonson). *The Witches daunce*, *The Fairys Daunce*, *The Satyres Masque*. První tanec viz výše (*Macbeth*). Dochování prvních dvou tanců: Add. Ms. 38539 (British Library). Jak je zjevné z účtu, který vyšel v Reyherových *Les Masques Anglaises* v r. 1909, R. J. zkomponoval hudbu ke všem tancům *The Masque of Oberon*, najal a řídil orchestr dvaceti louten, které doprovázely *Prince of Wales' Dance*, a řídil orchestr šestnácti dalších nástrojů, které doprovázely satyry a víly. Add. Ms. 38539 (British Library) dále obsahuje dvě allemandy připisované Johnsonovi, které jsou pod jeho jménem ve *Fitzwilliam Virginal Book*. Jejich popularita je očividná, protože se dochovaly v mnoha dalších rukopisech. *The Satyres Masque* (*The satyrs' dance*) se bez názvu, ovšem pod Johnsonovým autorstvím, objevuje ve sborníku *Taffel Consort Thomase Simpsona* (Hamburg, 1621).

Úspěch *The Masque of Oberon* u dvora vedl k přenesení antimasque satyrů na jeviště *Blackfriars*, do již zmíněné *Winter's Tale* v produkci *The King's Men*. „Antimasque prodělala různé proměny; tančí ji dvanáct satyrů namísto deseti v *Oberonovi* a z obhroublé protiváhy ke šlechtické masque se důraz přesunul na pohybovou ekvilibristiku tanečníků.“²⁹ Jednalo se nicméně o stejný tanec na stejnou hudbu, v *Blackfriars*

²⁹ „The antimasque undergoes modifications“; it is danced by twelve satyrs instead of ten as in 'Oberon', and the emphasis has moved from that of being a rude foil to a lordly masque to the agility of the dancers." CUTTS, John P. Jacobean Masque and Stage Music. *Music and Letters* [online]. July 1954, vol. 35, no. 3. [cit. 22.5.2012]. s. 196. ISSN 1477-4631. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/729914?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

dokonce zaměstnávali některé z tanečníků, kteří v něm účinkovali u dvora.

Masque of the Middle Temple and Lincoln's Inn (George Chapman). Hudební produkce k této masque byla pod Johnsonovým vedením a Robert Johnson obdržel 45 liber „za hudbu a písně“ (*for musicke and songes*). Baboons Dance, The Pages Masque (druhý tanec pouze pravděpodobně Johnsonův; podle Cuttse se jedná o antimasque). Dochování: Lincoln's Inn MS, No. 158.

Johnson's flatt Masque. Tato skladba odkazuje k Johnsonovi, ale není možné ji přiřadit ke zdroji.

Masque of the Metamorphosed Gypsies (Ben Jonson). The Gypsies' Masque. Hudba k této skladbě je prokazatelně Johnsonova, stejně jako píseň From the famous Peak of Derby (viz 4.2.2.1.1).

4.2.2 VOKÁLNÍ SKLADBY – DIVADELNÍ PÍSNĚ

„V díle Roberta Johnsona je dokončen přechod mezi renesanční a barokní písní a tato forma je připravena stát se plně dramatickým prostředkem“.³⁰

Divadelní písně Roberta Johnsona splňují velmi dobře právě požadavek dramatickosti. Zvláště v pozdějších skladbách jako by ustupoval od vytváření líbivých melodií a zavrhoval tuto stránku věci jako méně podstatnou vzhledem k požadavkům na vytvoření a posílení dramatického efektu; „... použití toho, co můžeme nazvat ‚antimelodickými‘ znaky, které v určitých souvislostech odpovídají tehdy novému fenoménu ‚recitativu‘ v Itálii (...) Johnsonovy divadelní písně

³⁰ „In Johnson, the transition from Renaissance to baroque song is accomplished, and the form poised to embark on its career as a fully dramatic medium“. CALDWELL, John. The Oxford history of English music. Volume I, From the beginnings to c. 1715. Oxford: Clarendon Press, 1991. xvii, xvi s. obr. příl. s. 459. ISBN 0-19-816129-8.

nebyly složeny proto, aby potěšily milovníka hudby v jeho komůrce, byly napsány s jasným záměrem vytvořit efekt v konkrétní dramatické situaci.“³¹ Zřejmě právě z důvodu, že jsou jeho písně natolik propojeny s dramatickým kontextem a jejich charakter je někdy až bizarní (Arm, arm!, Oh let us howl), nevydal Johnson nikdy své písně v jedné sbírce, jak to bylo obvyklé (např. u Dowlanda, Morleye).

4.2.2.1 PŘEHLED PÍSNÍ

Kompletní seznam Johnsonových (či Johnsonovi připisovaných) písní a zdrojů jejich dochování přinesl anglický muzikolog Ian Spink ve svém sborníku Robert Johnson: Ayres, Songues and Dialogues. V následujícím oddíle budu vycházet především z tohoto zdroje, přičemž zachovám i Spinkovo dělení na „ayres - různé“, „písně z divadelních her“ a „písně pravděpodobně Johnsonovy“, jen s tím rozdílem, že začnu písněmi z divadelních her, protože ty jsou pro mě z hlediska tématu nejpodstatnější.

Písně z divadelních her:

Arm! Arm! ze hry Francise Beaumonta a Johna Fletchera The Mad Lover (1616). Zachovala se v Drexel. Ms. 4041, sborníku písní pocházejícím asi z roku 1650. Patřil zřejmě divadelnímu muzikantovi, obsahuje mnoho divadelních písní, které jsou rozděleny do dvou oddílů – sólové a pro více než jeden hlas.

³¹ „...the use of what might be called ‚anti-melodic‘ features which in some respects correspond to the then recently introduced idea of ‚recitative‘ in Italy...Johnson’s playsongs were not written not to please or satirise the music lover in his chamber, but to have an effect in a specific dramatic situation.“ SPINK, Ian. Robert Johnson and Seventeenth-century Theatre Music. In: *Shakespeare’s Lutenist – Theatre Music by Robert Johnson* [zvukový záznam na CD]. London: Virgin Classics Limited, 1993. s. 6.

Full Fathom five z Shakespearovy hry *The Tempest*. Dochována ve sborníku *Cheerful Ayres* Johna Wilsona z r. 1660, strana 6; též v rukopisu Ms. 57316 Birmingham Central Library – jedná se o jednotlivý list (s. 87), který pochází z rukopisu Ms. Dc. I.69 (Edinburgh University Library). Tento manuskript obsahuje mnoho písní opsaných z Wilsonových *Cheerful Ayres*.

Where the Bee Sucks opět z *The Tempest*. Dochována v *Cheerful Ayres* (s. 8); též v rukopisu Ms. Don.c.57 (Bodleian Library), prameni, který pokrývá období let 1631 – 1650 (s. 74 – druhá paginace); dále v Ms. 57316 na s. 88 (Birmingham Central Library, s. 88); tento pramen je katalogizován jako „Music for The Tempest 1676“ – jedná se o jednotlivý list, očíslovaný jako strana 87 a 88. Píseň také několikrát vyšla tiskem u Johna Playforda, který ji ovšem chybně připisoval Johnu Wilsonovi (ačkoli ten připisoval autorství Johnsonovi, nikoli sobě).

Away Delights z Beaumontovy a Fletcherovy hry *The Captain* z roku 1612. Dochována v Drexel. Ms. 4257, pod číslem 109. Jedná se o důležitý sborník, který byl zřejmě dokončen v roce 1659.

Come hither you that love (*The Captain*). Dochována ve Wilsonových *Cheerful Ayres* na str. 14; v Drexel. Ms. 4257, zvaném též *Commonplace Book*, pod číslem 108; v Ms. Dc.1.69 (Edinburgh University Library) na s. 91. Všechny verze jsou velmi podobné, pouze druhá není uvedena v *Cheerful Ayres*.

Oh, let us howl some heavy note ze hry Johna Webstera *The Duchess of Malfi* (Vévodkyně z Amalfi, r. 1613). Dochována v rukopisu Drexel. Ms. 4041 pod číslem 26 (část druhá); též v Drexel. Ms. 4175 (sborník písní před rokem 1630, z nichž některé mají i loutnovou tabulaturu) pod číslem 4; v rukopisu Add. Ms. 29481, f.5v (British Museum), což je spolehlivý pramen obsahující písně datované kolem roku 1630; tady je verze pouze pro zpěv, bez doprovodu.

Care-charming sleep ze hry Beaumonta a Fletchera Valentinian z r. 1614. Dochována v rukopisu 11608 londýnského British Museum (pramen pocházející z období kolem r. 1650, ovšem mapující období dřívější) f.16v; též v rukopisu Johna Bulla (*John Bull manuscript*) – jedná se o rukopis 52.D Cambridgeského Fitzwilliam Museum f.109v (poslední část tohoto pramene obsahuje písně z doby před r. 1630); též v rukopisu Ms. Don.c.57 (Bodleian Library), na straně 36. Tato píseň se stala jakousi elegií za prince Henryho; k uctění jeho památky byla před londýnským publikem provedena hra Valentinian krátce po jeho smrti.

Come away, thou lady gay ze hry Beaumonta a Fletchera The Chances z r. 1617. Dochována v rukopisu Ms. Don.c.57 (Bodleian Library), na s. 129.

From the famous Peak of Derby ze hry Bena Jonsona The Gypsies Metamorphosed z r. 1621. Dochována v tištěné sbírce Johna Playforda The Musical Companion...The Second Part z r. 1672, na s. 88.

,Tis late and cold ze hry Beaumonta a Fletchera The Lovers' Progress z r. 1623. Dochována v rukopisu Add. Ms. 29396,f.39v (British Museum), což je pramen cca z roku 1660, připisovaný Edwardu Loweovi, varhaníkovi Chapel Royal; též v rukopisu Add. Ms. 11608f.20r (British Museum). Starší verze v rukopisu 11608 je psaná a capella – zřejmě byla zpívána v inscenaci bez doprovodu. Part pro doprovodný nástroj zřejmě doplnil Edward Lowe.

Písně pravděpodobně Johnsonovy:

Hark, hark! the lark z Shakespearovy hry The Cymbeline z r. 1609. Dochována v rukopisu Ms. Don.c.57 (Bodleian Library), na s. 78. Je-li to opravdu Johnsonova píseň (a všechno tomu nasvědčuje), jedná se – podle stylových znaků – zřejmě o jednu z jeho raných písní, a

pravděpodobně byla tedy napsána pro první uvedení Cymbelína v roce 1609.

Adieu, fond love! ze hry Beaumonta a Fletchera *The Lovers' Progress* z r. 1623. Dochována v Egerton Ms. 2013, f.47v (British Museum), což je nepřiliš přesný a propracovaný sborník písní, některých s loutnovou tabulaturou, datovaný zřejmě před rokem 1650. Tato jediná verze ve špatně čitelném rukopisu obsahuje zpěvní a velmi amatérský loutnový part, ovšem napsal ji pravděpodobně Johnson, vzhledem k jeho autorství jediné další písně z této hry (**Tis late and cold**). V příloze své práce uvádím vlastní verzi přepisu zpěvního partu písně **Adieu, fond love**, jakožto jediné skladby, k jejímuž rukopisu (ač pravděpodobně nepochází z Johnsonova pera) jsem se dostala; domnívám se, že vzhledem ke špatné čitelnosti původního zápisu by bylo možné vytvořit více verzí s rytmickými odlišnostmi. Nabízím tak teoretickou alternativu k úpravě Iana Spinka.

