

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Písňová tvorba anglických autorů první poloviny 20. století
Art Song by British Composers in the First Half of the 20th Century
Bc. Václav Dufek

Vedoucí práce: prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D.

Studijní program: Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Český jazyk – Hudební výchova

2020

Odevzdáním této diplomové práce na téma Písňová tvorba anglických autorů první poloviny 20. století potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Domažlicích 22. 7. 2020

Poděkování

Za vstřícnost a bleskovou zpětnou vazbu děkuji prof. PhDr. Stanislavu Pecháčkovi, Ph.D.
Za trpělivost, důvěru a celoživotní podporu patří velký dík mým rodičům.

Abstrakt

Tato diplomová práce obrací pozornost k významným osobnostem první poloviny 20. století, kterými jsou Ralph Vaughan Williams, Gerald Finzi a Benjamin Britten. Zachycuje písňovou tvorbu na území tehdejší Anglie a srovnává přínos vybraných autorů. Částečně se tato práce zaměřuje na interpretační složku a pěveckou stránku.

Klíčová slova

Anglická píseň, hudba 20. století, hudební analýza, Vaughan Williams, Finzi, Britten

Abstract

This diploma thesis turns attention to the important figures of the first half of the 20th century such as Ralph Vaughan Williams, Gerald Finzi and Benjamin Britten. It deals with an art song on the territory of the then England, and compares the contribution of the chosen authors. Partly, this thesis focuses on the aspect of interpretation and singing.

Keywords

English Art Song, 20th Century Music, Musical Analysis, Vaughan Williams, Finzi, Britten

Obsah

ÚVOD.....	7
1 DOBOVÝ KONTEXT	9
2 RALPH VAUGHAN WILLIAMS.....	13
2.1 ŽIVOT A DÍLO	13
2.1.1 <i>Písňová tvorba</i>	18
2.2 THE HOUSE OF LIFE	18
2.2.1 <i>Lovesight</i>	19
2.2.2 <i>Silent Noon</i>	23
2.2.3 <i>Love's Minstrels</i>	25
2.2.4 <i>Heart's Haven</i>	29
2.2.5 <i>Death-in-Love</i>	33
2.2.6 <i>Love's Last Gift</i>	38
2.2.7 <i>Shrnutí</i>	43
3 GERALD FINZI.....	44
3.1 ŽIVOT A DÍLO	44
3.1.1 <i>Písňová tvorba</i>	46
3.2 LET US GARLANDS BRING.....	47
3.2.1 <i>Come Away, Death</i>	48
3.2.2 <i>Who is Silvia?</i>	52
3.2.3 <i>Fear No More the Heat o' the Sun</i>	55
3.2.4 <i>O Mistress mine</i>	59
3.2.5 <i>It Was a Lover and His Lass</i>	63
3.2.6 <i>Shrnutí</i>	69
4 BENJAMIN BRITTEN	70
4.1 ŽIVOT A DÍLO	70
4.1.1 <i>Písňová tvorba</i>	75
4.2 TIT FOR TAT.....	76
4.2.1 <i>Song of Enchantment</i>	77
4.2.2 <i>Autumn</i>	80
4.2.3 <i>Silver</i>	83
4.2.4 <i>Vigil</i>	87
4.2.5 <i>Tit for Tat</i>	91
4.2.6 <i>Shrnutí</i>	94
ZÁVĚR.....	96
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	98
SEZNAM PŘÍLOH.....	101

Úvod

V září roku 2016 jsem odcestoval v rámci katedry hudební výchovy na Erasmus do Anglie, do města Southampton. Hlavní náplní mého studia v tomto přímořském městě byla hudba, konkrétně zpěv. Tehdy jsem přišel na první hodinu ke svému učiteli, a protože výstupem mého půlročního pobytu byl hodinový recitál, okamžitě jsme začali řešit repertoár. Mým cílem bylo přivést si z ostrovní země suvenýr v podobě anglické hudby, dotázal jsem se tedy na britské autory, jejichž díla bych mohl zpívat. Dostalo se mi jmen, o kterých jsem (s výjimkou Brittena) nikdy neslyšel. Obstaral jsem si noty, dohledal nahrávky a na další hodině jsem již věděl, že součástí mého závěrečného recitálu musí být jednoznačně píseň *Silent Noon* od *Ralph Vaughan Williams*. Anglické písně se nakonec staly nejen součástí mého zahraničního studijního pobytu, ale také předmětem mé absolventské diplomové práce. Na nadcházejících stranách se nejprve snažím osvětlit dobový kontext na přelomu 19. a 20. století v Anglii. Dále se podrobněji věnuji životům vybraných skladatelů. Těmi jsou *Ralph Vaughan Williams*, *Gerald Finzi* a *Benjamin Britten*.

Hlavní část této diplomové práce tvoří rozборы písňových cyklů pro střední hlas. Protože písně nenahlížím pouze teoreticky, ale mou ambicí je jejich interpretace, rozhodl jsem se upřednostnit písňové cykly, které spadají do mého hlasového oboru, i přestože nedosahují takového významu jako jiné cykly pro vyšší hlas.

V analytické části zohledňuji několik zásadních kritérií. Svou pozornost jsem směřoval k tonálnímu zakotvení písní, skladatelovým poznámkám určujícím dynamiku, tempo a výraz, dále jsem se snažil vymezit formu jednotlivých skladeb a popsat propojení složky textové s hudebním vyjádřením. Struktura jednotlivých rozborů se může lišit, neboť každá skladba nabízí specifický materiál.

Pro překlenutí jazykové propasti nabízím vlastní překlady písňových textů tak, jak mi to porozumění tehdejší (poměrně archaické) angličtiny dovoluje. Nekladu si v tomto případě za cíl zachovat estetickou hodnotu původních verzí, jde mi především o srozumitelnost a o zprostředkování obsahu českým čtenářům. Složku textovou vnímám jako zcela zásadní, protože právě ta stojí na počátku a s jejím pochopením jsme schopni odhalit následné hudební intence skladatele.

V příloze poté přikládám vlastní nahrávky vybraných skladeb ze zmiňovaného recitálu v Southamptonu a čtyři, které vznikly v průběhu psaní této práce.

Při zpracování tématu jsem čelil zásadnímu problému, kterým byla nejenom neexistence českojazyčné literatury na toto téma, ale také absence titulů v anglickém jazyce v českých

knihovnách. Čerpal jsem tedy zejména z internetových zdrojů, nápomocná mi byla zejména digitální knihovna JSTOR s mnohými studiemi. Veškeré citace z anglických zdrojů jsou znovu mým vlastním překladem.

Vlastní pěvecký zájem po zahraniční zkušenosti a zmiňovaná neexistence českých textů k tomuto tématu jsou hlavními důvody, proč se na dalších řádcích blíže věnuji písňové tvorbě na území Anglie v první polovině 20. století.

Dobový kontext

K pochopení situace, která v Anglii nastala na přelomu 19. a 20. století, je nutno stručně zmínit i předchozí epochy. V období baroka se Anglie stala zásluhou Henryho Purcella a Georga Fridericha Händela hudební velmocí. První jmenovaný má zásluhu na rozkvětu monodického slohu v Anglii a je autorem anglické národní opery. Jeho význam je stejně velký na poli hudby instrumentální, vokální i dramatické. Po Purcellově smrti (roku 1695) však Anglie postrádala výraznější skladatelskou osobnost. Tou se stal zmiňovaný Händel, německý rodák, který se usadil v Londýně¹ a svými líbivými italskými melodiemi si na začátku 18. století podmanil anglická jeviště. Přednost tedy dostala hudba s cizokrajnými kořeny, čímž se v Anglii zformovalo hudební prostředí, které trvalo téměř dvě století.

Ani v období romantismu nezaznamenala anglická hudba větších úspěchů. Z osobností 19. století vyčnívá především jméno skladatele a klavíristy Johna Fielda.² I přesto však měla nadále největší vliv na anglickou tvorbu hudba německých skladatelů Felixe Mendelssohna-Bartholdyho³ a Johanna Brahmsa.

Na přelomu století se Anglie i celá Evropa nacházela v období plném sociálních a politických změn. Lidé opouštěli venkov a s rozvojem industrializace se stěhovali do měst, čímž se vytrácela lidová tvořivost. Ačkoliv Anglie prosperovala na poli průmyslu, její kulturní zázemí skomíralo. Tuto skutečnost později nazval skladatel Ralph Vaughan Williams jako „doutníkovou teorii hudby“. „Stejně jako nejlepší doutníky, i nejlepší hudba se musela dovážet, protože ingredience na britské půdě neexistovaly.“⁴ Ke změně této situace však nepřispíval moralizující přístup viktoriánské éry, který svou konzervativností brzdil hudební vývoj. Viktoriánský moralismus stál v rozporu s estetickými myšlenkami, které byly rozvíjeny na území Evropy. Hudba Richarda Wagnera byla do značné míry brána některými britskými skladateli a kritikou jako nežádoucí.⁵ Zastávali názor, že umění by mělo zrcadlit pozitivní morální hodnoty, neboť z nich vychází i dobré chování člověka.

Wagnerova hudba se Angličanům znelíbila nejen kvůli své pokrokovosti, ale především z důvodu (rozpínajícího se) německého vlivu. Sám Wagner dokonce prohlašoval, že: „Ital

¹ Roku 1712 natrvalo, o rok dříve se však již odehrála premiéra jeho opery *Rinaldo*.

² John Field (1782–1837) – klavírista irského původu, tvůrce klavírní formy – nokturna. Stal se inspirací pro Schumanna, Liszta či Chopina.

³ Osobně Anglii navštívil během svých turné desetkrát. Jeho skladby zůstávaly v anglickém repertoáru po celé 19. století.

⁴ RAYBORN, Tim. A new English music: composers and folk traditions in England's musical renaissance from the late 19th to the mid-20th century. (2016.), s. 13.

⁵ Nové postupy harmonie, orchestrace, práce s motivy, to vše představovalo nový ideál, se kterým však angličtí autoři nesouhlasili.

je zpěvák, Francouz virtuóz, Němec hudebník. Němec má právo být označován za hudebníka, neboť miluje hudbu pro hudbu samou.“⁶ Všimněme si, že Angličan ve zmíněném výčtu vůbec nefiguruje. Tyto myšlenky se spolu s obecnou popularitou německé hudby staly pro britské hudebníky impulsem pro vytvoření vlastního národního stylu.

Angličtí skladatelé, novináři a společenské elity začali vnímat vývoj národní hudební kultury jako politickou nezbytnost. S oficiálním sjednocením německého státu v roce 1871 se Německo stalo politickou i kulturní hrozbou. Přijetí německé hudební hegemonie bylo považováno za první krok k jejich politické nadvládě.

Absence dlouholeté skladatelské tradice, na kterou by mohli mladí autoři navázat, vedla Brity k vytvoření koncepce a vybudování konzervatoří. Hudebních škol se v letech 1860–1900 otevřelo ve Velké Británii osmnáct. Zásadní postavou této vzdělávací proměny se stal George Grove, jenž stál u založení Royal College of Music v Londýně (1881, dále jen RCM), školy, která měla za úkol vychovat budoucí generace národních skladatelů.⁷ O to se měla postarat dvojice zkušených hudebníků, kterými byli Hubert Parry⁸ a Charles Stanford.⁹ Jejich tvorba byla pro britskou veřejnost zpočátku zcela neznámá. S pomocí tisku¹⁰ a s rostoucím postavením RCM byli však nakonec označeni za největší skladatele své generace a zakladatele nového hnutí britské hudby. Ve stejném období (roku 1876) vznikla také Purcell Society.¹¹ Zhruba od roku 1860¹² se začíná hovořit o hudební renesanci v Anglii.¹³

Jak by tato nová britská hudba měla znít? Jaké jsou hudební cíle hnutí? Odpovědi na tyto otázky hledali Parry, Stanford, ale především pak jejich studenti Ralph Vaughan Williams a Gustav Holst. Poslední dva zmiňovaní byli tiskem označováni jako členové Pastorální školy,¹⁴ čerpající inspiraci z anglického venkova. Zaměření na lidovou píseň a zhudebňování národních textů se stalo hlavním námětem jejich tvorby. Vedle písňe se mladí autoři snažili napodobit hudbu tudorovského období, které bylo považováno za zlatý věk v britské

⁶ WAGNER, Richard. *Pilgrimage to Beethoven and Other Essays*. (1994). s. 85.

⁷ Výslovným cílem RCM bylo „umožnit nám (Angličanům) soupeřit s Němci“.

⁸ Hubert Parry (1848–1918) byl anglický skladatel, pedagog a hudební historik. Jeho první dílo *Klavírní koncert Fis dur* (1880) stálo na počátku anglické hudební renesance.

⁹ Charles Williers Stanford (1852–1924) byl mnohostranný skladatel a především pedagog nastupující generace autorů nového století.

¹⁰ Novinové plátky stály na straně „národního hnutí“.

¹¹ Organizace zaměřená na zpřístupnění kompletních hudebních děl Henryho Purcella.

¹² Objevují se různé pohledy, někteří autoři vnímají anglickou hudební renesanci jako období mezi lety 1880–1918, jiní jako celé století 1840–1940.

¹³ Tuto éru oživil například anglický hudební kritik Frank Howes roku 1966 se svojí knihou *English Musical Renaissance*.

¹⁴ Kritiky označované jako *Cow Pat School / Kravská škola*. Dalšími skladateli, které můžeme jmenovat jsou: George Butterworth, John Ireland, Edmund Rubbra či Gerald Finzi.

hudební historii. Mezi vášnivé sběratele anglické lidové písně patřil také skladatel Cecil Sharp.¹⁵ Roku 1911 pak vznikla *English Folk Song Society / Společnost anglické lidové písně*. I Stanford a Parry využívali náměty lidových písní ve své tvorbě, jejich melodie využívaly jako téma pro skladbu, které různě variovali. Na rozdíl od nich Vaughan Williams vycházel z poetiky lidové hudby a komponoval vlastní skladby v podobné atmosféře. Mnoho posluchačů pak mělo například dojem, že *Linden Lea* je lidová melodie.

Velký zájem byl také o zhudebňování básní národních autorů. Skladatelé se mohli opřít o silnou britskou literární tradici v čele se Shakespearem. Vedle toho se velmi vyhledávanými staly texty Alfreda Edwarda Housemanna¹⁶ a Thomase Hardyho.¹⁷ Písně se v období anglické hudební renesance staly populárním žánrem i pro svou nenáročnost – zpěv a klavír byl pro nastudování i následné prezentování dostupnější a logisticky jednodušší než produkce velkých orchestrálních děl.

Paralelně vedle tohoto řízeného obrození, jež vycházelo především z území Londýna, se na anglické scéně etablovali dva velcí skladatelé – tvůrce (především) operních děl Arthur Sullivan¹⁸ a první anglický autor mezinárodního významu od dob Henryho Purcella – Edward Elgar.¹⁹ Tomu se uznání dostalo až ve 42 letech, jeho dílo *Enigma Variations / Variace na vlastní téma* (1899) z něj učinilo předního skladatele své generace.²⁰ Elgar nezastával stejné hodnoty jako skladatelé Pastorální školy – lidovou hudbu nepokládal za důležitou, ani zajímavou. Zdroj inspirace nacházel v Schumannovi či Wagnerovi, není tedy překvapením, že mu byla vyčítána přílišná progresivnost. Ačkoliv jeho kompoziční invence mohla být ve své době zastíněna pro-anglickými autory, dílo Edwarda Elgara zůstává v repertoáru světových orchestrů dodnes.

Poslední čtvrtina 19. století v Anglii představovala kompoziční rozmach. Jestliže byla anglická hudba během viktoriánského období závislá na německé hudební tradici, rok 1900 byl již začátkem vlastní cesty.

¹⁵ Cecil James Sharp (1859–1924) shromáždil tisíce lidových melodií, oživil také zaniklou tradici anglického venkovského tance.

¹⁶ Alfred Edward Housman (1859–1936) byl anglický básník známý pro svůj cyklus *Shropshire Lad*, v němž vykresluje venkov nedaleko Birminghamu na pozadí posmutnělých osudů mladých lidí.

¹⁷ Thomas Hardy (1840–1928) byl anglický romanopisec a básník. V próze se řadil k realismu, jeho poezie byla však ovlivněna romantismem. V básních zobrazoval životy chudých lidí v prostředí venkova.

¹⁸ Arthur Sullivan (1842–1900) složil za svůj život 24 operních děl. Nejznámější zůstává opera *Ivanhoe* (1891), které se dostalo vřelého přijetí.

¹⁹ Edward Elgar (1857–1934) se věnoval především instrumentální tvorbě.

²⁰ Ze strany Royal College of Music nedošlo k uznání kvality jeho díla. Především se Stanfordinem neměl Elgar dobré vztahy.

Snaha o vybudování hudby národního charakteru se stala na několik desítek let převažující tendencí, kterou podpořilo mnoho hudebních kritiků. Od druhé poloviny 20. století začal tento proud pomalu odeznívat. V Anglii se tak vytvořilo hudební podhoubí, jež inspirovalo a podporovalo mladé autory a konečně i dodávalo anglické veřejnosti pocit sebevědomé a soběstačné národní kultury.

Celé toto období provází dodnes mnoho diskusí a polemik, s odstupem času však můžeme uznat, že anglické hudební obrození na přelomu 19. a 20. století přineslo své plody v podobě nové generace mladých autorů. Třem z nich se hlouběji věnuje tato práce.

Ralph Vaughan Williams

1.1 Život a dílo

Vaughan Williams se narodil roku 1872 jako třetí dítě do rodiny faráře v Down Ampney, Gloucestershire. Jeho otec však roku 1875 nečekaně zemřel a matka dětí Margaret se rozhodla žít s dětmi v jejím rodném domě v Leith Hill Place, Wotton, Surrey. V pěti letech se začal Vaughan Williams učit hře na klavír. V tomto nástroji ale nenašel zalíbení, a proto o rok později započal učení se hře na housle, což se stalo údajně jeho hudebním spasením.²¹ Mezi patnáctým a osmnáctým rokem života navštěvoval mladý Ralph školu v Charterhouse, která plně podporovala jeho hudební vývoj. V září roku 1890 byl pak Vaughan Williams přijat ke studiu na Royal College of Music v Londýně. Zde studoval hru na varhany, kontrapunkt, harmonii a skladbu. Jeho učitelem se stal skladatel Hubert Parry.

Rodina však vyžadovala, aby Ralph absolvoval i vysokou školu, roku 1892 tedy dočasně opustil RCM a nastoupil na Trinity College v Cambridge, kde strávil tři roky studiem hudby a historie. Kromě intelektuálního obohacení zde našel také osudovou osobu, cellistku a klavíristku Adeline Fisher, se kterou se roku 1896, po studiu na Cambridge, zasnoubili.

V rámci studia na Cambridge studoval Ralph kompozici u Charlese Woodyho a varhany u Alana Graye. Mimo to nadále navštěvoval v rámci individuálních lekcí Parryho. Při nedělních mších zde řídil také malý sbor, což mu přiblížilo činnost dirigentskou. Roku 1894 získal Vaughan Williams titul bakalář umění. Po odchodu z university v Cambridge se vrátil k dokončení vzdělání na RCM. Jeho novým učitelem skladby se stal Charles Villiers Stanford.

V druhém období na RCM (1895–1896) poznal Vaughan Williams Gustava Holsta, který se stal jeho celoživotním přítelem. Stanford zdůrazňoval studentům, že je nutné být sebekritický. Vaughan Williams a Holst se stali (a zůstali) svými vzájemnými kritiky až do konce života.

Vaughan Williams měl skromný příjem, který na počátku svého působení dokázal rozšířit různými hudebními aktivitami. Ačkoliv varhany nebyly jeho oblíbeným nástrojem, jeho jediným místem, které si v období 1895–1899 držel po celý rok, byla pozice varhaníka a sbormistra v kostele svatého Barnabáše v Londýně. Tuto práci neměl příliš v lásce, ale bral ji jako přínosnou s ohledem na hudební počiny příštích let.²²

²¹ VAUGHAN WILLIAMS, Ralph. *National Music: and other essays*. s. 177.

²² CONNOCK, Stephen. [online]. [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://rvwsociety.com/comprehensive-biography/>

V říjnu 1897 se Vaughan Williams oženil s Adeline Fisher. Na svatební cestu se vydali do Berlína, i z důvodu toho, že Vaughan Williams byl domluven na lekcích skladby u Maxe Brucha.²³ Ten mu více než teoretické znalosti dodal především velké skladatelské povzbuzení. V Berlíně zároveň Vaughan Williams navštívil mnoho oper a slyšel mnoho hudby, ke které se doposud nedostal.²⁴

Po návratu do Londýna zanechal práce varhaníka a začal se soustředit na komponování. Nikoliv již pouze z pohledu teoretického, ale zejména praktického. Vedle komponování se v prvním desetiletí nového století zabýval dalšími aktivitami. Psal články do hudebních magazínů, editoval knihu Purcellových hymnů (*Welcome Songs*) a podílel se na výuce seminářů veřejnosti přístupných v rámci univerzity.

Vaughan Williams jevil vždy zájem o lidovou tvořivost. Od roku 1903 vyrážel po vzoru dřívější generace sběratelů na venkov a prepisoval tradiční písně zpívané v různých oblastech. Nasbírané kusy byly vydávány ve sbírkách, které udržely tuto venkovskou tvořivost při životě, ačkoliv orální tradice se postupně vytratila. Vaughan Williams využíval motivy lidových písní ve svých skladbách a jeho tvorba byla ovlivněna lidovou modalitou. Kombinace lidové hudby a hudby z období Tudorovců či Stuartovců pomohla utvořit kompoziční charakter Vaughana Williamse po zbytek jeho hudebního působení.²⁵

Po tuto dobu tvořil Vaughan Williams písně, chorální hudbu, komorní i orchestrální kusy a prostřednictvím této tvorby postupně začal nacházet svůj pozdější vyspělý styl. Stále však nebyl spokojen se svými kompozičními technikami. Rozhodl se tedy strávit tři intenzivní měsíce v zimě 1907–1908 v Paříži, kde vyhledal pomoc Maurice Ravela. Spolupráce s ním byla pro Vaughana Williamse přínosná především co se orchestrace týče.²⁶ Z tohoto setkání není mnoho záznamů, sám Vaughan Williams však mluvil o zlém útoku francouzské horečky,²⁷ kterou po návratu přetavil v písňový cyklus pro tenor a smyčcový kvartet *On Wenlock Edge / Na břehu řeky Wenlock*. Sám Vaughan Williams řekl, že Ravel mu pomohl

²³ Max Bruch (1838–1920) byl německý romantický skladatel a dirigent a pedagog. Mezi jeho význačná díla patří například *Houslový koncert č. 1 g moll* (1868).

²⁴ VAUGHAN WILLIAMS, Ralph. *National Music: and other essays*. s. 178.

²⁵ Frogley, Alain. "Williams, Ralph Vaughan (1872–1958), composer and folk-song collector." Oxford Dictionary of National Biography. 23 Sep. 2004; [online]. In: . [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-36636>

²⁶ VAUGHAN WILLIAMS, Ralph. *National Music: and other essays*. s. 191.

²⁷ CONNOCK, Stephen. [online]. [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://rvwsociety.com/comprehensive-biography/>

oprostit se od dosavadní germánské těžkosti. Ravel zase uváděl na adresu Vaughana Williamse, že je to jediný student, jenž mu prošel rukama a přesto nepíše jeho hudbu.²⁸

V letech mezi návratem z Paříže v roce 1908 a vypuknutím první světové války se Vaughan Williams začal prosazovat jako jedna z hlavních postav anglické hudby. Od roku 1910 byla jeho hudba uváděna na prestižních festivalech, premiéra *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* / *Fantasia na téma Thomase Tallise* se odehrála v září a o měsíc později *A Sea Symphony* / *Symfonie moře* na festivalu v Leeds.

Navzdory svému věku v roce 1914²⁹ nastoupil v průběhu první světové války Vaughan Williams jako dobrovolník do vojenské služby. Připojil se k lékařskému sboru královské armády, kde řídil sanitní vozy. Přesto se i za těchto okolností zformovala vojenská kapela, kterou mohl Vaughan Williams dirigovat.³⁰

V průběhu války přerušil Vaughan Williams svou skladatelskou aktivitu a po návratu do civilního života mu chvíli trvalo, než znovu cítil, že je připravený na komponování nových děl. Upravil některé ze svých dřívějších skladeb a zapojil se do nových hudebních aktivit. V roce 1919 přijal pozvání od Hughy Allena, který nahradil na pozici ředitele Parryho, a Vaughan Williams začal vyučovat skladbu na Royal College of Music.

V roce 1922 dokončil významné dílo úzce spjaté se zkušenostmi z války, *A Pastoral Symphony* / *Pastorální symfonie*. Premiéra se konala téhož roku v květnu v Londýně.

V roce 1921 byl Vaughan Williams jmenován prezidentem English Folk Dance and Song society. Věřil, že dědictví lidových písní a tanců je zásadní pro životy lidí v dané zemi.³¹

Během dvacátých let pokračoval Vaughan Williams v komponování, dirigování a vyučování. V této dekádě měla premiéru mnohá jeho významná díla, např. *Mše g moll*³² (1922), balet *Old King Cole* (1923), opery *Hugh the Drover* a *Sir John in Love* (1924 a 1928) či oratorium *Sancta Civitas* (1925). Zároveň se také vrátil k editování hymnů vydaných pod názvem *Songs of Praise* roku 1926. Dvěma hymny dokonce sám přispěl a třicet jich zaranžoval. Charakter jeho tvorby nasvědčoval tomu, že prožitky války dokázal Vaughan Williams zahnat.³³

²⁸ VAUGHAN WILLIAMS, Ralph. *National Music: and other essays*. s. 191.

²⁹ Roku 1914 bylo Vaughanu Williamsovi 42 let.

³⁰ CONNOCK, Stephen. [online]. [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://rvwsociety.com/comprehensive-biography/>

³¹ Téma hudebního nacionalismu je zásadní oblastí života Vaughana Williamse.

³² Věnovaná Gustavu Holstovi.

³³ CONNOCK, Stephen. [online]. [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://rvwsociety.com/comprehensive-biography/>

Z důvodu ztíženého pohybu způsobeného artritidou manželky Adeline byli manželé Williamsovy nuceni roku 1930 změnit místo bydliště. Vaughan Williams jen těžko opouštěl Londýn, ale jeho žena prahla po životě na venkově. Vesnice Dorking byla v dostupné vzdálenosti od hlavního města Anglie.

Ve třicátých letech se Vaughan Williams stal jednou z hlavních osobností britské hudby. Zároveň ale prožíval velkou životní ztrátu, neboť roku 1934 zemřeli během pěti měsíců skladatelští kolegové a přátelé Elgar, Delius i Holst. V některých dílech Vaughana Williamse z tohoto období jsou explicitní temné, až násilné tóny. Balet *Job: A Masque for Dancing* (1930) a *Čtvrtá Symfonie* (1935) překvapily veřejnost i hudební kritiky. Nesouhlasný tón symfonie, psané v době rostoucího mezinárodního napětí, vedl mnoho kritiků k názoru, že se jedná o hudbu programovou. Skladatel takové interpretace odmítl a trval na tom, že jde o absolutní hudbu bez jakéhokoli programu.³⁴

V květnu roku 1935 mu byl udělen Řád za zásluhy v oblasti hudby.³⁵ Ke konci dekády třicátých let pocítil Vaughan Williams absenci inspirace a zažil první neplodné období. Válečná kantáta *Dona nobis pacem* z roku 1936 byla jeho posledním zásadnějším dílem. Tato tvůrčí pauza trvala až do roku 1941, kdy dokončil první verzi *Páté Symfonie*.³⁶

V roce 1938 se Vaughan Williams seznámil s Ursulou Wood, básnířkou, která skladateli nabídla scénář pro balet. Ačkoliv byli oba ve svazku manželském a dělily je téměř čtyři desítky let, zamilovali se do sebe a dlouho udržovali tajný vztah. Ursula se stala Vaughanu Williamsovi múzou, pomocnicí a londýnskou společnicí. Později mu pomáhala i s jeho slábnoucí manželkou.