Come away, Hecate! ze hry Thomase Middletona *The Witch* z r. 1616. Dochována v Drexel. Ms. 4175, pod číslem 54; též v Bullově rukopisu, f.107v. Podle jejích stylových znaků a faktu, že ji John Bull zařadil mezi další Johnsonovy písně, lze autorství připsat Johnsonovi, bez ohledu na to, že jedna píseň v této hře pochází z pera Johna Wilsona - někdy v tomto období začíná Wilson skládat pro *The King's Men*, a je tedy možné, že na hudbě k této hře oba skladatelé spolupracovali.

Get you hence, for I must go z Shakespearovy *Winter's Tale* z roku 1611. Dochována v Drexel. Ms. 4175, pod číslem 59; též v Drexel. Ms. 4041, pod č. 42 (část druhá). V prvním případě se jedná o sólový part s doprovodem lyra-viol, ve druhém jde o dialog dvou hlasů.

Have you seen the bright lily grow? z Jonsonovy hry *The Devil is an Ass* z r. 1616. Dochována v Drexel. Ms. 4175, pod číslem 49; též v Dublinském rukopisu F.5.13 tamější Trinity College (sborník písní

raného 17. století, obsahující bohatě zdobené sopránové party; doplňující kniha basových partů je v Edinburgh University Library, L. A. III 483.201); též v rukopisu Add. Ms. 15117, f.17v. (s loutnovou tabulaturou); dále v birminghamském rukopisu Add. 29481, f.21r. (Birmingham Central Library); taktéž v rukopisu Ms. Mus. 87, f.4v (Christ Church Library) - pramen obsahující písně před r. 1624, náležející Mrs. Elizabeth Davenant; dále v rukopisu Drexel. Ms. 4257, pod číslem 2. Jedná se o poslední sloku písně „Do but look on her eyes, They just light“ ze hry The Devil is an Ass a zároveň o část básně See the chariot in hand z Jonsonovy sbírky Underwoods z r. 1641.

Orpheus I am ze hry Beaumonta a Fletchera The Mad Lover z r. 1616. Dochována v rukopisu Johna Bulla, f99v.; též v Dublinském rukopisu F.5.13, f.30r. Opět ji k Johnsonovi řadí její umístění mezi jeho ostatními písněmi (v Bullově rukopisu) a její stylotvorné znaky.

Tell me, dearest: What is love? ze hry Beaumonta a Fletchera The Captain z r. 1612. Vyšla tiskem u Johna Stafforda Smithe (Musica antiqua, I, 55; „převzata z rukopisu z doby Jakuba I.“³² Dochována ve všech třech rukopisech; v Drexel. Ms. 4175 pod číslem 44, v Drexel. Ms. 4041 jako číslo 24 (ve druhé části) a v Drexel. Ms. 4257 pod číslem 35. Všechny ostatní písně této hry jsou Johnsonovy, tato je mu podle stylotvorných znaků také připisována. Píseň se objevila i v Beaumontově hře The Knight of the Burning Pestle (Rytíř hořící paličky, poprvé uvedena v roce 1607), s jednou slokou navíc.

Ayres – různé:

³² „taken from a manuscript from James the first's time“ CUTTS, John P. Robert Johnson, King's musician in his majesty's public entertainment [online]. *Music and Letters*. April 1955, vol. 36, no. 2, s. 110-125 [cit. 22.5.2012]. s. 117. ISSN1477-4631. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/729271?searchUrl=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Djohn%2Bp.%2Bcutts%26acc%3Doff%26wc%3Don&Search=yes&uid=3737856&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=56186156383>

As I walk'd forth. Skladba dochována v tištěné sbírce Johna Playforda *Select Musically Ayres and Dialogues* z r. 1652, na straně 3. Nejrozličnější edice této písně po roce 1652 se liší v mnohých detailech, jak v textu, tak v hudbě. Jedná se o baladu, v níž zpívá vypravěč o dívce, již nešťastná láska zlomila srdce.

Come heavy sleep. Dochována v Drexel. Ms. 4041, pod číslem 39. Jako autor je připsán „J“, což je označení, které se vyskytuje i u písní v jiných pramenech, které jsou doloženy jako Johnsonovy. Text této písně proslavil John Dowland ve své *First Booke of Ayres* (1597).

Dear do not your fair beauty wrong. Dochována v Drexel. Ms. 4175, pod číslem 41; též v rukopisu Add.Ms. 29396, f.21v (British Museum). Obě verze jsou takřka identické. Tato píseň je zmiňována ve hře *The Old Couple* Thomase Maye; hra byla poprvé uvedena v roce 1636, což je doba, kdy již pravděpodobně byla píseň všeobecně dobře známá a mohlo na ni tudíž být odkazováno v divadelní inscenaci; také je to rok Johnsonovy smrti.

With endless tears. Dochována v Drexel. Ms. 4257, pod číslem 232; též v rukopisu Add. Ms. 11608, f.15r (British Museum).

For ever let thy heav'nly tapers. Dochována ve sbírce *Cheerful Ayres* Johna Wilsona. Jedná se zjevně o tzv. *epithalamium*, píseň k poctě nevěsty či ženicha, zřejmě napsanou u příležitosti nějaké svatební slavnosti, která měla charakter *masque*.

Shall I like a hermit dwell. Dochována v Drexel. Ms. 4257, pod číslem 259; též v rukopisu Ms. Don.c.57 (Bodleian Library), na straně 70. Text písně je datován kolem roku 1615.

Woods, rocks, and mountains. Dochována v rukopisu Ms. Don. C. 57 (Bodleian Library) na straně 9; též v rukopise Ms. Mus. 87, f.11r (Christ Church Library); dále v rukopisu Add.Ms. 11608, f.15v (British

Museum). Mezi verzemi v jednotlivých pramenech jsou rozdíly v rytmu, doprovodu, v manuskriptu Britského muzea je skladba transponována o tón výš. Text písně vyšel tiskem ve sbírce *The Academy of Compliments* z roku 1650. Je to hluboce melancholická balada, druh, který je pro ayre typický.

How wretched is the state. Dochována v Bullově rukopise, f.111r; též v rukopisu Ms. Don. c. 57, f.97v (Bodleian Library). Mezi oběma verzemi jsou jen nepatrné rozdíly.

Nezařazené skladby:

Charon, oh Charon. Dochována v rukopisu Ms. 1018, f.7v. (St.Michael's College, Tenbury); též v Bullově rukopise, f.105v. Jedná se o dialog mezi Cháronem, převozníkem do říše mrtvých, a nešťastným milencem, který doufá, že v bájných Elysejských polích najde jeho zlomené srdce konečně klid. Skladba byla možná původně napsána pro hru Beaumonta a Fletchera *The Mad Lover*. Tento útvar byl v polovině sedmnáctého století velice populární; známe minimálně šest „cháronovských dialogů“ ze stejné doby jako tento, nicméně Johnsonova skladba je zřejmě první takovouto formou v angličtině.

Ave Rosa sine spinis. Dochována v rukopisu rukopisu Ms. Don. c. 57 (Bodleian Library), na straně 124. Je připsána „Robt. Johnson“. Jedná se o pro Johnsona netypickou skladbu díky jejímu latinskému textu (a náboženské povaze textu), proto uvádím v příloze překlad.

4.2.2.2 DIVADELNÍ HRY

V následujících odstavcích se pokusím stručně charakterizovat hry, pro něž psal Robert Johnson své písně, a zasadit jeho skladby alespoň základně do dramatického rámce. Budu se soustředit výhradně na vokální, resp. vokálně-instrumentální skladby, tedy divadelní písně, a budu postupovat podle jejich pořadí uvedeného výše.

Francis Beaumont a John Fletcher: **The Mad Lover**. Píseň Arm! Arm! v první scéně pátého dějství zpívá vysloužilce Stremon, „voják, který umí zpívat“ (*a Souldier, that can sing*), na výzvu Memnona „Zazpívej o Pelusijské bitvě“ („*Sing me The Battles of Pelusium*“); jedná se o popis oné bitvy, jíž se účastnil výše zmíněný Memnon (*The Mad Lover*), generál Eumenes a jeho kapitán Polybius, a zpěvák – vypravěč v ní popisuje bitvu plnou hrdinství výše zmíněných hrdinů. Druhou Johnsonovu píseň, *Orpheus I am*, zpívá opět Stremon, v první scéně čtvrtého jednání. Pětiaktová tragikomedie **The Mad Lover** byla nejspíše napsána pouze Johnem Fletcherem; vyšla poprvé v prvním společném sborníku obou dramatiků v r. 1647 (*The First Folio*; celým názvem *Comedies and tragedies written by Francis Beaumont and John Fletcher gentlemen*). Odehrává se v exotickém prostředí kyperského města Paphos; hlavními postavami jsou „šílený milenec“ generál Memnon, jeho milenka Calis, sestra paphoského krále Astoraxe, vojáci Eumenes, Stremon a další. Děj utvářejí milostné peripetie, je kořeněn komickými výstupy Šaška (*Fool*).

William Shakespeare: **The Tempest** (Bouře): patří do kategorie her pohádkových/divadelních romancí. Odehrává se na bájném ostrově, na němž kníže Prospero za pomoci ducha/bájně bytosti Ariela zaplétá osudy krále Alonsa, jeho syna Ferdinanda a dalších z posádky lodi, která ztroskotala v čarovně rozpoutané bouři. Prospero se chce pomstít za zradu, kvůli níž byl před lety, spolu s dcerou Mirandou, na ostrov vysazen a ponechán osudu. Žije zde s duchem Arielem a obludou Kalibanem, kteří mu oba slouží. Děj končí idylicky, svatbou dětí původně zneprátelených soků (Prospera a Alonsa), a propuštěním Ariela ze služby, na svobodu. Písně zpívá právě Ariel (*Full fathom five* ve druhé scéně druhého jednání; *Where the bee sucks* v první scéně pátého jednání). Hra obsahuje symbolické motivy, které odkazují k tehdejšímu chápání světa. „...celá hra je pojata tak, že se odehrává

na ostrově, jehož ovzduší nepřetržitě zní hudbou, kterou je, jak věřím, možno přirovnat k hudbě sfér. Ostrov (...) sám o sobě je jakýmsi ostrovem zlatého věku, na němž je vše ovinuto poklidnou atmosférou nebeské harmonie“.³³

The Cymbeline (Cymbelín). Hra poprvé uvedená zřejmě v roce 1611 je založená na legendě o keltském králi Británie Conubelinovi. V Shakespearově prvním foliantu (Mr. William Shakespeares Comedies, Histories and Tragedies), který vyšel roku 1623, je hra zařazena jako tragédie, ale moderní kritika ji řadí mezi romance. Děj zpracovává témata nevinnosti a žárlivosti, podobně jako Othello nebo Zimní pohádka, na pozadí vztahů královské rodiny. Hlavní zápletky se odvíjí kolem Cymbelínovy dcery Imogeny a jejího manžela Posthuma, který uzavře sázku, zda je mu jeho žena věrná. Intriky ho přimějí uvěřit opaku; nežli se vše vysvětlí, děj se komplikuje zázračným objevením ztracených Imogeniných bratrů – nástupců trůnu, a rozpoutáním války mezi Británií a Římem. Přesto všechny dějové linie končí idylicky. Píseň Hark, hark! the lark zpívá Cloten, syn královny z předchozího manželství, ve třetí scéně druhého jednání. Je to píseň, která velebí svítání a zároveň oslavuje půvaby milencovy lásky.