V průběhu druhé světové války byl Vaughan Williams aktivní v civilní válečné práci. Pomáhal válečným uprchlíkům, organizoval koncerty Národní galerie a v roce 1940 napsal poprvé hudbu pro film, propagandistický snímek s názvem *49th Parallel*.³⁷

V roce 1943 dirigoval Vaughan Williams premiéru své *Páté symfonie* na festivalu The Proms. Hudba, kterou napsal Vaughan Williams k oslavě ukončení války, *Thanksgiving for*

³⁴ CONNOCK, Stephen. [online]. [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://rvwsociety.com/comprehensive-biography/>

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Frogley, Alain. "Williams, Ralph Vaughan (1872–1958), composer and folk-song collector." Oxford Dictionary of National Biography. 23 Sep. 2004; [online]. In: . [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-36636>

³⁷ Britský válečný-propagandistický film režiséra Michaela Powella. Původně měl snímek vyděsit Američany a tím je přivést do války, avšak v březnu roku 1942, kdy film vyšel, už byly Spojené státy několik měsíců ve válce.

Victory / Díkůvzdání za vítězství, se dle kritiků vyznačovala „charakteristickým vyvarováním se jakéhokoliv náznaku rétorické pompéznosti.“³⁸ Seběmenší pochyby, že se stárnoucí skladatel usadil v laskavém a klidném tónu, rozptýlila roku 1948 *Šestá symfonie*.

V roce 1951 zemřela ve věku osmdesáti let manželka Adeline. V tomtéž roce se uvedla na scénu poslední opera Vaughana Williamse, *The Pilgrim's Progress*, která byla zrealizována v Covent Garden jako součást Festival of Britain. Ohlasy kritiků byly respektující, ale dílo se nesetkalo se zájmem veřejnosti.

V únoru 1953 se Vaughan Williams oženil s Ursulou Wood, opustili Dorking a pronajali si dům v Londýně. Po návratu do hlavního města začal Vaughan Williams znovu aktivně společensky žít. V roce 1954 založil společnost RVW Trust, která měla za cíl podporovat mladé skladatele a dávat prostor nové, či opomíjené hudbě.³⁹

Z prací Vaughana Williamse z padesátých let můžeme zmínit *Three Shakespeare Songs* (1951) pro sbor, houslovou sonátu, ale především *Ten Blake Songs* (1957) pro zpěv a hoboj. Nedokončenými díly této dekády zůstávají koncert pro violoncello a nová opera *Thomas the Rhymer*. Převládající prací byly tři poslední symfonie. Sedmá (oficiálně nečíslovaná) z roku 1952 s titulem Sinfonia Antartica. Osmá, jejíž premiéra se uskutečnila roku 1956, je, i přes několik tesklivých částí, radostného ladění. Devátá, uvedená v dubnu 1958, byla podle všeho inspirována krajinou kolem Salisbury včetně monumentu Stonehenge, který měl pro skladatele specifický náboj.⁴⁰

Rok 1956 přinesl Vaughanu Williamsovi další životní ránu, když zemřel další z jeho velkých přátel – skladatel Gerald Finzi. I přesto však neustával ve své práci, na básně Ursuly složil rozlučkové *Four Last Songs*.⁴¹

V ranních hodinách 26. srpna 1958 zemřel náhle, navzdory perfektnímu zdraví, Vaughan Williams ve věku 85 let. Pohřební obřad započal nejoblíbenější lidovou písní Vaughana Williamse *Five Variants of "Dives and Lazarus"*, kterou sám upravil.⁴² Byl pohřben v blízkosti Purcella či Stanforda v severní části Westminsterského opatství.

³⁸ [online]. E. L. Music & Letters, 1945 [cit. 2020-07-13]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/728048

³⁹ RVW Trust [online]. [cit. 2020-04-21]. Dostupné z: <https://rvwtrust.org.uk/about/>

⁴⁰ VAUGHAN WILLIAMS, Ralph. *National Music: and other essays*. s. 180.

⁴¹ CONNOCK, Stephen. [online]. [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://rvwsociety.com/comprehensive-biography/>

⁴² Tamtéž.

1.1.1 Písňová tvorba

Písně nabízely Vaughanowi Williamsovi kontakt s literaturou, kterou tolik miloval. Zároveň byla jeho písňová tvorba inspirována jeho celoživotním přesvědčením, že lidský hlas může být prostředkem pro vyjádření nejhlubších lidských emocí.

Přestože se s největší pravděpodobností bude Vaughan Williams v odborné literatuře vždy uvádět jako autor symfonií, zpočátku jeho dílo tvořily především písně, jež byly ovlivněné tehdejší anglickou hudbou a také lidovými písněmi, které od roku 1903 skladatel sbíral.

Mezi lety 1890 až 1950 zpracoval Vaughan Williams více než osmdesát básní pro hlas a hudební doprovod. Nejstarším počinem je *A Cradle Song* z roku 1894. Mnoho skladeb se objevuje v repertoáru umělců jako například písně *Linden Lea* (1902), *Silent Noon* (1904) či cyklus *Songs of Travel* (1905).

Mnoho skladatelů raného 20. století psalo sentimentální kusy pro ženské hlasy. Naproti tomu Vaughan Williams komponuje v cyklech *The Vagabond*, *Songs of Travel* či *The House of Life* písně pro mužskou hlasovou polohu.

1.2 The House of Life

V průběhu dvou let (1903–1904) dokončil Vaughan Williams hned tři písňové cykly. Nejznámějším z nich zůstává *Songs of Travel* na básně Roberta Louise Stevensona.⁴³ Autorem textů zbylých dvou cyklů je básník Dante Gabriell Rossetti.⁴⁴ V dubnu 1903⁴⁵ dokončil Vaughan Williams cyklus *Willow Wood* (s podtitulem kantáta), obsahující čtyři Rossettiho sonety. Ve stejném roce vydal *The House of Life*, jenž čítá šest sonetů stejného básníka. Zmiňovaným šesti sonetům zastřešeným názvem *The House of Life* budeme věnovat na následujících stránkách větší pozornost.

Tento cyklus může stát ve stínu populárnějších *Songs of Travel*, přesto je však píseň *Silent Noon* jedním z nejhranějších kusů Vaughana Williamse. Nápad zhudebnit verše Rossettiho se urodil v hlavě skladatele kolem roku 1900. Z několika desítek sonetů (soubor sonetů čítal 101 básní) si vybral právě *Silent Noon*, který zhudebnil a samostatně vydal v březnu roku 1903. Později přidal dalších pět písní a podoba se ustálila následovně: 1. *Love-*

⁴³ Robert Louis Stevenson (1850–1894) byl skotský romanopisec, básník a cestovatel.

⁴⁴ Dante Gabriell Rossetti (1828–1882) byl anglický malíř a básník italského původu.

⁴⁵ Vaughan Williams toto dílo o šest let později předělal a k barytonovému sólovému hlasu přidal ženské sbory.

sight, 2. *Silent Noon*, 3. *Love's Minstrels*,⁴⁶ 4. *Heart's Heaven*, 5. *Death in Love*, 6. *Love's Last Gift*. Takto ucelený cyklus písní byl poprvé uveden 2. prosince 1904 v podání mezzosopranistky⁴⁷ Edith Clegg a klavíristy Hamiltona Hartyho.

Při rozborech jsem vycházel z nahrávky, kterou roku 2014 obstarali kanadský barytonista Philippe Sly za doprovodu klavíristy Michaela McMahona.

1.2.1 Lovesight

Love-sight

When do I see thee most, beloved one?
When in the light the spirits of mine eyes
Before thy face, their altar, solemnize
The worship of that Love through thee made known?

Or when in the dusk hours (we two alone)
Close-kissed and eloquent of still replies
Thy twilight-hidden glimmering visage lies,
And my soul only sees thy soul its own?

O love, my love! if I no more should see
Thyself, nor on the earth the shadow of thee,
Nor image of thine eyes in any spring,

How then should sound upon Life's darkening slope
The ground-whirl of the perished leaves of Hope,
The wind of Death's imperishable wing.

Láskohled

Kdy procitnu, má milovaná?
Kdy ve světle zápal v mých očích
Před tvou tvář, jejich oltářem, oslaví
vyznání lásky, jež skrze tebe bylo oznámeno?

Nebo kdy v hodinách soumraku (my dva osamoceni)
Rety spojení a plní klidných odpovědí
Tvůj utajený šerosvit třpyticích se lží,
a má duše zří jen duši tvou?

O lásko, má lásko, kdybych už více neměl vidět
Tebe ani tvůj stín na Zemi,
ani obraz tvých očí v prameni.

Jak by potom měl znít na temném svahu života
vír zpuchřelých listů naděje,
vítr nehynoucího křídla smrti.

Skladba s názvem *Love-sight* připravuje posluchače v prvních jedenácti taktech na necelou půlhodinu poslechu. Jako by těchto jedenáct taktů v C dur nebylo ani tak intro písně, ale spíše predehrou celého cyklu.

Text vykresluje jakousi zdrženlivou naléhavost, touhu po naději a všudypřítomné váhání. Doživotní láska je pro lyrický subjekt stejně blízko jako věčné odloučení. Báseň se vyvíjí směrem od vysněných představ (první dvě čtyřverší) k nejtemnějším myšlenkám (dvě závěrečná trojverší). Jak si budeme moci níže všimnout, zhudebnění odráží básní vykreslenou atmosféru.

⁴⁶ V Rossettiho sonetech má tato báseň název *Passion or Worship*.

⁴⁷ Ačkoliv je dnes cyklus zpíván především basbarytonisty.

Osminový doprovod klavíru, jenž prochází převážnou částí skladby, začíná v taktu 12, kdy dochází i k náhlé změně tóniny (respektive zakotvení) do A dur. Právě zde bychom mohli vnímat skutečný začátek první skladby a pro pochopení formy můžeme označit tento takt jako místo, kde začíná část A.

The image shows a musical score for 'The House of Life: Love-sight'. It consists of two systems. The first system starts at measure 1 and includes a voice part and a piano part. The tempo is 'Andante con moto ma non troppo.' The piano part is marked 'pp teneramente è molto sostenuto' and 'p dolce'. The second system starts at measure 8 and includes a voice part and a piano part. The piano part is marked 'pp molto legato'. The score is in A major and 3/4 time.

Obrázek 1: *The House of Life: Love-sight*

Jejím obsahem jsou první dvě čtyřverší spojené třemi takty klavíru. Zpěvová linka obou čtyřverší se liší, skladba se zbavuje prvotní zasněnosti a jemnosti a s tónem e1 v 52. taktu nabírá na dynamice a dostává se k vrcholu tohoto celku. V taktu 63 dochází ke změně dosavadního doprovodu a skladba se dostává k charakteristické části na způsob recitativu, kdy klavírní doprovod mírně ustrne a doplňuje zpívané verše prvního tercetu⁴⁸ básně převážně zahuštěnými akordy. Od tohoto okamžiku přináší hudba pocity nejistoty a rozrušení. Zde již můžeme hovořit o přítomnosti části B.

⁴⁸ Sonetová forma se vyznačuje závazným počtem veršů. Ty jsou členěny do čtyř strof obsahujících dvě čtyřverší a dvě trojverší (takzvaný tercet).

61

65

p

O love — my love! if I no more should see Thy - self, nor

Obrázek 2: *The House of Life: Love-sight*

V taktu 75 se s poznámkou *poco animando* mění tonalita, skladba se dostává do tóniny A moll a navazuje na styl doprovodu z první části, z toho důvodu bychom mohli nahlížet tuto část jako variaci části A. Po obsahové stránce však graduje ono váhání, které během několika taktů přeroste do sfér nejvyšších.

73

Poco animando.
agitato

spring- How then should sound

agitato

78

mp

up - on Life's dark - en - ing slope

mp cresc.

Obrázek 3: *The House of Life: Love-sight*

Vrchol skladby se v písňovém cyklu *The House of Life* nachází převážně v posledním tercetu skladby. Tohoto schématu se drží i pilotní píseň *Love-sight*. Nejvypjatější bod přichází s taktem 92, v němž slovo *death* (smrt) znamená nejextrémnější odloučení lyrického

subjektu od milované osoby. Po tomto prozření dochází k návratu atmosféry z počátku písně. Část A se vrací o devět taktů později (takt 101) v podobě dlouhé klavírní cody, která připomíná zasněnost z úvodu písně a připravuje posluchače na přicházející *Silent Noon*.

91 *Più mosso.*
ff
 wind of Death's

95 *largamente*
 im - per - ish - a - ble wing?
colla voce *ff* *rall.*

Obrázek 4: *The House of Life: Love-sight*

Textová složka úvodní písně *Love-Sight* značně napovídá, co se může skrývat pod názvem *The House of Life*. Lze souhlasit s tím, že Rossetiho vybrané sonety přibližují dualitu života a smrti, hmoty a duše, času a věčnosti, snu a reality, platonické a tělesné lásky či jednoty a rozdělení.

Vaughan Williams svou hudbou vyostřuje kontrast bezmezné zamilovanosti a kruté smrti, která právě ony bezbřehé milostné vztahy rozděljuje. Přesto však klavírní coda působí dojmem, že i oddanost v lásce je silnější než smrt a posluchače dostává svou zasněností do světa, kde se i nemožné může stát.

1.2.2 Silent Noon

Silent Noon

Your hands lie open in the long fresh grass,
The finger-points look through like rosy blooms:
Your eyes smile peace. The pasture gleams and glooms
'Neath billowing skies that scatter and amass.

All round our nest, far as the eye can pass,
Are golden kingcup fields with silver edge
Where the cow-parsley skirts the hawthorn hedge.
'Tis visible silence, still as the hour glass.

Deep in the sunsearched growths the dragon-fly
Hangs like a blue thread loosened from the sky:
So this winged hour is dropt to us from above.

Oh! clasp we to our hearts, for deathless dower,
This close-companioned inarticulate hour
When twofold silence was the song of love.

Němé poledne

Tvé ruce leží otevřené v čerstvé dlouhé trávě,
ukazováček vykukuje jako růžový květ:
z úsměvu ve tvých očích jde mír. Pastvina se leskne a šepí
pod vlající oblohou, jenž se rozptyluje a kupí.

Vše kolem našeho hnízda, kam až naše oko dohlédne,
jsou zlatá pole blatouchů stříbrně lemovaná
Tam kerblík lesní hlohový plot objímá,
V tom viditelném tichu nehybném jako přesýpací hodiny.

Hluboko v slunci vyrůstá vážka
visí jako modrá nit uvolněná z nebe:
tato okřídlená hodina na nás padá ze shora.

Ó, tiskněme se ke svým srdcím pro nesmrtelné věno,
tato těžko vyslovitelná hodina blízké společnosti
kdy dvojité ticho bylo písní lásky.