Ben Jonson - **The Devil is an Ass**. Jedná se o satirickou komedii, jejíž název můžeme přeložit jako „Dábel je osel“. Tento titul vystihuje lehce pohrdavý, zesměšňující postoj k postavě ďábla jako takové, s nímž se

³³ „...the whole play is conceived as taking part on an island that resounds continually to music in the air, which is, I believe, equivalent to music of the spheres. The island...is in itself a type of the golden-age island, where...everything is to be wrapped in a serene air of celestial harmony“. CUTTS, John P. Music and supernatural in „The Tempest“: A study in interpretation [online]. *Music and Letters*. October 1958, vol. 39, no. 4 [cit. 22.5.2012]. s. 347. ISSN 1477-4631. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/729151?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

setkáváme v kultuře pozdní alžbětinské doby. Je to jedna z pozdních Jonsonových her a autor se v ní obrací k nadpřirozenému a alegorickému tématu; ďábel je komická figura, která se vydává na zem vyzkoušet, jak moc jsou lidé podplatitelní. Kromě lidských „figurek“ (Fitz-Dottrell, norfolkský šlechtic, Mistris Frances, jeho žena atd.) ve hře vystupují postavy Hlavního ďábla – Satana, a Puga, ďábla posluhovače, kteří jsou hlavními hybateli děje. Píseň *Have you seen the bright lilly grow* zpívá v šesté scéně druhého jednání Wittipol, mladý milenec (*a young galant*). Text této písně je druhou a poslední slokou básně *Do but look on her eyes!* v této hře, a zároveň poslední slokou básně Bena Jonsona *The Triumph (See the Chariot at Hand)* ze sbírky *Underwoods* z roku 1641 (toto dílo má sloky tři, druhé dvě jsou výše zmíněné).

Francis Beaumont a John Fletcher – **The Captain**. Tuto divadelní hru uváděli The King's Men během vánočních oslav svatby dcery Jakuba I., princezny Alžběty, v sezóně 1612-13. Hra, podobně jako dřívější dílo obou autorů, *The Woman Hater*, vypráví příběh misogynského hrdiny, který nakonec podlehne lásce sličné hrdinky. Hlavní postavou je voják Jacomo, který nenávidí ženy (*a woman hater*), jeho ženský protějšek se jmenuje Frank, paralelní zápletku milostného trojúhelníku naplňují Julio, Angelo a Lelia. Píseň *Away delights* dává Lelia zpívat ve čtvrté scéně třetího dějství zpovzdálí, aby utěšila svého milého Julia v odloučení. Skladbu *Come hither you that love* zpívá Lelia ve čtvrté scéně čtvrtého dějství, se záměrem svést starého muže, který je, jak se později ukáže, její otec. Duet *Tell me, dearest* zpívají Frank a její přítelkyně Clora, sedíce u okna a vyhlížejíce z něj své mužské protějšky, ve druhé scéně druhého dějství.

John Webster – **Duchess of Malfi** (Vévodkyně z Amalfi). Tragédie, která vyšla tiskem r. 1623. Námět Webster převzal z povídky Mattea Bandella ze sbírky Williama Paintera *Palace of pleasure* (Palác potěšení), jejíž první díl vyšel v r. 1566. Jednalo se především o překlady

italských renesančních novel (Boccaccio ad.) i o příběhy z antické literatury (Hérodotos ad.) a v alžbětinské době byla tato kniha velice populární – vycházel z ní i Shakespeare, Beaumont a Fletcher, Heywood a další dramatikové. Děj Websterovy hry je složitý, zabývá se dvorskými intrikami a točí se kolem tématu úpadku morálních hodnot a společenské zkaženosti. Kromě hlavních, povětšinou šlechtických postav (Ferdinand, vévoda z Kalábie, Kardinál - jeho bratr, Vévodkyně z Amalfi) zde totiž vystupuje např. několik šilenců (*several madmen*), dva poutníci (*two pilgrims*), tři malé děti (*three young children*). Toto velkolepé drama bývá srovnáváno s nejlepšími z Shakespearových tragédií. Píseň O let us howl some heavy note zpívá postava Šilence (*Madman*) ve druhé scéně čtvrtého jednání, aby ulevila vévodkyni v jejím smutku a utrpení, které prožívá ve vězení; zároveň Ferdinand, její bratr a trýznitel, doufá, že ji slova této písně ještě více zmučí – byl to on, kdo nechal přivést do její cely skupinu šilenců a nechal jednoho z nich zpívat tuto pochmurnou čarodějnickou píseň.

John Fletcher – **Valentinian**. Tato „tragédie pomsty“ vyšla v prvním sborníku her Beaumonta a Fletchera v roce 1647 (zřejmě byla napsána mezi lety 1610 a 1614) a zpracovává příběh Valentiniana III., jednoho z posledních římských císařů. Fletcher jej vykresluje jako vlného a chamtivého tyрана, kterému voják Maximus slibuje pomstu poté, co císař zneuctí jeho ženu Lucinu; odvěta se mu zdaří, Valentinian umírá na otravu jedem. Maximus je senátem korunován na hlavu státu, ale brzy poté umírá. Píseň Care-charming sleep zpívá pravděpodobně císařova manželka Eudoxie v předzvěsti jeho blížící se smrti, ve druhé scéně pátého dějství. Nemohu to napsat s naprostou jistotou, protože v textu hry není u písně uvedeno jméno postavy, které text patří, předchází jí pouze tato scénická poznámka: „Nástup nemocného Valentiniana sedícího na židli, s Eudoxií, lékaři a sluhy. Hudba a

píseň.³⁴ Nicméně o císaři se v textu písně hovoří ve třetí osobě, navíc v láskyplném duchu – což odpovídá nejvíce charakteru postavy vládcovy manželky. Po skončení písně hovoří umírající Valentinian. („*O Gods, Gods! Drink, drink!*“)

Francis Beaumont a John Fletcher –**The Chances**. Komédie, kterou zřejmě napsal pouze John Fletcher, vznikla pravděpodobně v roce 1617 nebo krátce před tím. V onom roce byla uváděna v Blackfriars' Theatre společností The King's Men. Autor vycházel z Miguela de Cervantes, konkrétně z novely La Señora Cornelia z Cervantesovy sbírky Novelas ejemplares. Děj plyne velmi svižně, protože autor zvolil velmi moderní, dalo by se říci „akční“, styl psaní; jedná se o sled poměrně krátkých a rychlých scén, např. v prvním dějství je jich jedenáct. Příběh se odehrává v Bologni, již navštíví dva přátelé, Don Frederick a Don John. Ve spleti ulic se sobě navzájem ztratí a následně se rozehrávají dvě dějové linie plné absurdních situací, jako je Don Johnův nález tajemného balíku, jenž obsahuje nikoli poklad, ale kojence, zatímco Frederick shodou okolností vezme pod svou ochranu bájnou boloňskou krásku Constantii, načež se oba společníci zapletou do potyček mezi muži ferrarského vévody, Constantiina nápadníka, a Petrucchia, boloňského guvernéra a zároveň bratra Constantie. Děj se ještě více zaplétá objevením kurtizány Constantie a její záměnou s aristokratickou jmenovkyní, navíc je vypátrána totožnost nalezeného dítěte a zápletku

³⁴ „Enter Valentinian, sick in a chair, with Eudoxia, Physicians and Attendants. Musick and Song“. BEAUMONT, Francis a FLETCHER, John. *The Tragedy of Valentinian* [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z:

http://books.google.cz/books?id=WmM4AAAAIAAJ&pg=PA35&lpg=PA35&dq=beaumont+fletcher+valentinian+full+text&source=bl&ots=prs8GGT9mo&sig=nzW69z5Qn8buy69wRWzqGZuAWbo&hl=cs&sa=X&ei=NmuQT9_FA4aR-waexZ2bBA&ved=0CEIQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false

ještě komplikují údajná kouzla čaroděje Vecchia. Vše se ovšem vyjasní a hra samozřejmě končí šťastně pro všechny účastníky. Píseň *Come away, thou lady gay!* zpívá Peter Vecchio, „učitel latiny a hudby, údajný čaroděj“ (*a Teacher of Latin and Music, a reputed Wizzard*), jako falešné zaříkadlo, zdánlivě jím přivolává Lady Gillian, domácí obou Donů.

Ben Jonson – The Gypsies Metamorphosed. Jedna z nejpoblárnějších autorových her žánru masque, poprvé uvedená 3. srpna 1621 u příležitosti oslavy svatby George Vilierse, vévody z Buckinghamu. Tato hra postrádá některé prvky typické pro svůj žánr – alegorii, postavy bohů a bohyní, mytologické motivy; jak název napovídá, odehrává se mezi Cikány, v činnostech pro ně (v tehdejší chápání) typických: tanci a zpěvu, věštění budoucnosti, obírání poctivých občanů. Zásadní proměna, zmíněná v názvu hry, spočívá v tom, že jejich pleť zavrhuje příznačnou snědost a přijme anglickou bledost – a to je způsobeno ničím menším nežli blahodárným královským vlivem osvíceného Jakuba I. Na závěr jsou i všechny kradené věci navraceny a všichni se radují. V této masque účinkovali aristokraté nejen při tanci, ale i v mluvených rolích. Píseň *From the famous Peak of Derby* (Darby) zpívá Cikán Jackman, hned v první scéně, která následuje po úvodní uvítací řeči králi (*The Speech at the King's Entrance*). Doprovází se na kytaru („*Give me my Guitarra, and Roome for our Chief*“). Na scénu s ním přichází další Cikán (*Second gipsy*), společně vedou dva koně, na jednom z nich sedí svázaných pět dětí, druhý je obtížen ukradenou drůbeží. Poté vtančí Kapitán (*Captain*), provázený šesti sluhy; poté následuje *From the famous Peak of Derby* – píseň, která v podstatě představuje publiku Cikány a jejich zvyky: „Neděste se našeho vzhledu/ač vypadáme jako národ otrhanců...“ („*Be not frightened with our fashion/Though we seem a tatter'd nation...*“).

Francis Beaumont a John Fletcher – **The Lovers' Progress**. Tato tragikomedie (popřípadě tragédie, její žánrové zařazení se v různých edicích liší), která pravděpodobně pochází ze společného pera Johna Fletchera a Philippa Massingera) vyšla tiskem v obou sbírkách her autorské dvojice B+F (First folio...1647, Second folio...1679). Ve druhém vydání vyšla společně se seznamem obsazení jejího uvedení společností The King's Men v roce 1623, což nahrává teorii, že hra byla napsána nejpozději v tomto roce. Podkladem pro **The Lover's Progress** byla romance Historie trage-comique de nostre temps, sous les noms de Lysander et de Caliste (autor Vital d'Audiguier, do angličtiny přeloženo v roce 1617). Děj hry se odehrává ve Francii a zápleтка je založena na netradičním milostném víceúhelníku tří žen a dvou mužů. První Johnsonova skladba v této hře, píseň Adieu, fond love, je v ději umístěna též do první scény třetího dějství. Je nazvána The Song by The Novice; zpívá ji novic, který přichází s Mnichem (*Friar*), Clarangeovi (jedné z hlavních postav), který je obtížen chmurnými myšlenkami („*For I am full of melancholy thoughts...*“); tato skladba naplňuje neoplatónskou ideu hudby jako nadpozemské síly, která dovede uchvátit člověka do jiných světů. Text je rozloučením s pozemskou „bláhovou láskou“ (*fond love*) a obrácením k ušlechtilé, nebeské lásce (*heaven'ly love*). Píseň 'Tis late and cold zpívá v první scéně třetího dějství postavou domnělého ducha krčmáře (*Host' ghost*), což všechny postavy na scéně vyděsí, neboť se domnívají, že je mrtev, a právě o něm hovoří velmi nelichotivě. Zpěv přichází zpoza scény, po zvolání Cleandera „Poslouchej! Píseň!“ (*Hark! The song!*), načež duch přichází a hovoří s Cleanderem a Dorilauem.

Thomas Middleton – **The Witch**. Tuto hru můžeme zařadit do zvláštního žánru, který Middleton vytvořil – mezi tzv. dokumentární hry. „Editoři oxfordského Middletona rozřazují tyto tituly střídavě do tragédií, komedií, tragikomedií a do historických her, čímž se ovšem

potírá důležitý prvek Middletonovy dramaturgie: podat svědectví.³⁵ Děj hry totiž odkazuje ke skutečné aféře, v níž byl zavražděn hrabě z Essexu, a to svou manželkou a jejím milencem, královským favoritem. Hecate, „hlavní čarodějnice“ (*the Chief witch*), se zaobírá magií lásky a mj. i kouzly způsobujícími impotenci; což je opět shodný prvek se skandálem, který se odehrál kolem aféry hraběte z Essexu a jeho ženy. Middleton se rovněž inspiroval knihou sira Reginalda Scotta *The Discoverie of Witchcraft* z roku 1584. *The Witch* byla napsána pravděpodobně v rozmezí let 1609 a 1616 (nicméně poprvé oficiálně vyšla tiskem až v roce 1778) a byla uváděna v Blackfriars' Theatre společností The King's Men. Zajímavá je její podobnost a spojitost s *Macbethem*, pro nějž si pravděpodobně Shakespeare vypůjčil čarodějnické motivy a zřejmě i scény. Píseň *Come away, Hecate*, kterou ve třetí scéně třetího dějství během čarodějnického sabatu zpívají Hecate a její společníci (Stadlin, Puckle, Hoppo, Hellwain), je jakýmsi magickým zahájením obřadu; v průběhu písně Hecate vyvolá ducha v kočičí podobě (*Malkin, a spirit like a cat*) a následně se i s ním vznese do vzduchu na čarodějný let. Další postavy, které ve hře vystupují, jsou Firestone, syn Hecate a šašek, hlavní zápletka se pak týká milostného trojúhelníku Guvernéra (*Lord governor*), Isabelly, jeho milenky (*niece to the governor*), a Antonia, Isabellina manžela. Ačkoli hra při prvním uvedení zřejmě propadla, hudba k ní byla pravděpodobně populární; písně *Come away, Hecate* a *Black spirits and white* byly uvedeny (pouze názvy) ve vydání *Macbetha* z r. 1623 a s celým textem ve vydání téže hry z r. 1673.

William Shakespeare – **The Winter's Tale** (Zimní pohádka). Co se týče žánrového zařazení této hry, nejčastěji bývá umístěna po bok *Cymbelínovi* a *Bouři*, tedy romancím/hrám pohádkovým. Nicméně „...

³⁵ DRÁBEK, Pavel. Thomas Middleton, "druhý Shakespeare"? *Divadelní revue*. 2008, roč. 19, č. 2, s. 88. ISSN 0862-5409.

nejobvyklejší způsob, jak začít esej o Zimní pohádce, je vznést otázku jejího zařazení, a nejobvyklejší odpovědí na ni je, že hra je druhem tragikomedie, víceméně po způsobu Beaumonta a Fletchera, a že byla velmi pravděpodobně napsána pro Blackfriars'.³⁶ V prvním vydání (First Folio, 1623) byla každopádně zařazena mezi komedie. Co se týče zápletky, Shakespeare vycházel z pastorální romance Roberta Greena z r. 1588; podle některých badatelů (např. Erica Ivese, životopisce Anny Boleynové) vykazuje děj hry paralely s pádem druhé manželky Jindřicha VIII. Hlavní linie se odvíjí takto: Hermione, sicilská královna, je žárlivým manželem Leontem křivě obviněna z nevěry s jeho dávným přítelem Polixenem, králem Bohemie; Hermione žalem umírá, nicméně na konci je zázračně vzkříšena. Píseň *Get you hence, or I must go* zpívá ve druhé scéně čtvrtého dějství *Autolycus*, ničema (*Autolycus, a rogue*), spolu s pastýřkami Mopsou a Dorcas.

4.2.2.3 PROVOZOVACÍ PRAXE JOHNSONOVÝCH PÍSNÍ

„Pokud je dokážete správně podat, jsou všechny tyto písně moje; v opačném případě je pokládejte za vlastní. Sbohem.“³⁷ Tato nesmlouvavá slova Thomase Campiona nedávají žádný přesný návod, jak správně interpretovat jeho písně; ani dobové prameny nedávaly

³⁶ „...one of the commonest ways to begin an essay on *The Winter's Tale* is to raise the question of classification, to which one of the commonest answers is that the play is a kind of tragicomedy, more or less after the manner of Beaumont and Fletcher and very likely designed for performance at Blackfriars'. BRYANT, J. A., Jr. *Shakespeare's Allegory: The Winter's Tale* [online]. *The Sewanee Review*. April-June 1955, vol. 63, no. 2, s. 202-222 [cit. 22.5.2012]. s. 202. ISSN 1934-421X. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/27538436?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

³⁷ „All these songs are mine, if you expresse them well; otherwise, they are your owne. Farewell.“ KENNY, Elizabeth. *The uses of lute song: texts, contexts and pretexts for historically informed performance*. *Early Music*. 2008, vol. 36, no. 2. s. 295. ISSN 0306-1078.

interpretům přesné instrukce, jak skladby provádět; Johnson nebyl výjimkou. Uvědomíme-li si, že Johnson psal písně k divadelním hrám, pro konkrétní divadelní společnost, jejímž byl členem a s jejímiž herci byl tedy velice pravděpodobně v úzkém styku po celou dobu zkoušení inscenace, pak je nasnadě, že své případné připomínky adresoval přímo interpretům a nepociťoval potřebu je zapisovat v obecném znění do not. Herci byli velmi všestranní; byli zároveň i zpěváky a hudebníky, a pravděpodobně ovládali více nástrojů (kromě toho si ovšem divadla platila i specializované muzikanty), navíc se museli umět pružně přizpůsobovat požadavkům publika, pro které zrovna hráli. Nelze dost dobře stanovit jeden způsob interpretace jako jediný správný, vzhledem k historickým důkazům, protože skutečnost, v níž interpreti museli umět svůj přednes flexibilně přeměňovat, byla mnohem různorodější, a tudíž hůře uchopitelná.

Vztah hudby a textu:

V písních Roberta Johnsona je velice výrazným znakem jeho ilustrace textu pomocí hudebních postupů. V mnoha jeho skladbách se setkáme s oním typickým prostředkem k posílení významu slov skrze práci s melodií, jak jsem popsala výše v kapitole o ayru. Jedná se o případ, kdy hudba ilustruje citová hnutí skrze směr melodie, kterým se ubírá. Tak například v písni **For ever let thy heav'nly tapers** jsou slova „to darkness turn“ (obrací se do temnoty) provázena sestupnou melodickou řadou tónů (t. 19 - 20). Podobný příklad nalezneme v písni **Adieu, fond love**, kde v taktu 35 sestupují tóny na slova „fond love declines“ (bláhová láska slábne). Směrově – a emotivně – opačným příkladem je takt 38 (s předtaktím)- 41 v téže písni; vzestupné melodické útvary na text „this heav'nly love“ (tato nebeská láska); dále v písni **Hark! hark! The Lark** je opakující se slovo „arise“ (povstane, zvedne se) podpořeno stoupajícími tóny (t. 18 s předtaktím – 21); **Have you seen the bright lilly grow** ukazuje podobný příklad v taktu 19 (s předtaktím) – 21: „Oh,

so white, Oh, so soft, Oh, so sweet is she“ (ach, jak je bílá, jak jemná, jak sladká je).

Johnson občas používá skupinku not menších hodnot k vykreslení pohybu, který je v textu. V písni **Adieu, fond love** takto podpoří slovo „fly“ (letí) vzestupným během šestnáctinových not, v dvanáctém taktu; v písni **Arm! Arm!** je totéž slovo v taktu 62 provedeno na čtyři osminy a stejným způsobem je ilustruje v písni **,Tis late and cold** (takt 35).

Neobvyklé intervaly – zmenšené či vzdálené, slouží Johnsonovi k posílení vypjaté emoce v textu. Hned v prvních taktech, které jsou cituplným zvoláním, stejným jako je název písně: „Adieu, fond love!“ (Sbohem, bláhová lásco!) použije zmenšenou kvintu dolů (t. 2-3); v písni **How wretched is the state**, v taktu 28 použije stejný intervalový skok na slova „Oh weep“ (ach, plačte). Když chce zdůraznit důležitá slova jako je nebe, andělé apod., učiní tak skrze velké intervalové skoky; v téže skladbě je to v taktu 14: „in heaven“ – vzestupná oktáva, v taktu 16. „angels“ – vzestupná kvarta.

Někdy používá Johnson hudební postup vyloženě jako zvukomalebný efekt. Nejprůkaznější příklady najdeme v písni **Arm! Arm!**; t. 22-23: „dub-a-dub-dub“ – dunění boje, po slovech „Now the batalia comes“ (nyní začíná bitva) či v taktu 30-33 a 39-40 fanfárovité „ta-ra-ra-ra-ra“. Podobně může v písni **Full fathom five** evokovat závěrečná pasáž „Din dong ding dong bell“ opravdové zvonění zvonů a vzestupná sexta ve slově „howl“ (skučí) v písni **Orpheus I am** ilustruje vytí.

Nelze však říci, že by Johnson používal těchto ilustrativních postupů příliš zhusta či ve všech skladbách obecně; některé jeho písně mají ráz strofických popěveků, v nichž o takovýchto prostředcích nemůže být řeči. Jsou to skladby **Tell me, dearest** (duet), **As I walk'd forth, Shall I like a hermit dwell, Come hither you that love**, nejprůkazněji asi v **Ave Rosa sine spinis**. Jedná se o ranější díla (alespoň ve většině

případů to lze doložit), která dokládají Johnsonovu cestu „od raného ‚loutnického‘ stylu k vyvrálé deklamační technice“³⁸. Jedná se o vývoj od starších písní (např. **Hark, hark! the Lark!** z r. 1609, **Tell me dearest** z r. 1611, **As I walk'd forth** a **Ave rosa sine spinis**, ač nejsou přesně časově zařazeny) k propracovanějším skladbám, jako je **Adieu, fond love** (1623) nebo **Charon, oh Charon** (přesné datum vzniku neurčeno).

Zvláštní disciplinou jsou písně, které mají výrazně dramatický charakter; obvykle se v nich střídá více postav – pěvců, a v mnoha případech posouvají děj. Například v průběhu písně **Come away thou lady gay** se sice nevyskytuje více postav, resp. v posledním taktu s předtaktím odpovídá přivolávaná lady „I come, I come“ (přicházím, přicházím), ale střídá se v ní tempo a charakter se mění od recitativního až k hravému – to když interpret dojde k pasáži samotného zaklínadla (t. 25). Dramatický dialog **Charon, oh Charon** je výsostně divadelním tvarem – jedná se o regulérní rozhovor člověka, souženého žalem, s převozníkem do říše mrtvých, který je zakončen dvouhlasým sborem. Toto dílo je miniaturní kantátou, prototypem tohoto nedivadelního žánru, a již se blíží opernímu stylu, který předznamenává. Píseň **Come away, Hecate** je také v charakteru velmi dramatická, je to jedna z těch, které posouvají děj. Do této kategorie spadá i skladba **Get you hence** a také **Arm! Arm!**, ač ji celou odzpívá „vypravěč“ Stremon. Druhá jmenovaná je možná nejrozmanitější Johnsonovou divadelní písní, co se vnitřní struktury týče, což je dáno tématem, které je samo o sobě velmi dramatické (popis průběhu bitvy) a Johnsonovým zpracováním – kromě výše zmíněného vytváření zvukomalebných efektů používá také motiv kontrastu – píseň je rozdělena na několik výrazově oddělených

³⁸ „...from an early ‘lutenist’ idiom to the most advanced declamatory techniques.“

CALDWELL, John. *The Oxford history of English music. Volume I, From the beginnings to c. 1715*. Oxford: Clarendon Press, 1991. xvii, s. 456. ISBN 0-19-816129-8.