Rok po složení této skladby byl Silent Noon zařazen do cyklu The House of Life. Jak již bylo řečeno výše, Silent Noon se těší největšímu zájmu interpretů. Zároveň s touto skutečností se dostává do zorného pole i pro hudební vědce a jednoznačně se stává hlavním předmětem zkoumání písňové tvorby Vaughana Williamse.

Píseň oslavuje mdlé okamžiky lásky, jež jsou vystavěny na paralelismu člověka a přírody. Rossettiho sloky jsou plné obrazů a silně působí na smysly posluchače. To odhaluje senzitivitu Vaughana Williamse, ne tolik patrnou v ostatních písních. Využívá zde jednoduché figury, do kterých je vložen bohatý lyrismus zkombinovaný s melodickou linkou, která evokuje prostornost a svobodu. Dynamika se vznáší kolem piana po většinu písně. Pulsující akordický doprovod vytváří bohatou a pokojnou atmosféru. Tento mírumilovný proud hudby, zachycující moment nekonečnosti, pociťuje posluchač až do 19. taktu. Poté přicházejí zneklidnění v podobě změny tóniny⁴⁹ a s ní i (pro tento cyklus příznačný) recitativní zpěv. Mění se však znatelně i charakter doprovodu, kdy se všeobjímající synkopy mění v pravidelné čtvrt'ové hodnoty podpořené basovým arpeggiem v levé ruce.

⁴⁹ Tato část se v době premiéry nesečkala s pochopením kritiků právě z důvodu neposedných změn tóniny.

15

skies that scat.ter and a - mass.

19

Poco più mosso.

pp *simile*

Obrázek 5: *The House of Life: Silent Noon*

Třetí verš prvního tercetu (*so this wing'd hour...*) nás zavádí zpět k frázi, která zazněla na počátku skladby. Nyní tento známý synkopový motiv představuje finále, jež oslavuje a uctívá nekonečné bezčasí milenců ležících v trávě. Z tohoto můžeme vyvodit závěr, že se jedná o konstrukci velké písňové formy – ABA.

49

sky: So this wing'd

54

Tempo I.

hour is dropt to us from a - bove.

Obrázek 6: *The House of Life: Silent Noon*

Tonální centrum celé skladby udává akord Es dur, druhou část vystavuje Vaughan Williams na tónině G dur, i ta se však po několika taktech mění v C dur. Část B tedy prochází

změnou tónin terciové příbuznosti ve vztahu k původní Es dur. V prvním případě se jedná o velkou tercii, v druhém o tercii malou. Tato modulační pasáž vytrhává posluchače z navozeného klidu, neodvádí nás ale od harmonického světa milenců do světa obtíží a chmur, naopak prohlubuje jakýsi věčný moment dvou lidí opojených láskou, v němž je vše viděno novým okem – vážka, jež roste ze slunce a visí jako nit z nebe. V taktu 60 dochází k vystřízlivění lyrického subjektu, v klavírním doprovodu se navrácí první téma a s akordem Es dur získáváme konečné poselství, v němž se ticho dvou lidí stává písní lásky.

58

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score includes dynamic markings such as *poco rall.*, *mf a tempo*, and *mf sonore*. The lyrics under the vocal line are "Oh! clasp we to our hearts, for".

Obrázek 7: *The House of Life: Silent Noon*

1.2.3 Love's Minstrels

Love's Minstrels

One flame-winged brought a white-winged harp-player
 Even where my lady and I lay all alone;
 Saying: "Behold this minstrel is unknown;
 Bid him depart, for I am minstrel here:

Only my songs are to love's dear ones dear."
 Then said I "Through thine hautboy's rapturous tone
 Unto my lady still this harp makes moan,
 And still she deems the cadence deep and clear."

Then said my lady: "Thou art passion of Love,
 And this Love's worship: both he plights to me.
 Thy mastering music walks the sunlit sea:

But where wan water trembles in the grove,
 And the wan moon is all the light thereof,
 This harp still makes my name its voluntary."

Minstrelové lásky

Jeden okřídlený plamen přinesl bělokřídleho harfistu
 až tam kde s mou ženou leháváme sami;
 Říkáje: „Pohleďte na tohoto minstrela, je neznámý;
 Dejte mu sbohem, vždyť žákéřem jsem tady já:

Pouze mé písně jsou pro ty lásce zaslíbené.“
 Odvětil jsem: „Skrz tvůj bouřlivý hoboje tón
 pro mou ženu tato harfa stále sténá,
 a kadence její zní jí hluboce a průzračně.“

Poté moje žena řekla: „Tys umění vášnivé lásky,
 a toto uctívání lásky: obojí on příslibí mi.
 Tvá mistrná hudba kráčí prosluněným mořem:

Ale kde se slabá voda chvěje v žlabech,
 a onen slabý měsíc je veškeré světlo,
 tato harfa dělá z mého jména své preludium.“

Posluchačsky nejnáročnější a skladatelsky nejodvážnější *Love's Minstrel*, nejdleší píseň celého cyklu, vytrhává posluchače z počáteční lehkosti a svobody. Pokud bychom mohli pro první dvě písně přiřadit adjektiva jako mírumilovné, nadějeplné, zasněné, ve třetí skladbě se

setkáváme se zcela odlišnými emocemi, což má na svědomí ve shodě s obsahem textu tajuplný klavírní doprovod, ve kterém se střídají výjezdy z nejhlubších tónů s akordy ve vysokých polohách, rytmická rozvolněnost celé skladby, části zpívané a capella, ale především tonální zakotvení, které se pohybuje převážně na tónech dórského módu.

Celá skladba je v kontrastu s ostatními prostotou (často dokonce absencí) harmonického doprovodu. V prvních šesti taktech se ozve tajemný motiv o třech triolách, které následují vzestupně jdoucí tóny zakončené akordem. To se v písni připomíná znovu zhruba v polovině.

The image shows a musical score for 'Love's Minstrels' from 'The House of Life'. It consists of two staves: VOICE and PIANO. The tempo is marked 'Lento. (Il tempo sempre rubato.)'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part starts with a triplet of chords marked 'mp', followed by a melodic line marked 'pp' that rises and then falls. The voice part is mostly silent in this section.

Obrázek 8: *The House of Life: Love's Minstrels*

Na prostoru prvních 27 taktů se objevuje doprovod levé ruky pouze ve 13 z nich. V šestém taktu nastupuje melodie, která později zazní v drobné obměně jako doprovod třetího, čtvrtého a pátého verše. Je tedy patrné, že Vaughan Williams se v tomto případě nedržel pevného sonetového schématu a při zhudebnění se dopustil narušení čtyřverší. Zmiňovaná rytmická rozvolněnost je nejvýraznější přímo v uvedené pasáži, v sedmém taktu, kdy je opuštěno třídobé metrum a skladatel uvádí poznámku *senza misura*,⁵⁰ navíc zde využívá hned čtyř fermát, které tento jeden takt ještě více pozdrží. Recitativní části s minimální rytmickou podporou, jež byly v první a druhé písni překvapením, se zde stávají hlavním stavebním kamenem.

⁵⁰ Tato poznámka je ve skladbě použita celkem čtyřikrát.

4

7

senza misura

p legato

pp *ppp*

Rea. *

Obrázek 9: *The House of Life: Love's Minstrels*

20

known; Bid him de-part, for I am min-strel here: On - ly

p legato

23

my songs are to love's dear ones dear."

pp *pp*

Rea. *

Obrázek 10: *The House of Life: Love's Minstrels*

Charakter klavírního doprovodu nám v tomto případě může posloužit i jako vodítko pro určení formy písně. I ta je výrazně jiná v porovnání s ostatními skladbami z cyklu. Melodická linka zpěvu se téměř nemění, v 29. taktu se znovu objevuje motiv z úvodu skladby a tímto momentem začíná skladba nabírat na dramatictosti a doprovod se zahušťuje. Hovořit bychom tedy v tomto případě mohli o dvojdílné formě.

28 *largamente*

la - - dy still this harp makes moan,

31

And still she deems the ca - - - - - dence

Obrázek 11: *The House of Life: Love's Minstrels*

Oproti prvním dvěma skladbám, jejichž klimax se odehrává v závěrečných verších, dochází zde k vrcholu písně v posledním verši první tercetu. Poslední trojverší pak jako by posluchače vyzývalo k jakémusi zamyšlení a shrnutí, co právě slyšel. Až meditačně pak působí závěrečné zopakování hlavního motivu (takt 63 a 65), kde se objevuje melodie ze sedmého taktu.

63

67

pp *rall.*

Obrázek 12: *The House of Life: Love's Minstrels*

Píseň *Love's Minstrel* ční z celého cyklu, svou povahou přibližuje dualitu reality a magičnosti a tajemným zhudebněním podtrhuje neméně tajemnou báseň.

1.2.4 Heart's Haven

Heart's Haven

Sometimes she is a child within mine arms,
Cov'ring beneath dark wings that love must chase,
With still tears show'ring and averted face,
Inexplicably filled with faint alarms:

And oft from mine own spirit's hurtling harms
I crave the refuge of her deep embrace,
Against all ills the fortified strong place
And sweet reserve of sov'reign counter charms.

And Love, our light at night and shade at noon,
Lulls us to rest with songs, and turns away
All shafts of shelterless tumultuous day.

Like the moon's growth, his face gleams through his tune;
And as soft waters warble to the moon,
Our answ'ring spirits chime one roundelay.

Přístav srdce

Ona je někdy dítě v mé náruči,
krčící se pod temnými křídly které láska musí nahánět,
s poklidnými tekoucími slzami a odvrácenou tváří,
z nevysvětlitelných důvodů naplněna mírnými obavami;

A často pro ty určené neduhy své duše
prahnu po úkrytu jejího hlubokého objetí,
jež je opevněnou tvrzí proti všemu zlému
a studánkou mocných protikouzels.

A láska, naše světlo v noci a stín při poledni,
konejší nás k oddechu písňemi a odhání
všechny šachty bez přístřeší bouřlivého dne.

Jako růst měsíce, leskne se jeho tvář při melodii;
a stejně jako měkké vody trylkují měsíci,
naše odpovědné duše vyzvánějí onen popěvek.

Se čtvrtou písní se hned v úvodních dvou takttech navrácí atmosféra klidu. Držený bas a nad ním hlasy kráčející v protipohybu ohraničují celou píseň.

Obrázek 13: *The House of Life: Heart's Haven*

Heart's Haven se podobá písni *Silent Noon* nejen svou náladou, ale i samotným rozvržením. Znovu se setkáváme s trojdílnou formou ABA, kde se první díl v závěru navrácí.

I čtvrtá skladba nabízí jedno unikum v rámci celého cyklu. Jde o jedinou píseň, která jednak nenese známky recitativního zpěvu a vedle toho je zcela pravidelná ve svém metru.

Při bližším pohledu spatřujeme kompoziční úmysly Vaughana Williamse, který zde téměř po celou dobu využívá figury obsažené v prvních dvou taktech. Totiž zatěžkání první doby (případně první a třetí) oktávou v basu, jež následují akordické souzvučky v osminových hodnotách v pravé ruce. Tento postup vyvolává v posluchači pocit měkkosti a bezpečí, který je citelný i z textu již při prvním verši.

3



Obrázek 14: *The House of Life: Heart's Haven*

V tomto duchu se nese celá první část, která se završuje s nástupem 26. taktu. Zde dochází ke změně atmosféry pouhým vynecháním basu na první době. Osminová pauza zůstává a dosavadní hutnost zvuku se přetavuje v hravost a lehkost. Melodická linka v této pasáži zahrnuje pěvecky náročné velké intervalové skoky obsahující i rozsah oktávy.

25

charms. And Love, our

pp mezza voce

poco rit.

pp a tempo

28

light at night and shade at noon, Lulls us to rest with

Obrázek 15: *The House of Life: Heart's Haven*

Klavírní doprovod v části B se po několika taktech proměňuje a nastupuje podobná figura, která se objevila v první písni *Love-Sight*. V tomto místě (takt 37) se objevuje i vybočení z původní E dur, která se vrací přes dominantu H dur (takt 40 a 41).

37

Like the moon's growth, his

p

39

face gleams through his tune;

f Tempo I.

poco rit.

f

poco rit.

Obrázek 16: *The House of Life: Heart's Haven*

V taktech 42–44 se připomíná totožná melodie, jakou jsme slyšeli v úvodu skladby (viz takt 3–5) a ta je předzvěstí blaženého finále, které nastává s tónem e1 v taktech 45 a 46. Vrchol skladby vychází v textu vychází znovu na poslední verš posledního tercetu (podobně jako v *Love-sight* a *Silent Noon*).

42

p a tempo

And as soft wa-ters war-ble to the moon, Our answ'ring

p cresc.

45

f

spi-rits chime one roun-de-

poco animando

ff

p poco animando

Obrázek 17: *The House of Life: Heart's Haven*

Na samém konci skladby se z čista jasna vrací motiv z úvodních dvou taktů, který svou melodií oznamuje splnutí dvou milenců a stává se oním popěvkem duší, který lemuje skladbu v podobě přehry i cody.

51

poco rall.

pp

ppp

Obrázek 18: *The House of Life: Heart's Haven*

1.2.5 Death-in-Love

Death-in-Love

There came an image in Life's retinue
That had Love's wings and bore his gonfalon:
Fair was the web, and nobly wrought thereon,
O soul-sequestered face, thy form and hue!

Bewildering sounds, such as Spring wakens to,
Shook in its folds; and through my heart its power
Sped trackless as the memorable hour
When birth's dark portal groaned and all was new

But a veiled woman followed, and she caught
The banner round its staff, to furl and cling,
Then plucked a feather from the bearer's wing,

And held it to his lips that stirred it not,
And said to me, „Behold, there is no breath:
I and this Love are one, and I am Death.”

Smrt v lásce

Za doprovodu života se zjevil obraz
jenž měl křídla lásky a nesl svůj prapor:
tkaninu jasnou, vznešeného tvaru,
ó tvář bez duše, ten tvar a odstín!