částí, z nichž každá popisuje určitou fázi boje; nejvýraznějším kontrastním momentem je srdceryvná pasáž od taktu 42 do t. 48 („Now the wounds begin“ – přichází čas ran; v protikladu k předcházejícím břeským fanfárám).

U některých písní se setkáváme s třídobým zpěvným závěrem, a to u **Come away Hecate** a **Arm!Arm!**, kde je charakter závěrečné části přinejmenším překvapivý, ne-li kontrastní k textu, který zpodobňuje – jedná se o jakési konečné shrnutí, v němž se konstatuje, kdo zemřel či zbaběle prchl, a že bitva „stála mnohé život“ (... *for many a life hath cost*). Těžko říci, s jakým záměrem Johnson tuto závěrečnou pasáž psal, zda jako zamýšlený kontrast ke slovům, či zda prostě použil populární zakončení v kontrastním rytmu a na text přitom přednostně nehleděl; navíc, ačkoli je tato část třídobá a jednoduchá, neznamená to, že ji interpret musí zpívat (a loutnista doprovázet) vesele a hravě.

Instrumentální doprovod:

Robert Johnson je významným představitelem rané continuo-song (to je jeden názor, druhý je ten, že Johnson psal loutnové písně, lute-songs; je to víceméně otázka vkusu). Jeho zařazení mezi autory continuo-song vychází především z faktu, že Johnson ke svým písním nevypisoval tabulatury; „Johnson nepociťoval potřebu vypisovat tabulatury pro své kolegy profesionály“.³⁹ Přidržíme-li se přesto tohoto zařazení, uveďme pro úplnost, že continuo-song (píseň s doprovodem) nahrazuje dřívější formu - lute-song (loutnovou píseň), přičemž tyto druhy se liší především v notaci linky pro doprovodný nástroj; rozdíl je tedy vlastně pouze formální. Zhruba od roku 1610 se continuo-song stává obvyklejší

³⁹ „Johnson did not see the need to publish tablature versions for his professional colleagues...” KENNY, Elizabeth. The uses of lute song: texts, contexts and pretexts for historically informed performance. *Early Music*. 2008, vol. 36, no. 2. s. 287. ISSN 0306-1078.

formou, ačkoliv zpočátku se objevuje jen v rukopisných zdrojích, a tabulatury vycházejí tiskem nejméně do roku 1622. Tabulatury, obvyklé pro loutnové písně, nahrazuje notový zápis basové linky, zřejmě z důvodu, že tabulatura, vypsaná pro jeden konkrétní nástroj, mohla být pro interprety spíše překážkou než usnadněním práce; vzhledem k obvyklé praxi, kdy nástroje byly zaměňovány podle momentálních potřeb a možností. Přinejmenším z tohoto důvodu se zdá logické, že Johnson nepovažoval za nutné vypisovat doprovody v tabulatuře; konkrétní hudebníci si je mohli vypsát sami, podle toho, jak potřebovali. „...profesionální hudebníci dovedli uvažovat jak v tabulatuře, tak v notové osnově, přepínající z jedné do druhé či kombinující prvky obojího podle toho, jak to bylo potřeba“. ⁴⁰ Bylo obvyklé, že doprovodným nástrojem nemusela být nutně loutna či viola da gamba; užívaly se i další nástroje ze stejné skupiny - citery, bandory, orphariony.

Vokalita, výslovnost:

V Johnsonově době se zřejmě zpěvní tradice pomalu měnila od prostého, amatérského způsobu („...učit se zpěvu ,na první pohled‘, jednoduše a s prostým záměrem, což ukazuje na způsob výuky zpěvu pro amatéry“) ⁴¹ k profesionálnímu, náročnějšímu přístupu („... nový způsob výuky amatérů profesionálnímu zpěvu, aby zvládli požadavky

⁴⁰ „...Professionals were thinking in tablature and in staff station, switching from one to the other or combining aspects of both when convenient“ KENNY, Elizabeth. The uses of lute song: texts, contexts and pretexts for historically informed performance. *Early Music*. 2008, vol. 36, no. 2. s. 288. ISSN 0306-1078.

⁴¹ „...all talk about learning to sing ,at the fist sight‘, cleanly, with clear fiction, which seems to be what singing meant for amateurs.“ KENNY, Elizabeth. The uses of lute song: texts, contexts and pretexts for historicallyinformed performance. *Early Music*. 2008, vol. 36, no. 2. s. 287 . ISSN 0306-1078.

ladění, tvorby tónu a zákonitosti ornamentiky“).⁴² Důraz byl kladen na umění improvizace, z Itálie přicházely nové poznatky a požadavky na zpěváky. Tyto nároky lze zdánlivě jen těžko sladit s názorem, že loutnové písně byly psány pro „přirozený hlas“ (natural voice), že vyžadovaly civilní, prostý přednes. To je názor některých moderních badatelů a za relevantní jej lze považovat asi pouze zčásti. Bohatě zdobené zápisy některých písní takovou možnost příliš nepřipouštějí, dramatický a vypjatý charakter jiných skladeb, domnívám se, rovněž. Nesporně bylo potřeba, nejen u Johnsonových písní, minimálně dobře ovládat techniku zpěvu, což zahrnovalo i umění improvizace a pružnost v užití ornamentiky. To byla umění, která bylo záhodno procvičovat a tříbit; protože požadavek na interpretaci byl, aby zněla lehce. Setkáváme se s italskými termíny „nobile negligente“ (lze snad přeložit jako „vznešeně nedbale“) a „sprezzatura“ (lehkost ve zdobení), které nejvíce proslavil Giulio Caccini.

Když se zastavíme u anglické výslovnosti v Johnsonově, tedy pozdní alžbětinské době, dejme tomu v první polovině 17. století, dojdeme k závěru, že nebyla nějak zásadně, výrazně odlišná od výslovnosti v moderní angličtině. Samozřejmě se setkáváme s řadou krajových odlišností, kde jsou odchylky dány geograficky, nicméně v zásadě, u obecné angličtiny (lze-li ji v tomto období tak nazvat) velké rozdíly nejsou. Uvedu alespoň nejvýraznější příklady. Odlišnosti se týkají hlavně výslovnosti samohlásek (*vowels*): tak například „e“ před hláskou „r“, ve slovech jako je „clerk“ či „perilous“ tehdy vyslovovali jako [a:]. Dvojhláska „ew“ ve slově „shew“ zněla jako [o:]; v moderní angličtině tento způsob výslovnosti přetrval ve slově „sew“. Rozdíly najdeme hlavně u výslovnosti vokálu „i“, který často vyslovovali jako [ei], např.

⁴² „...a new way of teaching amateurs to sing like professionals, with regard to tuning, tone and ornamentation“. KENNY, Elizabeth. The uses of lute song: texts, contexts and pretexts for historically informed performance. *Early Music*. 2008, vol. 36, no. 2. s. 287. ISSN 0306-1078.

u slov „line“, „my“, která se dala rýmovat se slovem „me“. Poměrně známá odlišnost – výslovnost samohlásky „o“ ve slově „love“ jako [u:], v alžbětinské době nebyla pravidlem; často se toto slovo vyslovovalo stejně jako v moderní řeči. Vždy bylo potřeba – a to nejen u tohoto případu – podívat se, s jakým slovem se má rýmovat. Bylo-li ve verši na patřičném místě „prove“, pak byla namísto „stará“ výslovnost. Ačkoli dvojhlásky „oo“ ve slově „good“ se vyslovovala stejně jako dnes, tedy [u:], bylo tomu tak i ve slově „blood“ (které dnes vyslovujeme jako [blad]). Dvojhlásky „ou“ ve slovech jako „house“, „our“, „hour“ se vyslovovala jako [o:], spíše než jako dnešní [au]. Co se týče souhlásek (*consonants*), zvláštnost výslovnosti nastávala u „h“ ve slovech jako „his“, „happy“ – obvykle se zamlčovala, stejně jako „k“ ve slově „taken“. Slova jako „over“, „never“ psali alžbětinci často jako „o'er“, „ne'er“, protože „v“ bylo němé.

Ornamentika a variace ve slokách:

Velký důraz v provozování písní 17. století byl zřejmě kladen na ornamentiku; ostatně právě otázka zdobení je oblastí, která je v interpretaci hudby možná nejvýraznější; a přesto se podoba zápisu ornamentiky v jednotlivých pramenech výrazně liší. V Christchurchském rukopisu, který obsahuje písně datované před rokem 1624, najdeme skladby s různou mírou zapsané ornamentiky (z Johnsonových písní obsahuje Christchurchský rukopis skladby *Woods, rocks, and mountains* a *Have you seen the bright lilly grow*). E. Kenny je rozděluje do tří skupin, první jsou písně zapsané prostě, zřejmě opsané z tištěných sbírek, druhé ponechávají v textu určitý prostor pro dopsání ozdob, třetí jsou bohatě zdobené verze. Rukopisy jako Christchurchský ukazují, že floridní, bohatě ozdobené verze skladeb odvádějí pozornost od textu a že u nich existuje nepřímý/inverzní vztah mezi zpěvní a loutnovou technikou. Rovnováha textu a hudební ornamentiky byla pro skladatele zjevně pohyblivá.

Dovedli s ní pracovat proměnlivě, podle toho, komu byla interpretace loutnové písně určena. Vyzdvihli ten či onen aspekt v závislosti na tom, jestli psali píseň do tištěné knihy, kterou si koupil poté nějaký šlechtic, či zda si ten šlechtic koupil vstupenku na představení, ve kterém skladba zazněla. Také je potřeba vyvážit zdobení zpěvu vzhledem k doprovodu a naopak; k prosté melodii se hodí zdobný loutnový doprovod, ornamentálně propracovaný zpěv vyžaduje jednoduchý doprovod. Čili opět se setkáváme s onou nesmírnou pružností a přizpůsobivostí umělců alžbětinské doby. Míra zdobnosti se u jednotlivých zápisů Johnsonových písní často liší. Nejzásadnějším příkladem je píseň Care – charming sleep; v rukopisu Bodleian Library je prostá verze, kterou Ian Spink považuje za původní Johnsonovu; ve druhých dvou pramenech, které píseň obsahují, rukopisu Britského muzea a Bullovy rukopisu, nalezneme hustě zdobené verze, které jsou složitější i po harmonické stránce. Pravděpodobně se jedná o tři různé verze písně ve třech různých uvedeních/inscenacích Valentiniana. Můžeme jen hádat, zda Johnson napsal původní, minimálně zdobenou verzi, pro méně disponovaného herce/zpěváka, který ji ve hře zpíval a zda složitější ornamentální obrazce doplnil ve verzi pro jiné, schopnější obsazení, či zda si ozdoby později připsal sám interpret. Zajímavý je pohled E. Kenny na píseň Full fathom five z Shakespearovy Bouře, která je zapsaná velmi prostě; podle Kenny je nesporná její podobnost právě s Johnsonovou Care-charming sleep z Valentiniana (s jejími dochovanými dvěma bohatě zdobenými verzemi) a je namístě uvažovat o interpretaci Arielovy písně v podobném duchu; „... Shakespearova píseň, napsaná ve stejném žánru (jako Care-charming sleep), by měla být interpretována stejným způsobem“.⁴³

⁴³ „A Shakespear song in the same genre may have been treated the same way.“ KENNY, Elizabeth. The uses of lute song: texts, contexts and pretexts for historically informed performance. *Early Music*. 2008, vol. 36, no. 2. s. 290. ISSN 0306-1078.

5. ZÁVĚR

Robert Johnson byl anglický loutnista a skladatel, který zažil vládu tří panovníků; druhou polovinu slavné éry Alžběty I. Tudorovny, nástup Stuartovské dynastie v osobě krále Jakuba I. a její pokračování za vlády jeho syna Karla I. Anglie té doby prožívala velké změny, a to jak politické (které dozrály v revolučním roce 1640), tak náboženské (vády mezi novou anglikánskou a tradiční katolickou církví nepřestávaly kvasit ani dlouhá desetiletí poté, co je Jindřich VIII. svým rozvodem s Kateřinou Aragonskou započal). Stejně jako se objevovala touha po změně v politice, tak se pomalu začínalo proměňovat tradiční myšlení, založené na představě univerzálního pořádku, které přetrvávalo ještě ze středověku; společnost se začínala transformovat v moderní novověkou. V divadelním životě ustávala tradice kočovných hereckých společností a byly zakládány nové divadelní budovy, které poskytovaly těmto trupám stálou scénu. Jednou z nejslavnějších divadelních společností své doby byla skupina The King's Men Company of Players, s níž byl spjat právě osud Roberta Johnsona. Společnost měla stálou scénu v divadle The Globe a v krytém divadle Blackfriars, podílela se i na produkcích dvorských masques, což byl divadelní druh, který obzvláště za Jakuba I. Stuarta dosáhl značné obliby a výpravnosti. Jako se daly změny v divadelním životě, tak se proměňovala i scéna hudební; z kontinentu přinesl nový vítr italský madrigal, který angličtí skladatelé ovšem uchopili po svém, a nejen v této hudební formě kladli důraz na prvek lidského hlasu; esenciální vokálnost je též znakem specifického hudebního druhu nazvaného ayre, který proslavil o generaci mladší John Dowland a jenž v době Johnsonově zraje a modifikuje se. Můžeme se s ním setkat i v divadelních hrách, jichž je hudba nedílnou součástí - a to jak ve formě písní, tak i nepřeberných druhů tanců, obzvláště v inscenacích masques, a v neposlední řadě ve formě hudebních

předeher, meziher, zahajujících fanfár a dalších druhů nemimetické divadelní hudby.

Pro společnost The King's Men pracuje i Robert Johnson, skladatel, který spolupracoval s řadou významných dramatiků své doby - Williamem Shakespearem, Francisem Beaumontem, Johnem Fletcherem, Benem Jonsonem a dalšími. V roce 1596 začal pracovat pro Lorda Chamberlaina a postupně si vydobyl pevné místo u dvora, nejprve jako dvorní loutnista, posléze jako „composer for lute and voices“. Psal instrumentální houbdu pro loutnu – pavany, fantazie, allemandy, masque dances; řada jeho instrumentálních tanců se dochovala jako součást dvorských masques, pro které psal hudbu. Významným polem jeho tvorby byla divadelní píseň, složil skladby pro pozdní hry Shakespearovy (The Tempest, Winter's Tale, Cymbeline), pro dramata z dílny Beaumonta a Fletchera (The Mad Lover, The Captain, Valentinian), pro Middletonovu hru The Witch a další. Zvláště v jeho pozdějších písních se snoubí vyspělý deklamatorní styl s neotřelými melodickými postupy; můžeme říci, že v písňové tvorbě Roberta Johnsona plně dozrála renesance a připravila půdu pro nástup baroka s jeho typickými znaky.

Tato práce měla za cíl vykreslit osobnost Roberta Johnsona, skladatele divadelních písní, na pozadí doby, se všemi důležitými souvislostmi. Jelikož jeho skladby ještě nebyly v našich krajích, možná v kontinentální Evropě obecně, dostatečně poznány a oceněny, bylo by užitečné zabývat se hlouběji jeho písněmi a jejich provozovací praxí. Toho jsem se dotkla ve svém absolventském koncertu, kam jsem zařadila tři Johnsonovy písně; o komplexnější představení jeho skladeb bych se ráda pokusila v budoucnu. Jistě by také bylo záslužné a dost možná objevné, zkusit znovuotevřít otázku přepisu jeho písní z rukopisů uložených v anglických knihovnách, protože zatím to provedl pouze Ian Spink.

Dozajista by nebylo od věci porovnat více přístupů k přepisu Johnsonovy hudby.

6. SHRNUTÍ

Tato práce se snaží nastínit osobnost Roberta Johnsona, anglického skladatele a loutnisty, v důležitých dobových souvislostech, v nichž tento skladatel žil a tvořil. Popisuje širší pozadí doby jeho života, od vlády Alžběty I. a nástupu Stuartovců, přes ekonomické a filosoficko-duchovní rysy alžbětinské společnosti až po tehdejší fungování kulturního, respektive divadelního provozu. Představuje základní rysy a formy hudby pozdní alžbětinské doby a věnuje se životu a dílu Roberta Johnsona, dvorního skladatele a loutnisty, člena divadelní společnosti King's Men. Těžištěm jeho tvorby byly divadelní písně, které napsal pro dramata a dvorské masques nejvýznamnějších dramatiků té doby; Williama Shakespeara, Bena Jonsona, Francise Beaumonta, Johna Fletchera a dalších.

Práce představuje čtenáři tohoto u nás málo známého anglického skladatele a jeho tvorbu pro divadlo. Činí tak zároveň s vykreslením dobových znaků a souvislostí, které je třeba uvést, máme-li si utvořit ucelený obraz této hudební osobnosti.

6. SUMMARY

The aim of this work is to outline the personality of Robert Johnson, the English composer and lutenist, with reflecting important historical context and conditions in which the composer lived and created his artworks. It describes wider background of his life from the reign of Elizabeth I and start of the Stuarts' throne, through economic, philosophical and spiritual features of the Elizabethan society to the functioning of the then cultural or theatrical operation. It introduces basic characteristics and forms of music of the late Elizabethan age and deals with the life and work of Robert Johnson, royal court composer and lutenist, member of the theatre society The King's Men. The focus of his work is represented by theatre songs that he composed for dramas

and court masques of the most prominent playwrights of the epoch – William Shakespeare, Ben Jonson, Francis Beaumont, John Fletcher etc.

The work introduces this English composer and his work for the theatre, so far not very well known in our country, to readers. It attempts to do so with the support of period attributes and context that need to be mentioned to enable formation of compact image of this musical personage.

SEZNAM PŘÍLOH

Jeden z posledních portrétů královny Alžběty I. (Smrt přicházející k hlavám knížat). In: BEJBLÍK, Alois, ed., LUKEŠ, Milan, ed. a HORNÁT, Jaroslav, ed. *Alžbětinské divadlo. Drama po Shakespearovi*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985. 478 s.

Korunovace Jakuba I.; dobový tisk. In: BEJBLÍK, Alois, ed., LUKEŠ, Milan, ed. a HORNÁT, Jaroslav, ed. *Alžbětinské divadlo. Drama po Shakespearovi*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985. 478 s.

Král Karel I. jako Britanocles v masque *The Britannia Triumphans*. In: KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby. III., Baroko*. Vyd. 1. Praha: Ikar, 2009. 383 s. ISBN 978-80-249-1266-0.

Schéma analogií, spis Thomase Wilkingtona (1639). In: BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. *Úvod do shakespearovského divadla*. Bratislava: Divadelný ústav, ©1999. 175 s. Theatrum Mundi. ISBN 80-88987-11-3.

Divadlo Blackfriars. In: BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. *Úvod do shakespearovského divadla*. Bratislava: Divadelný ústav, ©1999. 175 s. Theatrum Mundi. ISBN 80-88987-11-3.

Divadlo The Rose. In: WELLS, Stanley W. *Věčný Shakespeare*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: BB art, 2004. 423 s. ISBN 80-7341-405-8.

Titulní strana knižního vydání *The Duchesse of Malfy* z r.1623. In: BEJBLÍK, Alois, ed., LUKEŠ, Milan, ed. a HORNÁT, Jaroslav, ed. *Alžbětinské divadlo. Drama po Shakespearovi*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985. 478 s.

Následující písně jsou ze sborníku JOHNSON, Robert. *Ayres, Songs and Dialogues* [hudebnina]. Transcribed and ed. by Ian SPINK. 2nd ed., revised. London: Stainer & Bell, 1974. iv, 80 s. ISMN M 2202 0977 2.

Adieu, fond love, s. 1-2.

Hark, hark! the lark!

Have you seen the bright lilly grow?

How wretched is the state.

‘Tis late and cold s. 1-2.

Arm! Arm! s. 1-3.

Full fathom five.

Orpheus I am.

Come away thou lady gay s. 1-2.

For ever let thy heavn’ly tapers.

Ave rosa sine spinis 1-3.

Ave rosa – překlad z latiny do češtiny.

Adieu, fond love. rukopis dochovaný v Egerton Ms. 2013,f.47v (British Museum). In: JOHNSON, Robert. *Ayres, Songs and Dialogues* [hudebnina]. Transcribed and ed. by Ian SPINK. 2nd ed., revised. London: Stainer & Bell, 1974. iv, 80 s. ISMN M 2202 0977 2.

Adieu, fond love. Pracovní přepis. Verze autorky práce.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BEJBLÍK, Alois, ed., LUKEŠ, Milan, ed. a HORNÁT, Jaroslav, ed. *Alžbětinské divadlo. Drama po Shakespearovi*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985. 478 s.
- BEJBLÍK, Alois, HORNÁT, Jaroslav a LUKEŠ, Milan. *Alžbětinské divadlo. Shakespearovi současníci*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1980. 487 s.
- BEJBLÍK, Alois, ed., HORNÁT, Jaroslav, ed. a LUKEŠ, Milan, ed. *Alžbětinské divadlo: Shakespearovi předchůdci*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1978. 358 s.
- BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2008. 948 s. ISBN 978-80-7106-576-0.
- BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. *Úvod do shakespearovského divadla*. Bratislava: Divadelný ústav, ©1999. 175 s. Theatrum Mundi. ISBN 80-88987-11-3.
- CALDWELL, John. *The Oxford history of English music. Volume I, From the beginnings to c. 1715*. Oxford: Clarendon Press, 1991. xvii, 691 s. ISBN 0-19-816129-8.
- DRÁBEK, Pavel. Náruč Shakespeara. *Divadelní revue*. 2011, roč. 22, č. 3, s. 67-90. ISSN 0862-5409.
- DRÁBEK, Pavel. Thomas Middleton, "druhý Shakespeare"? *Divadelní revue*. 2008, roč. 19, č. 2, s. 87, 88-89, 90. ISSN 0862-5409.
- DUFFIN, Ross W. *Shakespeare's songbook*. New York: W. W. Norton, 2004. 528 s. ISBN 03393058991.
- FORD, Boris, ed. *The age of Shakespeare*. London: Penguin Books, 1991. 587 s. New Pelican guide to English literature; vol. 2. Penguin literary criticism. ISBN 0-14-013808-0.
- JOHNSON, Robert. *Ayres, Songs and Dialogues* [hudebnina]. Transcribed and ed. by Ian SPINK. 2nd ed., revised. London: Stainer & Bell, 1974. iv, 80 s. ISMN M 2202 0977 2.
- KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby. III., Baroko*. Vyd. 1. Praha: Ikar, 2009. 383 s. ISBN 978-80-249-1266-0.

KENNY, Elizabeth. The uses of lute song: texts, contexts and pretexts for historically informed performance. *Early Music*. 2008, vol. 36, no. 2, s. 285-299 . ISSN 0306-1078.

KOVÁŘ, Martin. *Stuartovská Anglie: stát a společnost v letech 1603-1689*. 1. vyd. Praha: Libri, 2001. 359 s. Historická řada; sv. 16. ISBN 80-7277-059-4.

SPINK, Ian. Robert Johnson and Seventeenth-century Theatre Music. In: *Shakespeare's Lutenist – Theatre Music by Robert Johnson* [zvukový záznam na CD]. London: Virgin Classics Limited, 1993.