Omračující zvuky, jako když se jaro probouzí,
třese se v záhybech a skrz mé srdce jeho síla
běžela bezcílně jako ta památná hodina
kdy temná brána zrození úpěla a vše bylo nové

Jen zahalená žena následovala a chytla
tyč onoho praporu, svinout a přilnout,
pak vytrhla pírko z poslových křídel,

A podržela jej u jeho rtů, jež se nerozdechvěly,
a řekla: „Pohleď, není dechu:
Já a tato láska jsme jedním, a já jsem smrt.“

Píseň *Death in Love* zachycuje dualitu života a smrti, naznačuje, že vše kolem nás je – ač přes zdánlivou věčnost, kterou si (často v případě lásky) namlouváme – konečné. I kdybychom neznali přesný název písně, pravděpodobně bychom po poslechu hádali slova asociující stinné stránky života.

Skladba začíná majestátně, Vaughan Williams využívá poprvé v tomto cyklu tečkovaného rytmu či staccata. S podobnou grandiózností nastupuje zpěv ve forte, jenž je podpořen klavírním doprovodem téměř ve stejných rytmických hodnotách, což umocňuje sebevědomost a ráznost skladby. V této okázalé atmosféře se zásadně posouvá intimní poetika Rossettiho textu z druhé poloviny 19. století.



Obrázek 19: *The House of Life: Death-in-Love*

Tato zvuková hutnost zůstává až do taktu 23, kde se s posledním veršem prvního čtyřverší objevuje na tři takty legato, což zásadně proměňuje dosavadní charakter skladby.

The image shows a musical score for 'The House of Life: Death-in-Love'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 22 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'O soul - se -'. The piano accompaniment features a complex, fast-moving texture. The second system starts at measure 24 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'ques - - - tered face, thy form and hue!'. The piano accompaniment features a slower, more legato texture. Dynamic markings include 'f appassionato' and 'allargando'.

Obrázek 20: *The House of Life: Death-in-Love*

S druhým čtyřverším se znovu vrací tečkovaný rytmus, skladba nabírá na intenzitě, objevuje se pěvecky nejnáročnější pasáž celého cyklu, v níž zpěvák po tři takty neopustí tón es1. Stále se však vyjadřovanou emocii nacházíme v první části písně. Část B přichází se změnou dynamiky a poznámkou *misterioso* v taktu 58.

53

57

Obrázek 21: *The House of Life: Death-in-Love*

Zde se zároveň opouští čistost a nevinnost tóniny C dur z první části, kde byla přítomna jen s velmi ojedinělými změnami. Setkáváme se s půltóny a tritóny, které vytváří napětí pro závěrečný tercet, v němž setkání se smrtí lze doslova slyšet. Od taktu 68 ustupuje dosavadní agilní klavírní doprovod drženým akordickým souzvukům. Později dochází ke změně tóniny, pro závěrečné dva verše se píseň dostává do D moll.

66

Poco più lento *p a piacere*

furl and cling, Then plucked a

f *ff meno f* *pp colla voce*

69

a piacere

fea - ther from the bea - rer's wing, And held it to his

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 66 and ends at measure 68. The second system starts at measure 69 and ends at measure 71. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Poco più lento' and the mood is 'a piacere'. Dynamics include 'f', 'ff meno f', and 'pp colla voce'. The lyrics are: 'furl and cling, Then plucked a fea - ther from the bea - rer's wing, And held it to his'. There is a double bar line with repeat dots at the end of measure 68 and a star symbol at the end of measure 71.

Obrázek 22: *The House of Life: Death-in-Love*

Vrchol je položen na taktu 87, na posledním slově celého sonetu ve fortissimu. Zde je třeba se pozastavit a srovnat toto skladatelovo počínání s úvodní písní cyklu *Love-sight*, kde nejenomže nejvyšší bod tvoří taktéž tón es1, ale především se i v první skladbě objevuje na téměř místě pojem *death* (smrt). Patrný je však posun tohoto výrazu, který ve vstupní skladbě zastupuje pouze význam jakéhosi potenciálního nebezpečí, které by mohlo jednou překřížit cesty lásky, zatímco v páté písni se již jedná o pohled smrti z přímá do očí.

Adagio.
 "Be-hold,— there is no breath: I and this Love are one,
ff *rapidamente* *f*

ff
 and I am Death."
fff

Obrázek 23: The House of Life: Death-in-Love

V posledních deseti taktech skladba ještě jednou moduluje. V tónině C moll pak zazní znovu téma známé ze začátku skladby, tentokrát již zcela zbavené původní honosnosti. V jiné barvě, s odlišnou dynamikou a pod poznámkou *lento* již spíše nechává doznít ohromující zážitek lyrického subjektu ze setkání se smrtí. Zároveň poskytuje posluchači jakýsi pomyslný most, přes který se může znovu vrátit do hmotného světa kolem sebe.

Lento.
f *pp espressivo*

poco largamente
f rapidamente *atempo pp*
pp *pesante il basso*

Obrázek 24: The House of Life: Death-in-Love

1.2.6 Love's Last Gift

Love's Last Gift

Love to his singer held a glistening leaf,
and said: "The rose-tree and the apple-tree
Have fruits to vaunt or flowers to lure the bee;
And golden shafts are in the feathered sheaf

Of the great harvest marshal, the year's chief
Victorious summer; aye, and 'neath warm sea
Strange secret grasses lurk inviolably
Between the filtering channels of sunk reef...

All are my blooms; and all sweet blooms of love
To thee I gave while spring and summer sang;
But autumn stops to listen, with some pang

From those worse things the wind is moaning of.
Only this laurel dreads no winter days:
Take my last gift; thy heart hath sung my praise."

Lásky poslední dar

Láska pěvci uchovávala jeho lesknoucí se list,
a říkala: růže a jabloň
mají ovoce jako svou chloubu, či květy by přivábily včely;
a zlaté stvolý jsou v opeřených snopech

největší sklizně maršála, ten roku velitel
Vítězné léto, ano, a pod teplým mořem
podivně tajemné traviny číhají netknutě
mezi proceděnými kanály potopených útesů...

Ty květy jsou všechny mé, všechny květy sladké lásky
které jsem tobě dal za zpěvu jara a léta;
než podzim přestal naslouchat, s bolestí

Z těch horších věcí, jimiž vítr úpí.
Pouze tento vavřín se neděsí žádných zimních dní;
Přijmi ode mě tento dar, své srdce opěvované mou chválou."

Předchozí píseň umožnila posluchači spatřit nejtemnější stránky života (respektive nejjasnější kontury smrti), se závěrečnou skladbou celého cyklu se dostáváme znovu do poloh radostných, v nichž život a láska jsou opojným darem.

Love's Last Gift má své tonální centrum v tónině F dur. V průběhu celé skladby však dochází ke změnám tóniny přes A dur do C dur, aby se skladba znovu navrátila k původní F dur. Stejně tak se zhruba v polovině setkáváme s pozměněným metrem v podobě třípůlového taktu. Převážná část písně je však vystavěna v tradičním tříčtvrt'ovém taktu s důrazy na první a třetí době, což navozuje onu lehkost známou z úvodu cyklu.

1

Andante con moto. *p dolce*

VOICE. Love to his

PIANO. *p*

7

sin - ger held a glis - ten - ing leaf, and

Obrázek 25: *The House of Life: Love's Last Gift*

V klidné pulzaci udávané půlovou hodnotou doplněnou čtvrtkou se odehrává celý díl A, jehož předěl nastává v druhém verši druhého čtyřverší. S příchodem zmiňovaného třípůlového taktu přichází i část B, kdy se kromě metra mění i charakter klavírního doprovodu, jenž v pravé ruce střídá souzvuky čtvrt'ových hodnot a v levé ruce „probublává“ v rozložených akordech nahoru a dolů nejprve v hodnotách šestnáctinových, které se po několika taktech mění v osminové. Touto částí se mění i celá nálada skladby, jež se nyní dostává – i kvůli častým půltónovým postupům – do poloh váhavých a opatrných.

45

Strange se - - - cret grass - - - - - es

pp

47

lurk in - - vi - - ol - ab - ly Be - -

pp

Obrázek 26: *The House of Life: Love's Last Gift*

Po tomto vybočení, které tvoří část B, přichází v taktu 54 návrat části A. Objevuje se však pouze částečně, stává se jakýmsi klamným zklidněním před nejvzrušenější částí, která nastupuje s taktom 64.

52

Tempo I.
mp sonore

Lento.
pp

All are my blooms; and

mp cantabile
tre corde

Obrázek 27: *The House of Life: Love's Last Gift*

64

Poco più lento. mp darkly

But au - tumn stops to

f darkly

66

lis ten, with some pang From those

Obrázek 28: *The House of Life: Love's Last Gift*

Vyústěním tohoto vzruchu je pak již známé téma (v tomto případě o tón výše), kterým celý cyklus *The House of Life* začíná. Stává se tímto jakýmsi bodem, z něhož hudba vychází a ke kterému (ve vykrystalizované podobě) spěje.

71

Lento. quasi Recit. p

On - ly this lau - rel dreads no win - ter days:

pp

76

Tempo I. p

Take my last gift;

p

Obrázek 29: *The House of Life: Love's Last Gift*

V posledních taktech pak zesiluje naléhavost sdělení dvojitě opakování jednoho verše: *take my last gif, take my last gift, thy heart hath sung my praise, thy heart hath sung my praise*. Především druhá polovina verše se objevuje ve dvou polohách, nejprve ve vypjaté, kdy ve fortissimu zpěvák drží po čtyři doby tón fl a poté ve smířlivé, která zakončuje pěvecký part pod poznámkou piano na malém a.

83

Take my last gift; thy

89

heart hath sung my praise, thy heart hath sung my

freely

p colla voce

95

praise."

p

pp smorzando

Obrázek 30: *The House of Life: Love's Last Gift*

1.2.7 Shrnutí

Po analýze celého cyklu můžeme najít několik znaků, které jistým způsobem písňě pojí. Již na první pohled je patrné, že všechny skladby mají totožnou strukturu v podobě italského sonetu. Vaughan Williams tedy zhudebňoval šest básní v jambickém metru s totožnou formou. Ačkoliv se samozřejmě každá píseň liší, můžeme najít soudružnost a charakteristické rysy objevující se v každé skladbě. Pro příklad: tonální zakotvení, přítomnost recitativních (nebo zpívaných s recitativním charakterem) pasáží, rytmická stabilita a rozvolnění, navracení motivů, bod vrcholu. Ačkoliv forma italského sonetu obsahuje vždy osmiverší (lze ještě dělit na dvě čtyřverší) a šestiverší (znovu možno dělit na dvě trojverší), ne vždy je toto schéma přesně respektováno. Pět písní (1, 2, 4, 5 a 6) má mezihru v klavírním partu mezi osmiverším a šestiverším. Čtyři z nich (1, 2, 4, 5) mají drobnou instrumentální výplň i mezi prvními dvěma čtyřveršími.

Dále lze obecně říci, že v každé písni se značně zvyšuje nestabilita tonální, harmonická i rytmická. Jako společný znak (objevující se v pěti ze šesti písní) můžeme vnímat vrchol umístěný v posledním trojverší. Jedinou výjimkou je v tomto případě píseň *Love's minstrel*, kdy vrchol přichází s posledním veršem prvního tercetu.

Básně nejsou seřazené tak, aby tvořily sjednocený příběh, jde spíše o řetěz poetických výjevů, které pojí principy mechanismů lásky. V bohatém zvuku je po celou dobu přítomen klid a bezpečí, v písních 1, 2, 4, 5 a 6 se však vedle opojných nálad objevuje i strach, že láska jednou skončí. Básně se svou tematikou na sebe v podstatě vrství. Každá další začíná tam, kde předchozí končí a nadále rozvíjí vystavěnou atmosféru. Vaughan Williams pravděpodobně porozuměl Rossettiho básním a věděl co dělá, když se rozhodl pro výběr těchto šesti sonetů. Zároveň svou hudbou dokázal umocnit slova básníka a posunout výsledný efekt až na duchovní rovinu, jež dává posluchači možnost uvidět nový pocit prostoru a prožívání.

Gerald Finzi

1.3 Život a dílo

Gerald Raphael Finzi se narodil roku 1901 v Londýně. Jeho otec zemřel dva týdny před oslavou osmých narozenin svého syna. Během první světové války se rodina usadila v Harrogate a Finzi začal od roku 1915 studovat hudbu v Christ Church, High Harrogate u Ernesta Farrara, který byl bývalým žákem Charlese Villierse Stanforda. Farrar popisoval svého žáka jako velmi plachého, ale se smyslem pro poetičnost. Finzi si svého učitele velmi oblíbil, Farrar však roku 1918 zemřel ve válce, což tehdy sedmnáctiletého Finziho hluboce zasáhlo. V té době se vypořádával i se ztrátou všech svých tří bratrů. Tyto kruté rány osudu způsobily pusto a prázdno v jeho duši, útěchu našel ale později v poezii Thomase Trahernea,⁵¹ Thomase Hardyho⁵² a Christiny Rossetti, jejichž básně začal zhudebňovat. V těchto básních ho přitahoval především opakující se motiv dětské nevinnosti, poznamenané zkušeností dospělého života. V počátku měla většina jeho hudby elegický tón.

Roku 1922 začal Finzi studovat soukromě v Yorku u varhaníka a sbormistra Ewarda Bairstowa, jenž byl (ve srovnání s Farrarem) přísným učitelem. Po pěti letech se Finzi přesunul z města na anglický venkov do Painswick, kde měl klid na komponování. Jako první publikoval cyklus písní na básně Thomase Hardyho *By Foothpath and Stile / U pěšiny a schůdků* (1922) pro baryton a smyčcový kvartet. Jeho první skladba *A Severn Rhapsody*⁵³ získala při uvedení v Londýně kladné ohlasy.

Izolace na venkově začala být postupně skličující, a tak se Finzi roku 1926 navrátil do Londýna, kde se na doporučení Adriana Bouлта učil kontrapunktu u R. O. Morrise. Seznámil se zde také s mnoha skladateli, mezi kterými byli Gustav Holst, Arthur Bliss, celoživotní přítel Howard Ferguson či Vaughan Williams.⁵⁴ Poslední jmenovaný se navíc v letech 1930–1933 stal jeho učitelem skladby na RCM.

Finzi se však nikdy necítil ve městě jako doma. V roce 1933 zanechal studií, oženil se s umělkyní Joyce Black a společně se usadili v Aldourne, kde se kromě skladby věnoval i sázení jabloní.⁵⁵ Vedle toho si vybudoval obrovskou knihovnu, čítající 3000 svazků anglické

⁵¹ Thomas Traherne (1637–1674) byl anglický básník, duchovní a teolog.