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby. I. díl, Od počátků hudby do konce 18. století*. Praha: Votobia, 2002. 409 s. ISBN 80-7220-126-3.

WELLS, R. H. The Ladder of Love: Verbal and Musical Rhetoric in the Elizabethan Lute-Song. *Early Music*. May 1984, vol. 12, no. 2, s. 173-189 . ISSN 0306-1078.

WELLS, Stanley W. *Věčný Shakespeare*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: BB art, 2004. 423 s. ISBN 80-7341-405-8.

Elektronické dokumenty:

Beaumont, Francis. In: *Britannica Online Encyclopaedia* [online zdroj]. ©2012 Encyclopaedia Britannica, Inc. [cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/57685/Francis-Beaumont>

BEAUMONT, Francis a FLETCHER, John. *The Lover's Progress* [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=WmM4AAAAIAAJ&pg=PA245&lpg=PA245&dq=beaumont+fletcher+the+lover's+progress+full+text&source=bl&ots=prs9ABP4lq&sig=GeP2OExPsyT4rMj1xb1CmEfBK6o&hl=cs&sa=X&ei=yrCVT9DKI8PP-gbwvLyNBA&ved=oCGAQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false>

BEAUMONT, Francis a FLETCHER, John. *The Mad Lover* [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://archive.org/stream/themadloverthewo35000gut/35000-8.txt>

BEAUMONT, Francis a FLETCHER, John. *The Chances* [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z:

<http://books.google.cz/books?id=fCQuAAAAAYAAJ&pg=PA494&lpg=PA494&dq=beaumont+fletcher+chances+text&source=bl&ots=DlhdCTWAIS&sig=emgy9hRnpXg9JLOGvUnx5Jo4dZs&hl=cs&sa=X&ei=sNGT T5egGdCj- gbiqMj8Aw&ved=oCDcQ6AEwAw#v=onepage&q=beaumont%20fletcher%20chances%20text&f=false>

BEAUMONT, Francis a FLETCHER, John. *The Tragedy of Valentinian* [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://books.google.cz/books?id=WmM4AAAAIAAJ&pg=PA35&lpg=PA35&dq=beaumont+fletcher+valentinian+full+text&source=bl&ots=pr s8GGT9mo&sig=nzW69z5Qn8buy69wRWzqGZuAWbo&hl=cs&sa=X&ei=NmuQT9 FA4aR- waexZ2bBA&ved=oCEIQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false>

BRYANT, J. A., Jr. Shakespeare's Allegory: The Winter's Tale [online]. *The Sewanee Review*. April-June 1955, vol. 63, no. 2, s. 202-222 [cit. 22.5.2012]. ISSN 1934-421X. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/27538436?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

CARMEL, J. New Light on Robert Johnson, the King's Musician [online]. *Shakespeare Quarterly*. Spring 1965, vol. 16, no. 2, s. 233-235 [cit. 22.5.2012]. ISSN 1538-3555. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2868276?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

CUTTS, John P. Jacobean Masque and Stage Music. *Music and Letters* [online]. July 1954, vol. 35, no. 3, s. 185-200 [cit. 22.5.2012]. ISSN 1477-4631. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/729914?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

CUTTS, John P. Music and supernatural in 'The Tempest': A study in interpretation [online]. *Music and Letters*. October 1958, vol. 39, no. 4, s. 347-358 [cit. 22.5.2012]. ISSN 1477-4631. Dostupné z: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/729151?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

CUTTS, John P. The Original Music to Middleton's *The Witch* [online]. *Shakespeare Quarterly*. Spring 1956, vol. 7, no. 2, s. 203-209 [cit. 22.5.2012]. ISSN 1538-3555. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2866439?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

CUTTS, John P. Robert Johnson and the Court Masque [online]. *Music and Letters*. April 1960, vol. 41, no. 2, s. 111-126 [cit. 22.5.2012]. ISSN 1477-4631. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/729519?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

CUTTS, John P. Robert Johnson, King's musician in his majesty's public entertainment [online]. *Music and Letters*. April 1955, vol. 36, no. 2, s. 110-125 [cit. 22.5.2012]. ISSN 1477-4631. Dostupné z:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/729271?searchUrl=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Djohn%2Bp.%2Bcutts%26acc%3Doff%26wc%3Don&Search=yes&uid=3737856&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=56186156383>

Elizabeth I. In: *Britannica Online Encyclopaedia* [online zdroj]. ©2012 Encyclopaedia Britannica, Inc. [cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/184810/Elizabeth-I>

Fletcher, John. In: *Britannica Online Encyclopaedia* [online zdroj]. ©2012 Encyklopaedia Britannica, Inc. [cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/210058/John-Fletcher>

Johnson, Robert. In: *Britannica Online Encyclopaedia* [online zdroj]. ©2012 Encyclopaedia Britannica, Inc. [cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1087314/Robert-Johnson>

Johnson, Robert. In: *Grove Music Online* [online zdroj]. ©Oxford University Press 2007-2012. [cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com>

JONSON, Ben. *The Devil is an Ass* [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://www.hollowaypages.com/jonson1692devil.htm>

JONSON, Ben. *The Devil* [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://garethrees.org/2011/02/08/jonson/devil.html#section-C-1>

JONSON, Ben. *A Masque* [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z: http://books.google.cz/books?vid=OCLC01417467&id=tmANAAAAIAAJ&pg=PA673&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

JONSON, Ben. *The Triumph*[online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z:<http://www.bartleby.com/101/188.html>

MC MANAWAY, J. G. A New Shakespeare Document [online]. *Shakespeare Quarterly*. April 1951, vol. 2, no. 2, s. 119-122 [cit. 22.5.2012]. ISSN 1538-3555. Dostupné z:
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2866215?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

MIDDLETON, Thomas. *The Witch* [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://www.tech.org/~cleary/witch.html>

PAFFORD, J. H. P. Music, and the Songs in The Winter's Tale [online]. *Shakespeare Quarterly*. Spring 1959, vol. 10, no. 2, s. 161-175 [cit. 22.5.2012]. ISSN 1538-3555. Dostupné z:
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/2866922?uid=3737856&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699024193627>

SHAKESPEARE, William. *The Cymbeline* [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://shakespeare.mit.edu/cymbeline/full.html>

SHAKESPEARE, William. *The Tempest* [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z: <http://www.william-shakespeare.info/script-text-the-tempest.htm>

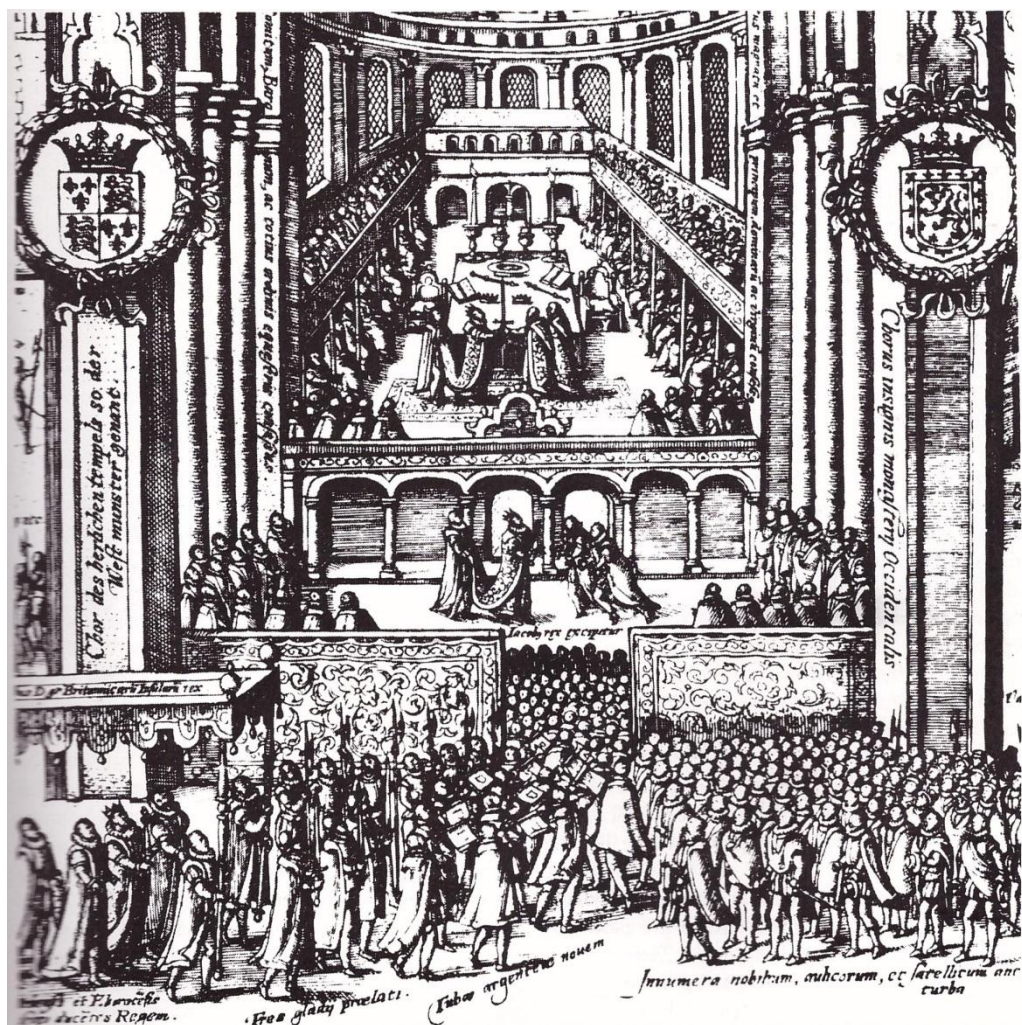
SHAKESPEARE, William. *The Winter's Tale*[online]. ©2005 William Shakespeare info [cit. 22.5.2012]. Dostupné z:<http://www.william-shakespeare.info/script-text-winters-tale.htm>

WEBSTER, John. *The Duchess of Malfi* [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z:
<http://www.gutenberg.org/cache/epub/2232/pg2232.html>

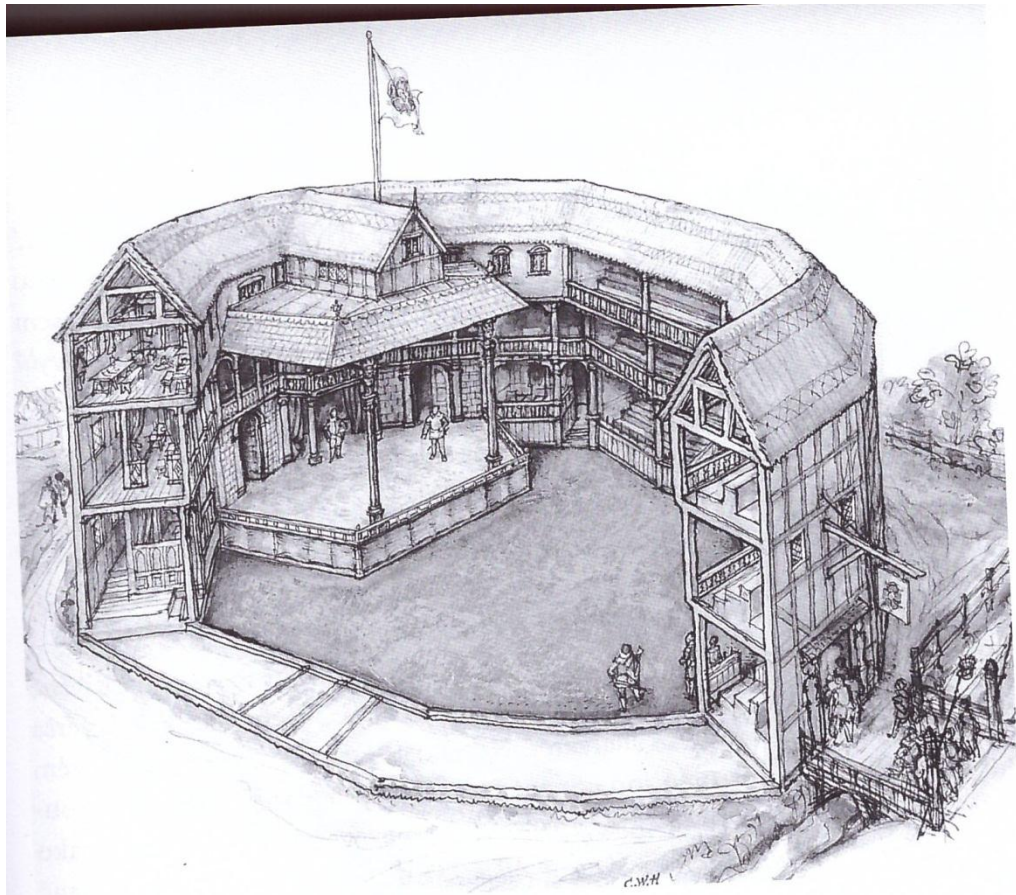
The works of Francis Beaumont and John Fletcher [online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z:<http://www.archive.org/stream/>

The works of Francis Beaumont and John Fletcher[online]. [Cit. 22.5.2012]. Dostupné z:
http://www.archive.org/stream/worksoffrancisbeo4beau/worksoffrancisbeo4beau_djvu.txt









THE
TRAGEDY
OF THE DVTCHESS
Of Malfy.