⁵² Thomas Hardy (1840–1928) byl anglický spisovatel. Je znám jako romanopisec, za svůj život však vytvořil i přes sto básní, které byly obzvláště vyhledávané anglickými skladateli 20. století včetně Benjamina Brittena (cyklus *Winter Words / Zimní slova* 1953).

⁵³ Severn je řeka v Anglii a ve Walesu. Se svými 354 kilometry je nejdelší řekou Spojeného Království.

⁵⁴ Finzi vždy přiznával vliv Vaughana Williamse na svou tvorbu.

⁵⁵ Finzi se stal podle všeho nejen zachránce (hudebního) umění 17. a 18. století, ale také několika vzácných druhů anglických jablek, jimž hrozilo vyhynutí.

poezie, filosofických knih, beletrie či notových zápisů skladeb z 18. století. Ve stejném roce se uskutečnilo uvedení jeho písňového cyklu *A Young Man's Exhortation / Povzbuzení mladého muže*, jež znamenalo první opravdový úspěch v Londýně.

V průběhu 30. let napsal Finzi pouze několik děl. Na texty Thomase Trahernea složil kantátu *Dies natalis* (1939), kde již byla cítit jeho skladatelská vyspělost. V té době také se svou ženou připravovali k publikaci dílo přítele Ivora Gurneye,⁵⁶ jenž byl hospitalizován s psychickými problémy. Vedle toho Finzi studoval a publikoval díla starších anglických skladatelů.

V roce 1939 došlo k dalšímu stěhování, asi dvacet mil od předchozího bydliště, do vesnice Ashmansworth, Hampshire, kde Finzi založil amatérský komorní orchestr New String Players, který vedl až do své smrti. Toto těleso oživovalo opomíjená díla autorů 18. století a zároveň uvádělo skladby autorů současných, a nabízelo tak šanci pro uvedení děl mladých skladatelů.

Vypuknutí druhé světové války způsobilo posun prvního uvedení kantáty *Dies natalis* na Three Choirs Festival,⁵⁷ což byla událost, která mohla Finzimu zajistit reputaci předního anglického skladatele. V letech války pracoval pro ministerstvo válečné dopravy a ve svém domě ubytoval německé a české uprchlíky. Po válce se z nevysvětlitelných důvodů stal produktivnější než kdy dřív, napsal několik skladeb pro sbor, *Clarinet Concerto / Klarinetový koncert* (1949), jeho možná nejznámější dílo, a ódu *Intimations of Immortality / Náznaky nesmrtelnosti* pro tenor, sbor a orchestr.⁵⁸

Od této doby začala být Finziho práce častěji uváděna nejen na Three Choirs festivale. Toto šťastné období však netrvalo dlouho. V roce 1951 byl Finzi obeznámen se skutečností, že trpí (tehdy) nevléčitelnou Hodgkingovou chorobou a zbývá mu maximálně deset let života. Po této zprávě se však nestáhl do ústraní. Nadále pokračoval v prezentování díla Ivora Gurneye, upravoval ouvertury Williama Boycea⁵⁹ pro Musica Britanea⁶⁰ a tíživé pocity reflektoval ve svém ambiciózním díle *Cello Concerto / Koncert pro violoncello*

⁵⁶ Ivor Gurney (1890–1937) byl anglický básník a skladatel zejména písní. Studoval na RCM u Ch. V. Stanforda, ale projevovaly se u něj výrazné změny v náladách. Jeho studia přerušila první světová válka, v ten moment se zároveň začal seriózně věnovat poezii a roku 1917 vyšla jeho sbírka s názvem *Severn and Somme*. Celkem Gurney napsal za svůj život 200 básní a složil přes 300 písní. Mezi jeho nejznámější cykly patří *Five Elizabethan Songs* Obzvláště pak píseň *Sleep* je dodnes vyhledávanou skladbou.

⁵⁷ Každoroční hudební festival se odehrává na konci července ve třech katedrálách: ve Worcesteru, Herefordu a Gloucesteru. První ročník se údajně uskutečnil již roku 1715 v katedrále v Gloucesteru.

⁵⁸ Dílo, na kterém Finzi pracoval od roku 1930, vydáno mezi lety 1949–50.

⁵⁹ William Boyce (1711–1779) byl anglický skladatel a varhaník. Za svůj život napsal mnoho hymnů a sbírku duchovních skladeb *Cathedral Music*.

⁶⁰ Národní sbírka britské hudby, společnost založená roku 1951.

(1965). O rok dříve se ještě uskutečnil *all-Finzi concert* v Royal Festival Hall, který stvrdil jeho významnost v britském hudebním životě.

Nemoci podlehl 27. září 1956 ve věku 55 let v nemocnici v Oxfordu. Poslední večer jeho života proběhla v rozhlasovém vysílání premiéra jeho *Koncertu pro violoncello*.

1.3.1 Písňová tvorba

Ačkoliv Finzi vytvořil i obsáhlá instrumentální díla, jako je pro příklad klarinetový koncert, jeho písně jsou pravděpodobně tím nejlepším a nejcennějším z jeho hudební tvorby. Vokální hudba zahrnuje zhruba dvě třetiny Finziho životního díla. Za svůj život zkomponoval 8 písňových cyklů, zejména pro mužské hlasy, především pak pro baryton. Nejznámějším se bezpochyby stal cyklus *Let Us Garlands bring*, jemuž se budeme více věnovat na dalších stránkách.

Ve svých 21 letech složil Finzi první písňový cyklus, šest skladeb pro baryton a smyčcový kvartet pod názvem *By Foothpath and Stile / U pěšiny a schůdků* (1923). Ten přibližuje posluchači témata jako jsou smrt, odloučení a plynutí času. Ačkoliv byl cyklus veřejností přijat kladně, Finzi nebyl se svou prací spokojen. Po dvaceti letech upravil dvě z písní a prohlásil, že původní verze by měla být zcela zapomenuta a označena za předčasné vydání.⁶¹ Mezi lety 1928–1935 se věnoval písňovému cyklu *Earth and Air and Rain / Země a vzduch a déšť*. Roku 1949 dokončil deset skladeb pro baryton a klavír *Before and After Summer / Před a po létě* (1949), kde je láska nahlížena z mnoha úhlů.⁶² Pro tenor a klavír vydal roku 1933 výše zmiňovaný cyklus *A Young Man's Exhortation / Povzbuzení mladého muže*. Všechna tato díla nesou texty Thomase Hardyho.

Zajímavostí je, že Finzi nebyl fascinován anglickou lidovou písní na rozdíl od ostatních skladatelů tohoto období. Vaughan Williams se k tomuto faktu vyjadřoval následovně: „Nemyslím si, že by Finzi studoval anglickou lidovou píseň, spíše se obracel k jiným aspektům anglické hudby, ale přesto lidovou písní nemohl být neovlivněn podobně jako každý anglický skladatel, který se tomuto odvětví záměrně neuzavřel. Je zcela bez pochyby, že posvátný pramen, ze kterého pil, pocházel z anglické poezie (zejména básníci Bridges a

⁶¹ Banfield, S. *Sensibility and English Song: Critical Studies of the Early Twentieth Century*. s. 289.

⁶² Z pohledu dítěte, školáka, vojáka, milence, atp. Cyklus tedy prochází i určitým vývojem od počáteční nevinности k závěrečnému rozčarování.

Hardy). Ve zhudebnění básní těchto dvou autorů skutečně Finzi našel přesný hudební protějšek rytmu, jazyka a myšlenky jejich poezie.“⁶³

Bylo by zcela mylné předpokládat, že Finzi byl ve své izolaci s jablky zcela odtržen od současného umění. Nejenže se velmi zajímal o nové události ovlivňující hudbu, ale také byl velmi obeznámen s hudebními trendy 20. století. Na rozdíl od mnoha současníků se těchto progresivních postupů a přístupů nedržel. Upřednostňoval tvorbu postavenou na menším napětí než jeho současníci. Jedním z jeho velkých přínosů bylo, že v hudbě, která se pomalu stávala čistě instrumentální, připomněl kořeny vokální hudby a propojení hudby s textem. Jeho hudba byla nakonec jako jeho jablka: ne nejpopulárnější odrůda, ale pečlivě kultivovaná, aby zajistila, že bude v budoucnu nadále přinášet ovoce.

1.4 Let us Garlands Bring

Ačkoli Finzi nebyl zpěvákem ani klavíristou, největší přínos zaznamenal na poli vokální tvorby, která zároveň tvoří podstatnou část jeho práce. Jedním z jeho nejznámějších děl vůbec se stal písňový cyklus *Let Us Garlands Bring*. Třináct let⁶⁴ trvalo Finzimu zkompletování těchto pěti písní pro baryton a klavír na texty Williama Shakespeara.

Premiéra tohoto díla se odehrála 12. října 1942 v Národní galerii v Londýně jako součást lunchtime koncertů,⁶⁵ tedy v den 70. narozenin Vaughana Williamse, jemuž bylo toto dílo věnováno.⁶⁶ Později byl cyklus upraven samotným autorem pro smyčcový orchestr, přesto se však více vyskytují nahrávky a živá provedení v intimnější verzi s klavírem.

O tom, že Shakespearovo dílo bylo atraktivní pro skladatele tehdejší éry, svědčí i fakt, že stejným básním se věnovalo i mnoho dalších autorů. (Roger Quilter⁶⁷ zhudebnil dokonce stejných pět básní.) Tyto texty se tedy i materiálem pro posouzení originality. V případě Finziho nacházíme svěží atmosféru, jež nepřipomíná tvorbu jiných skladatelů.

⁶³ Journal of the English Folk Dance and Song Society, Vol. 8, No. 1 (1956), p. 57.

⁶⁴ 1929–1942, skladatel však souběžně pracoval na dalších dílech.

⁶⁵ Ve volném překladu „polední koncerty“. Protože obrazy byly v době bombardování odvezeny, využil se prostor národní galerie alespoň pro hudební účely. S tímto odvážným nápadem přišla klavíristka Myra Hess. Tradice lunchtime koncertů přetrvává v Anglii do dneška.

⁶⁶ Věnování bylo pro Vaughana Williamse tajemstvím. Tuto záležitost řešila jeho žena, která Finziho prosila, aby v tištěné verzi nebylo psáno, že jde o věnování k sedmdesátým narozeninám. Vaughan Williams se totiž už dříve vyjadřoval nelichotivě na adresu svého věku.

⁶⁷ Roger Quilter (1877–1953) byl anglický skladatel soustředící se především na písňovou tvorbu. Věnoval se i anglické lidové písni. Mezi jeho nejznámější díla patří: 5 Shakespearových písní (1921) či *Arnold Book of Old Songs / Arnoldova kniha starých písní* (1942).

Při rozboru písní jsem vycházel z nahrávky z roku 2013, kdy barytonový part obstaral velšský pěvec Bryn Terfel a za klavír usedl skotský pianista Malcolm Martineau. Notový záznam je dostupný z online knihovny IMSLP Petrucci library.

1.4.1 Come Away, Death

Come away, come away, death
And in sad cypress let me be laid
Fly away, fly away, breath;
I am slain by a fair cruel maid
My shroud of white, stuck all with yew
O, prepare it!
My part of death, no one so true
Did share it

Not a flower, not a flower sweet
On my black coffin let there be strown
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be thrown
A thousand thousand sighs to save
Lay me, O, where
Sad true lover never find my grave
To weep there!

Odejdi, odejdi, smrti
a v bolestném cypřiši nech mě ležet
Odleť, odleť, dechu;
jsem zavražděn krutou a čestnou služebnicí
můj háv bílý, zcela zaklíněn v tisu
Ó, připravte to!
chvilě umírání, nikdo tak pravdivě
nesdílí.

Ani květina, ani květina sladká
na mé černé rakvi nebude pohozena
Žádný přítel, ani přítelův pozdrav
Má nuzná mrtvola, v níž mé kosti budou pohozeny
Tisíce tisíce povzdechů zachránit
Položte mě, ó tam, kde
žádný doopravdy zamilovaný nenajde můj hrob,
aby se tam vyplakal!

U kompozičního stylu Geralda Finziho je velmi často skloňována jeho mistrná práce s textem. „Hudba špatných skladatelů člení slova, hudba dobrých skladatelů je členěna dle slov.“⁶⁸ Finziho vokální hudba nikdy nevykazuje nejmenší náznak pnutí mezi hudbou a poezií. Slova nevnímá jako prostředek, na který zavěsí melodii, ale naopak svou hudbou text umocňuje. Dokladem toho je první píseň *Come Away, Death*,⁶⁹ kde Finzi například volí v 10. taktu změnu na tříčtvrt'ové metrum, aby přizpůsobil přidané slabiky v druhém verši. Toto je příznačné i pro všechny ostatní písně rozebíraného cyklu.

⁶⁸ Alan Walker, : Gerald Finzi (1901-1956), Tempo, No. 52 (Autumn, 1959).

⁶⁹ Báseň ze Shakespearovy hry *Twelfth Night / Večer třikrátlový aneb Cokoli chcete*.

5

Lugubre $\text{♩} = \text{c. } 60$

Come a-way, Come a-way death And in sad cy - press let me be laid;

etc.

Obrázek 31: *Let Us Garlands Bring: Come Away, Death*

Se stejně věrným zrcadlením textu v hudbě můžeme vnímat i prosebné zvolání v taktu 5 a 6 a následný septimový skok do nižší polohy se slovem *death*. (Podobný pohled na poetický obsah slov projevuje snad jen Britten, případně v minulosti Dowland, který dbal na správný rytmický přízvuk každé slabiky.)

Celý cyklus začíná v hloubavé, potměšilé atmosféře plné melancholie. V prvních čtyřech taktech zazní akordický postup, který posléze slouží jako mezihra mezi oběma slokami i jako coda. Zároveň svým charakterem vnáší pocit jakéhosi vyrovnaného smutku, který odhalujeme bezprostředně s nástupem zpěvu.

1

Lugubre $\text{♩} = \text{c. } 60$

mp

Coda

Obrázek 32: *Let Us Garlands Bring: Come Away, Death*

Come away, Death bychom mohli nazvat pohřebním pochodem. Hudba doprovází zmírající hlas člověka, jenž čeká na smrt. Je plný melancholie a bolestného smíření (takt 5–11). Úlevu lze pocítit v druhé polovině sloky. Hudební lehkosti je dosaženo prostřednictvím tónů v osminových a čtvrt'ových hodnotách. Tato lehkost je nejpatrnější v taktu 27, kdy je hlas ve vyšší poloze (pod *crescendem*) doprovázen čtvrtkou a dvěma osminami, které svou klesavou a libou melodií připomínají jakýsi pád na odvrácenou stranu života. Vyrovnaní se

s koncem života je explicitní i ze samostatného textu, tento moment přichází s veršem *o prepare it* (připravte to = připravte svět na odchod lyrického subjektu).