*As it was Presented priuatly, at the Black-
Friars; and publiquely at the Globe, By the
Kings Maiesties Seruants.*

The perfect and exact Coppy, with diuerse
*things Printed, that the length of the Play would
not beare in the Presentment.*

VVritten by *John Webster.*

Flora. — Si quid —
— Candidus Impertis non his uere mecum.

Jo: gator . . .

LONDON:

Printed by NICHOLAS OKES, for IOHN
WATERSON, and are to be sold at the
signe of the Crowne, in *Pauls*
Church-yard, 1623.

XXI. ADIEU, FOND LOVE!

Rather slow

A - dieu, fond love! fare-well, you wanton pow'rs, I am

free a - gain; Thou dull dis-ease of blood and i - dle hours, Be - witch - ing pain,

Fly ——— to those fools, that sigh a - way their time! My no - bler love, to hea - ven

climb, to heaven climb, And there be - hold beau - ty still young, That time can ne'er cor -

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo marking 'Rather slow' is placed above the first system. The lyrics are written below the vocal line. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, supporting the vocal melody.

25

- rupt, nor death de-roy; Im-mortal sweet-ness by fair an-gels sung, And honour'd

30

with thè-ter - ni - ty of joy! There — lives my thoughts, There —

35

— lives my thoughts, Thither my hopes aspire; Fond love de - clines, This

40

heav'n - ly love, this heav'n - ly love, this heav'n - ly — love grows high-er.

22. m. 2: G in MS. 29. m. 1: Rhythm of these two phrases in MS is $\rho \cdot \rho \cdot \rho$

20

la - dy_sweet, a - rise, a - rise, a - rise, My la - dy_sweet, a - rise.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "la - dy_sweet, a - rise, a - rise, a - rise, My la - dy_sweet, a - rise." The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The score is numbered 20 at the beginning of the vocal line. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with some chords and single notes. The overall style is that of a classical or romantic-era musical score.

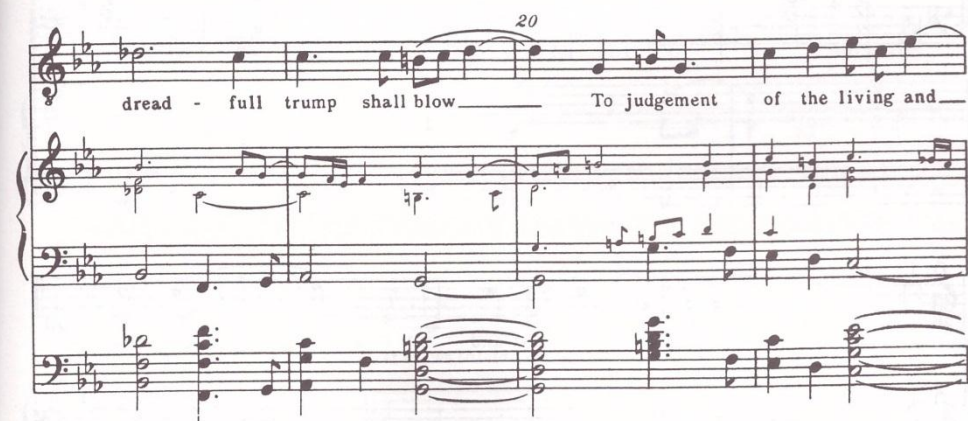
fire? Or have ta - sted the bag of the bee? Oh, so white, Oh, so

20
soft, Oh, so sweet is she, so — sweet is she!



day: Nor saints in heav'n, — nor blessed ang - els know, Whether the last and

This musical system contains measures 15 through 19. It features a vocal line in the upper staff with a melodic line and lyrics. Below it is a piano accompaniment consisting of a right-hand part and a left-hand part. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). Measure 15 is marked with a '15' above the staff. The lyrics are: 'day: Nor saints in heav'n, — nor blessed ang - els know, Whether the last and'.



dread - full trump shall blow — To judgement of the living and —

This musical system contains measures 20 through 24. It continues the vocal line and piano accompaniment from the previous system. Measure 20 is marked with a '20' above the staff. The lyrics are: 'dread - full trump shall blow — To judgement of the living and —'.

35

fly round, And I shall smile, though un - der - ground.

Oh wake, Oh watch, Oh weep, re - pent and pray; Oh

30

20 *broadening* *quite quickly*

meet, they meet; now the ba-ta-lia comes. Dub-a-dub-a-dub,

25

Dub-a-dub-a-dub, See how the arrows fly, That dark-en all the sky;

30 *loud*

Hark how the trumpets sound, Hark how the hills rebound. Ta-ra-ra-ra-ra - ra,

21

echo *loud* *echo*

Ta-ra-ra-ra-ra - ra, Ta-ra-ra-ra-ra - ra, Ta-ra-ra-ra-ra - ra, Hark how the

35

horse charge! Hark — how the horse charge! in boys, in boys, in!

40

expressively

Ta-ra-ra-ra-ra - ra, Ta-ra-ra-ra-ra - ra. The bat-tle tot-ters; now the

45

wounds be - gin; Oh, — how they cry. Oh, —

fly ——— for — succour. Fol-low, fol-low, fol-low, fol-low!

65 (d = d)
Hark how the soldiers hol-low! Brave Di-o-cles is

C3

70
dead, And all his sol-diers fled, The bat-tle's

75
won, and lost, That ma-ny a life hath — cost.

67. m: d d d o d o. etc., in original (similarly in b).

20

— now I hear them, Ding, dong, bell. Ding, dong,

25

ding, dong, bell; Ding, dong, ding, dong,

30

bell; Ding, dong, ding, dong, bell.

30

Hark, — how they howl — for o-ver-dar-ing! All these were men.

26 *quicker than before*

By the pose in thy nose, And the gout in thy toes; By thine old dried

skin, And the mum - my with - in; By thy lit - tle, lit - tle

30

ruff, And thy hood that's made of stuff; By the bot - tle at thy

breach, And thine old salt itch; By the sticks and the stones, That have worn out thy

35 *Slower* *[Answer]*

bones. Ap - pear! Ap - pear! Ap - pear! I come, I come.

Un-til thy rays to dark - ness

20
turn, With thy high praise, with

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat). The first system has the lyrics 'Un-til thy rays to dark - ness'. The second system starts with a measure rest marked '20' and has the lyrics 'turn, With thy high praise, with'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more melodic treble line with some chords.

xxvii. AVE ROSA SINE SPINIS

Moderate speed

A - ve ro - sa si - ne spi - nis, Tu quam pa - ter in di - vi - nis

5

Ma - je - sta - te sub - li - ma - vit, Et ab om - ni vi pur - ga - vit:

CHORUS *10*

Sal - ve lux ful - gens ut au - ro - ra Sup - ra li - lium pul - chra

15

et de-co-ra, Cor-de tu-o sum-ma pi-a Cle-mens dul-cis O Ma-ri-a;

20

Fac nos pi-a com-me-mo-ra-ri Et - iam mor - tis tu - i ca-ri.

25

O pi-a pi-is - si-ma Re-gi - na coe-lo-rum, Ca-me-ra dig-

22.m. 3 - 23.m.1: 
 25.m: one too many quaver C's in latter half of bar.

nis-si-ma Sa-lus po-pu-lo-rum O cle-mens cle-men-tia Sum-ma

30 bo-ni-ta-tis, A-do-ra fi-li-a vir-gi-ni-ta-tis,

35 Vir-gi-ne lae-ti-ti-a, Sca-la ca-ri-ta-tis.

CHORUS 40 De-i ple-na gra-tiae fons hu-mi-li-ta-tis.

Ave rosa sine spinis
Tu quam pater in divinis
Majestate sublimavit
Et ab omni vi purgavit:
Salve lux fulgens ut aurora Supra lilium
pulchra et decora,
Corde tuo summa pia Clemens dulcis O
Maria;
Fac nos pia commemorari
Et iam mortis tui cari.
O pia piissima Regina coelorum
Camera dignissima Salus populorum
O clemens clementia Summa bonitatis,
Adora filia virginitatis,
Virgine laetitia,
Scala caritatis.
Dei plena gratiae fons humilitatis

Buď zdráva růže bez trnů,
ty, kterou otec pozvedl svou důstojností
mezi svaté
a osvobodil ji od veškerého násilí:
Buď zdráva, světlo zářící jako jitřenka,
nad lilii krásnější a spanilejší.
Ve svém srdci jsi nejzbožnější Milostivá,
o sladká Maria,
dej, abychom pamatovali
na zbožné utrpení smrti tvého drahého.
O, zbožná, nejzbožnější Královno nebes,
nejcennější Pokladnice, Spáso národů,
O, milostivá milosti, Nejvyšší dobro,
zbožňovaná dcero panenství,
(jsi) radost zrozená z panny,
žebříkem lásky,
plná Boží milosti, pramen pokory.

92, 12 6 5

Thou fond love, far with you wenter powers, I am for ayme
 thou dull desire of blood & flesh howe'er bewitching come
 Flye to those foolish, that rise away this Cyme, My noble love
 to hairen rhyme, to and things be hold beauty still you see
 that Court can not corrupt nor Death destroy immortal

93, 11

parted by faire strength range, & bound with th'eternity of joy
 I first kind my thoughts, thine, thine my hope's affire
 fonder love declared, & his heavenly love, this
 this grows by fire.

My sweet love, I never part

Adieu, fond love!

Robert Johnson

A - dieu, fond love! fare - well, you wan-ton pow'rs, I am free

6 a - gain; Thou dull dis-ease of blood and i - dle hours, Be-witch - ing pain,

11 Fly to those fools, that sigh a - way their time! My no - bler

15 love, to hea-ven climb, to hea-ven climb, And there be-hold beau-ty still young.

19 That time can ne'er cor-rupt, nor death de-stroy; Im-mor-tal sweet-

23 - ness by fair an - gels sung, And ho-nour'd with th'e-ter - ni - ty of joy!

28 There lives my thouhgts, There lives my thouhgts, Thi-ther my hopes

33 a - spire; Fond love de - clines, This heav'n-ly love, this heav'n-ly love, this

38 heav'n - ly love, grows high-er.