22

My shroud of white, stuck all with yew, O, pre - pare

pp subito *mp* *p*

28

..... it! My part of death, no one so true

pp cresc. *mf*

Obrázek 33: *Let Us Garlands Bring: Come Away, Death*

Jak je zmíněno výše, k druhé sloce nás znovu zavádí akordický motiv z úvodu písně. V první polovině druhé sloky se hudebně odehrává to, co již posluchač slyšel v předchozí strofě. Mírně se však liší poslední čtyři verše. Finzi například znovu pro účely textu zasahuje v taktu 63 do metra a klesavou melodií vytváří atmosféru pro finále celé skladby, které přichází s taktom 70 a které je zároveň překvapivým skladatelským počinem této skladby.

61

66

Obrázek 34: *Let Us Garlands Bring: Come Away, Death*

Ačkoliv je zpěv během celé skladby sylabický, poslední verš je tvořen melismatem přes šest taktů, které dokonale vykresluje tíhu umírání.

69

Obrázek 35: *Let Us Garlands Bring: Come Away, Death*

V samém závěru se pak znovu, potřetí, ozve sled akordů H, A6 a Gmaj7, což můžeme vnímat jako uzavření celého kruhu života a smrti. Z výše uvedeného tedy lze vyhodnotit formu skladby jako dvoudílnou, kdy první čtyři verše každé sloky zůstávají totožné a zhudebnění druhého čtyřverší se liší. Toto schéma můžeme vyjádřit následovně: *a b a c*.

Skladba *Come away, Death* zhudebňuje pomyslný dialog se smrtí, podobně jako to učinil Vaughan Williams v písni *Death in Love*. Nejedná se zde však o dech beroucí setkání člověka tváří tvář smrti, v tomto případě pociťujeme především splynutí s přírodou (ve smyslu navrácení, odkud jsme přišli) a dobrovolný vstup do temnot duše.

1.4.2 Who is Silvia?

Who is Silvia? what is she
That all our swains commend her?
Holy, fair, and wise is she;
The heaven such grace did lend her
That she might admired be

Is she kind as she is fair?
For beauty lives with kindness
Love doth to her eyes repair
To help him of his blindness;
And, being helped, inhabits there

Then to Silvia let us sing
That Silvia is excelling;
She excels each mortal thing
Upon the dull earth dwelling;
To her let us garlands bring.

Kdo je Silvia? Čím ona je
že ji všichni naši chasníci vychvalují?
Svatá, spravedlivá a moudrá ona je;
samo nebe udělilo jí požehnání
býti uctívána

Je stejně laskavá jako čestná?
Neboť krása se bez laskavosti neobejde
Láska se jí často do očí navrácí
Snad aby dále nebyla slepá;
a uzdravená v nich dále přebývá.

Tak tedy zazpívejme Sylvii,
jak je úžasná,
Vyniká ve všech smrtelnostech
na tom mdlém povrchu zemském;
Přinesme jí girlandy.

Z počáteční těžkosti vysvobozuje posluchače laškovná druhá píseň cyklu s názvem *Who is Sylvia?*,⁷⁰ která v F dur nastavuje svižné tempo a trvá jen zhruba půl druhé minuty. Svou náladou je pravým opakem předchozí skladby, jde o radostný portrét milované krásné ženy. Poslední verš byl navíc využit jako název celého cyklu.

Hybnost je patrná hned z prvních 4 taktů plných staccat, pomlk, tečkovaného rytmu, šestnáctinových hodnot a udání tempa allegro.



Obrázek 36: Let Us Garlands Bring: Who is Sylvia?

⁷⁰ *Who is Sylvia?* pochází z komedie *Dva šlechtici z Verony*. Tato Shakespearova báseň se těšila velkému zájmu skladatelů, o čemž svědčí i fakt, že tento text zhudebnil již například Franz Schubert roku 1826. Píseň s německým textem nese názvem *An Silvia*.

Finzi znovu přizpůsobuje hudbu slovům a (podobně jako v první skladbě) vybočuje vždy v posledním verši sloky z dvoučtvrtěového metra, které pro účely textu nahrazuje takt tříosminový (takt 13).

10

Obrázek 37: *Let Us Garlands Bring: Who is Sylvia?*

Druhá sloka přináší kontrast k počáteční hravosti a veselosti, k čemuž Finzi v 18. taktu využívá paralelní tóniny D moll.

18

a tempo

Obrázek 38: *Let Us Garlands Bring: Who is Sylvia?*

O čtyři takty později se setkáváme s polyfonií, která svým charakterem (šestnáctinové noty v pravé ruce) připomíná styl doprovodu Johanna Sebastiana Bacha. Tato figura je ve skladbě poprvé naznačena již v úvodních taktech a nyní zde vede dialog se zpěvákem.

Love doth to her eyes re-pair, To help him of his blind - ness;... And, being helped, in - habits

simile

Obrázek 39: *Let Us Garlands Bring: Who is Sylvia?*

S poslední slokou přichází finále skladby, melodie zpěvu je zcela bez rozdílu od sloky první, přesto se však charakter písňě mění. Klavírní doprovod se pohybuje v osminových a čtvrt'ových basových oktávách a umocňuje ráznost, těžkost a plnost zvuku (tak 37–41).⁷¹ S drženým závěrečným tónem zpěváka pak přichází coda (takt 42), která v drobné variaci opakuje hlavní melodii z úvodu první (či druhé) sloky. Skladatel zde vytváří kontrast, kterého je schopen docílit na velmi malém prostoru.

37 *Allargando*
She ex-cels each mor - tal thing Up - on the dull earth dwelling: To her

41 *a tempo*
let us gar - lands bring.....

mf *mp sub. cresc.*

Obrázek 40: *Let Us Garlands Bring: Who is Sylvia?*

Jak již bylo zmíněno výše, setkáváme se zde s odpovědí na otázku směřující k názvu cyklu. Tím se stal závěrečný verš této básně: *let us garlands bring / přinesme girlandy*.

⁷¹ Spolu s uvedeným ovlivňuje výslednou interpretaci také skladatelova poznámka *allargando* – rozvláčně.

Protože girlanda je ozdobný závěs aranžovaný z květin a větví, který byl v historii součástí každé slavnostní příležitosti, můžeme se domnívat, že si Finzi vybral tento verš jako vyjádření jisté pocty Williamu Shakespearovi a jeho dílu.

Co se týče hudební formy, v tomto případě se setkáváme s ukázkovou trojdílnou formou ABA, jež je členěna dle textové předlohy, tedy každá sloka tvoří vlastní hudební celek.

1.4.3 Fear No More the Heat o' the Sun

Fear no more the heat o' the sun
Nor the furious winter's rages;
Thou thy worldly task hast done
Home art gone, and ta'en thy wages:
Golden lads and girls all must
As chimney-sweepers, come to dust

Fear no more the frown o' the great;
Thou art past the tyrant's stroke;
Care no more to clothe and eat;
To thee the reed is as the oak:
The scepter, learning, physic, must
All follow this, and come to dust

Fear no more the lightning flash
Nor the all-dreaded thunder stone;
Fear not slander, censure rash;
Thou hast finished joy and moan:
All lovers young, all lovers must
Consign to thee, and come to dust

No exorciser harm thee!
Nor no witchcraft charm thee!
Ghost unlaid forbear thee!
Nothing ill come near thee!
Quiet consummation have;
And renownèd be thy grave!

Už žádný strach z tepla slunce
ani ze zuřivého běsnění zimy;
Tvůj světský úkol je vykonán
Domácí umění je pryč, stejně jako tvé mzdy:
Zlatí chlapani i dívky všichni musí
stejně jako kominíci skončit v popelu

Už žádný strach z hněvu těch mocných;
když ven z vlivu tyranů dostal ses;
už žádná starost co si obléct a co jíst;
pro tebe rákos je jako dub;
šlechta, učení páni, vědci musí
toto následovat a obrátit se v prach

Už žádný strach ze záře blesku
ani z děsivého hromu bití;
nebát se pomluv a ostré kritiky;
tys ukončil svou radost i bédování;
všichni mladí milenci, všichni milenci musí
odevzdat se ti a obrátit se v prach.

Žádný ďábel ti neublíží!
Ani žádné kouzlo tě neprokleje!
Duch nepohřbeného tobě vyhne se!
Nic zlého se k tobě nepřiblíží!
Dojdeš smíření;
a proslulý bude tvůj hrob!

Shakespeare v tomto textu ponouká čtenáře/diváka (v našem případě posluchače), aby se nebál smrti. Když se však zamyslíme nad jeho sdělením, hlavní myšlenku spatříme především v odvaze žít uvolněně. Báseň nám dodává kuráž, abychom žili život bez obav a strachu, protože smrt čeká každého z nás bez rozdílu majetku, vzdělání či povahy. Smrt je osudem každého člověka, po ní nás čeká osvobození od všech druhů světských úzkostí.

Čtenář tedy může smrt interpretovat jako oslavu klidu a míru. Tyto verše zazněly poprvé roku 1611 v tragedii *Cymbelín*.

Finzi zkomponoval píseň *Fear no more the heat o' the sun* kolem svých dvaceti let, tedy v době velkých životních ran a bolesti, kdy zemřelo mnoho jemu blízkých osob včetně všech tří bratrů. Útěcha, kterou ve skladbě mohl nacházet, dýchá z každé fráze. Jedná se zároveň o první píseň, kterou z tohoto cyklu napsal.

Finziho zhudebnění je elegantní, hlas se klene nad hypnotickým doprovodem. Skladatel volí tóninu B dur, šestičtvrt'ový takt a mohutné akordické souzvučky, které (často v pianu) precizně doplňují zpěvní linku. Celkovou těžkost, tvořenou zpravidla notou půlovou doplněnou čtvrtkou, vkusně narušují průchodné tóny.

The image shows a musical score for the song "Fear No More the Heat o' the Sun". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 1, marked "Grave" with a tempo of "♩ = c. 42". It features a voice line and a piano accompaniment. The piano part is marked "mp" and "sostenuto". The second system starts at measure 5 and includes the lyrics: "Fear no more the heat o' the sun, Nor the fu - rious win - ter's ra - ges;". The piano accompaniment in this system is marked "mp" and "poco cresc.". The score is written in B major and 6/8 time.

Obrázek 41: *Let Us Garlands Bring: Fear No More the Heat o' the Sun*

Skladba si je (podobně jako textová předloha) podobná v prvních třech slokách. Shakespeare strukturuje literární dílo podle nejméně důležitých životních problémů až po nejdůležitější. Drží se jistých zákonitostí, které zaznívají vždy, jako je například modální sloveso „musí“ na konci předposledních veršů.⁷² Tím zesiluje naléhavost a nevyhnutelnost lidského osudu. Ve Finziho zhudebnění se bezprostředně před touto pasáží objevuje

⁷² Často po výčtu (*dívky, chlapci, vědci*) volí ještě totalizátor v podobě slova „all“ (*všichni*).

nejvypjatější část ve forte. Se slovem *must* však cítíme již vyrovnanost a smíření. Srovnajme všechny tři sloky:

13

wa-ges: Gold - en lads and girls all must, As chim - ney-sweepers,

Obrázek 42: *Let Us Garlands Bring: Fear No More the Heat o' the Sun*

30

is as the oak: The scep - tre, learn - ing, phy - sic, must

Obrázek 43: *Let Us Garlands Bring: Fear No More the Heat o' the Sun*

44

Thou hast fin - ished joy and moan: All lov - ers young, all lov - ers must

Obrázek 44: *Let Us Garlands Bring: Fear No More the Heat o' the Sun*

Podobný apel můžeme vidět i v opakujícím se „*fear no more*“ na začátku strof. Tento motiv je opatřen vždy stejnou melodií jako výše v taktu 5.⁷³ Zároveň je toto dvojtaktí pro svou útěšnost a zároveň sílu melodií, která, dle mého názoru, přetrvává v hlavách posluchačů dlouho po skončení písně. Sám Vaughan Williams byl touto skladbou velmi zasažen a hodnotil ji jako jednu z nejkrásnějších písní, která byla kdy napsána.

Slyšíme-li skladbu poprvé a nemáme před sebou notový materiál, můžeme nabýt dojmu, že třetí slokou skladba končí. Přichází však modulace skokem do tóniny *Des moll*, v níž se

⁷³ Ve druhé sloce je melodie posazena o kvartu výše, intervalové kroky však zůstávají totožné.

odehrávají následující verše. Jakoby právě tento nečekaný přesun zobrazoval jiný svět. Svět duchů, ďáblů a kouzel. Svět mimo naše chápání. I zde jsou však Finzi s Shakespearom konejšiví a i z těchto taktů docházíme k závěru, že skutečně není čeho se bát. Zpěv navíc v této části připomíná více recitativ a opakování téže melodie třikrát za sebou (takt 58–64) připomíná téměř jakousi mantru.

58

p

No ex - or - ci - ser harm thee! Nor no witch-craft

pp

62

charm thee! Ghost un-laid for - bear thee! Nothing ill come

Obrázek 45: *Let Us Garlands Bring: Fear No More the Heat o' the Sun*

Poslední dvojverší nám však znovu připomíná známou melodii a se závěrečným akordem celé skladby, kterým je původní B dur, prožíváme navrácení zpět do našeho světa.

65

68

Obrázek 46: Let Us Garlands Bring: Fear No More the Heat o' the Sun

Ačkoliv se každá sloka mírně liší, domnívám se, že formu skladby bychom mohli chápat jako dvojdílnou a značně asymetrickou. Díl A, tvořený první, druhou a třetí strofou, odděluje až modulace, přičemž část B tvoří pouze první čtyři verše poslední sloky. Závěrečné dvouverší se pak stává malým návratem části A.

1.4.4 O Mistress mine

O Mistress mine where are you roaming?
 O stay and hear, your true love's coming
 That can sing both high and low
 Trip no further pretty sweeting
 Journeys end in lovers' meeting
 Every wise man's son doth know

What is love, 'tis not hereafter
 Present mirth, hath present laughter:
 What's to come, is still unsure
 In delay there lies no plenty
 Then come kiss me sweet and twenty:
 Youth's a stuff will not endure

Ó má paní, kde se potulujete?
 Ó zůstaňte a slyšte příchod své skutečné lásky,
 jež tóny vysoké i nízké vyzpívá,
 Dál už necestujte, drahoušku
 Cesty končí setkáním milenců,
 každý moudrý člověk tohle ví.

Co je láska? Nic, co se dá schovat na později.
 Nynější radost přináší nynější smích.
 Co nás čeká, je nejisté,
 odkládání mnoho dobrého nepřinese,
 Tak mě přijďte políbit, drahá,
 mládí netrvá věčně.

Text o dvanácti verších s názvem *O Mistress mine* se objevuje ve veselohře *Twelfth Night / Večer tříkrálový*.⁷⁴ Píseň zpívá ve třetí scéně druhého dějství šašek Feste a hlavním sdělením je, že bychom měli přestat čekat na osudovou milovanou osobu a naplno prožít lásku, kterou máme teď, neboť žádné „potom“ být nemusí. Píseň je výzvou k tomu, abychom žili v přítomném okamžiku a neupínali se k příležitostem, které jsou nejisté. Významnou sentencí je také známé *carpe diem*.⁷⁵ Myšlenka, že bychom měli přijmout život a žít jej naplno, byla v tehdejší době velmi moderní filosofií.⁷⁶

Podobnou myšlenku lze slyšet i z hudby, jejíž nálada je od prvního taktu svobodná a bezstarostná. Především hlavní téma, kde se nad doprovodem levé ruky ragtimového charakteru vznáší pod legatem souzvuky tónů převážně ve dvoučárkované oktávě. Tato pasáž se v písni znovu (podobně jako ve skladbě *Come away, Death*) objevuje na třech místech – jako introdukce, intermezzo a coda.



Obrázek 47: *Let Us Garlands Bring: O Mistress Mine*

Znalost kontextu skladby velmi ulehčuje její následnou interpretaci. V tomto případě slyšíme zcela zřetelně ono oslovení, výzvu šaška, po níž přichází poučení ostatních postav (ve skutečnosti především diváka) o životní pravdě (takt 11–15).

⁷⁴ Hra byla poprvé uvedena v roce 1602. Hlavním konfliktem této hry je zmatek mezi postavami, kde každý miluje toho, kdo je zamilován do někoho jiného.

⁷⁵ V některých vydáních nese *O Mistress Mine* právě název *Carpe Diem*.

⁷⁶ Hry během alžbětinské éry byly obecně moralistické povahy, odrážející převažující puritanismus.

Obrázek 48: Let Us Garlands Bring: O Mistress Mine

Finzi zůstává po celou dobu věrný tónině Es dur a onomu rozvernému doprovodu. Ke změně dochází u obou slok až v místě posledních dvou veršů. Nejvýraznějším zásahem je zpomalení, které razantně narušuje dosavadní atmosféru a držené akordy, které u posluchače vzbuzují očekávání. Toto místo zároveň vytváří perfektní podhoubí pro moment prozření.⁷⁷ Ten přichází s posledním veršem sloky *every wise man's son doth know / každý syn moudrého muže tohle ví*. U druhé sloky je pak poselství ještě silnější *youth's stuff will not endure / mladé věci nepřetrvají*. Z mého pohledu je nejpodarenějším místem celé skladby spojení výše zmíněných pravd s návratem k hlavnímu tématu písně, kdy se klavír vrací k hravému doprovodu v osminách a posluchač pociťuje návrat bezmezné lehkosti. V jednom bodě (takt 32) tedy pěvec předkládá úvahu nad nenávratností života a v tu samou chvíli přichází hudba s omamným nápojem nekonečné svobody a volnosti.

Obrázek 49: Let Us Garlands Bring: O Mistress Mine

Hudební náplň druhé sloky se podobá tomu, co jsme slyšeli ve sloce první. Finzi znovu s blížícím se koncem skladby zahušťuje klavírní doprovod a píseň nabírá na dynamice. Ve forte zazní například další z poselství písně *what's to come is still unsure / co přijde, je*

⁷⁷ Z úst šaška toto poselství může vyznít i mírně ironicky.

nejisté. V taktu 53 poté ustupuje příznávkový doprovod a poslední tři verše druhé sloky jsou vystavěny na akordických souzvucích.

48

What's to come is still un - sure:..... In de-lay..... there lies no plen-ty,.....

rinf. subito *f*

Obrázek 50: *Let Us Garlands Bring: O Mistress Mine*

V úplném závěru písně dochází k zopakování již známé instrumentální pasáže, která se liší jen velmi málo od předešlé a mezihry. Poslední tři takty vycházejí z předchozí hudby, Finzi již ale jen drobně vkládá dvojzvuky klavíru mezi pomlky a celou skladbu uzavírá akordický souzvuk v pianissimu, jemuž předchází žertovné pozastavení v podobě půlové pauzy.

64

(senza rall.) P dim. *lunga* *pp*

Obrázek 51: *Let Us Garlands Bring: O Mistress Mine*

Svým rozvržením připomíná *O Mistress Mine* první píseň cyklu *Come Away, Death*. I zde máme dvě sloky, jejichž zhudebnění se velmi podobá. Bezespору lze hovořit o dvoudílné formě. Protože se však druhá polovina strof mírně liší, můžeme skutečně znovu zvolit schéma první skladby: *a b a c*.

1.4.5 It Was a Lover and His Lass

It was a lover and his lass
With a hey and a ho and a hey nonino
That o'er the green cornfields did pass
In springtime
The only pretty ring time
When birds do sing
Hey ding a ding a ding
Sweet lovers love the spring

Between the acres of the rye
With a hey and a ho and a hey nonino
These pretty country folks would lie
In springtime
The only pretty ring time
When birds do sing
Hey ding a ding a ding
Sweet lovers love the spring

This carol they began that hour
With a hey, and a ho, and a hey nonino
How that a life was but a flower
In springtime
The only pretty ring time
When birds do sing
Hey ding a ding, ding;
Sweet lovers love the spring

And therefore take the present time
With a hey and a ho and a hey nonino
For love is crownèd with the prime
In springtime
The only pretty ring time
When birds do sing
Hey ding a ding a ding
Sweet lovers love the spring

Byl milenec a jeho děvče
se svým hej a ho a hej nonino
které se přes zelené kukuřičné pole přeneslo
v čase jara
v nejlepším čase zasnub
kdy ptáci zpívají
hej ding a ding a ding
Sladcí milenci, milujte jaro

Mezi akry žita
s hej a ho a hej nonino
lehávali tito krásní vesničané
v čase jara
v nejkrásnějším čase zasnub
kdy ptáci zpívají
hej ding a ding a ding
Sladcí milenci, milujte jaro

A ta píseň, kterou v tom čase zpívali,
s hej a ho a hej nonino
o tom, že život byl jako květina
v čase jara
v nejlepším čase zasnub
kdy ptáci zpívají
hej ding a ding a ding
Sladcí milenci, milujte jaro

A proto se chopme přítomnosti
s hej a ho a hej nonino
pro lásku počátkem korunovanou
v čase jara
v nejlepším čase zasnub
kdy ptáci zpívají
hej ding a ding a ding
Sladcí milenci, milujte jaro.

Závěrečná píseň *It was a lover and his lass* se stává zasněným završením cyklu *Let Us Garlands bring*. Skladba se objevuje v komedii *As you like it / Jak se vám líbí*⁷⁸ a slouží jako předehra k svatebnímu obřadu. Již při zběžném pohledu na text si můžeme všimnout, že sloky o osmi verších se vždy liší jen ve dvou z nich. Setkáváme se zde tedy poprvé s částí, která se pokaždé navrácí a zdánlivě by mohla připomínat refrén. Podrobíme-li Finziho kompoziční technice drobnohledu, zjistíme, jak přesně s tímto motivem skladatel pracuje.

Celá skladba je zasazena do optimistické tóniny E dur, která vyzdvihuje radost z kvetoucí přírody a lásky dvou milenců. I zde je patrný paralelismus přírody a lidského života. Synkopy, kterými skladba začíná a které v celém jejím průběhu proznívají, se stávají nosným prostředkem celé písně a zajišťují téměř až taneční charakter.



Obrázek 52: *Let Us Garlands Bring: It Was a Lover and His Lass*

Pozornost však věnujme především opakujícím se částem a jejich výstavbě. Druhý verš zůstává v melodické lince po celou píseň téměř neměnný. S výjimkou třetí sloky, kde se však objevuje tóninové vybočení, kterému se budu níže více věnovat.

⁷⁸ Komedie *Jak se vám líbí* patří k vrcholným komediím Williama Shakespeara, je oslavou lásky, přírody a svobody. Právě zde je prones jeden z nejslavnějších monologů vůbec: „Celý svět je jeviště a všichni lidé na něm jenom herci“.

10

Obrázek 53: *Let Us Garlands Bring: It Was a Lover and His Lass*

Čtvrtý a pátý verš na sebe vždy těsně přiléhají. Díky znovu přítomným synkopám (takt 19) v klavíru, pulsující dynamice a sekundovým krokům (*the only pretty*) se stávají hybnou silou pro vrchol nejen každé sloky ale i celé písně. V závěrečné strofě se setkáváme s touto pasáží v téže podobě, melodie zbylých dvou slok se liší především svou polohou, nikoliv charakterem. Srovnajme melodii druhé sloky na stejném místě. (takt 53)

19

Obrázek 54: *Let Us Garlands Bring: It Was a Lover and His Lass*

53

Obrázek 55: *Let Us Garlands Bring: It Was a Lover and His Lass*

V druhém případě dosahuje skladatel většího napětí. Názorným příkladem tohoto faktu může být hned úvodní intervalový skok. Zatímco v prvním případě využívá Finzi uklidňující kvarty, ze které se vzápětí vrací k základnímu tónu e1, v druhém případě volí kvintu, po níž přichází sestupná kvarta na gis1 a posluchač po tomto vývoji zůstává v jistém očekávání.

Závěrečné trojverší se ve zhudebnění stává jednou frází. (takt 61–72) Ta se až na jeden případ téměř nemění. Ve třetí sloce Finzi neustupuje předepsanému předznamenání (jako například v taktu 65, kde je užito odrážek) a začátek posledního verše *sweet lovers* (takt 107) se stává rozbřeskem celé písně a opravdovou radostí ze znovuzrození přírody. Troufám si říct, že pro mě se právě tento takt stal vstupní branou do anglické písňové tvorby.

61

Obrázek 56: *Let Us Garlands Bring: It Was a Lover and His Lass*

66

Obrázek 57: *Let Us Garlands Bring: It Was a Lover and His Lass*

103

Obrázek 58: *Let Us Garlands Bring: It Was a Lover and His Lass*

Výraznou částí této skladby se také stává zmiňovaná třetí sloka, kdy se nálada (ačkoliv text zachovává nastolený formát) diametrálně mění. Tempo se zpomaluje, absence synkop činí doprovod uvolněnějším a plynulejším. V této části můžeme nacházet podobné rysy jako v písních Vaughana Williamse, který volil často zhruba ve třetí čtvrtině skladby zmiňované pasáže zdánlivě recitativního zpěvu. I zpěvákův projev je na tomto místě klidnější. Zároveň i zde můžeme pozorovat vybočení z původní tóniny a rozvod harmonie přes D dur (takt 76) do A dur. K původní E dur se dostává přes dominantu H dur (takt 110-115).

73

poco ritard. *p a tempo*
This ca-rol they be-

dim. *p legato*

Obrázek 59: *Let Us Garlands Bring: It Was a Lover and His Lass*

110

dim.
spring.....

mf sost. *dim.*

Obrázek 60: *Let Us Garlands Bring: It Was a Lover and His Lass*

Vrchol celé skladby přichází s fortissimem v taktu 131, kdy klavír hraje akordy přes celý takt v arpeggiu a zpěv dosahuje nejvyšší polohy.

Obrázek 61: *Let Us Garlands Bring: It Was a Lover and His Lass*

V posledních 11 taktách (146–157) pak slyšíme grandiózní finále nejen písně *It was a Lover and his Lass*, ale i celého cyklu, jímž Finzi vzdává hold básniku Williamu Shakespearovi a zhudebněním jeho veršů dokazuje, že i po třech stovkách let jsou poselství z divadelních her pravdivá a zaslouží si pozornost v podobě mimořádné dekorace, jakou mohou být právě ony girlandy.

Obrázek 62: *Let Us Garlands Bring: It Was a Lover and His Lass*

Z hlediska hudební formy se jedná možná o nejkomplicovanější skladbu celého cyklu. V tomto případě nám jako vodítko může posloužit atmosféra, která v průběhu skladby prochází značným procesem. První dvě sloky jsou hravé a nedbalé (jako ono mládí), třetí strofa působí hloubavě a zhudebnění čtvrté (včetně závěrečných taktů klavíru) je zcela

jednoznačně triumfální. Z tohoto posouzení se znovu dostáváme k trojdílné písňové formě ABA, přičemž první díl A dostává větší prostor než zbylé dva.

1.4.6 Shrnutí

Písňový cyklus *Let Us Garlands Bring* se ve svých 25 minutách věnuje tématům jako je láska, přijetí smrti či plynutí času. První píseň *Come Away, Death* okamžitě zbarvuje naše smyslové receptory do tmavých odstínů. Rozjařená druhá skladba *Who is Sylvia?* pak kráčí naší hlavou cestou zcela opačnou. Tato radost však netrvá dlouho. Třetí skladba *Fear No More the Heat o' the Sun*, jež aspiruje na vrcholný kus celého cyklu, nás přivádí k pětiminutovému rozjímání nad významem smrti, z čeho následně vyvozujeme i význam života. Samotný závěr v podobě *O Mistress Mine* a *It was a Lover and his Lass* nám však znovu připomíná veškeré naše zemské radosti.

Ačkoliv se jedná o dílo uvedené ve 40. letech 20. století, Finzi se nesnaží hledat nový hudební jazyk, jako se o to pokoušelo mnoho autorů tohoto období. Zůstává věrný tradici předešlého století, drží se klasické harmonie, pevné tonality osvědčených forem. S největší pravděpodobností tak činí s jediným cílem, totiž navázat na národní ideály a vybudovat svébytnou anglickou hudbu. Možná i z toho důvodu zůstává v povědomí veřejnosti ve stínu Brittena, či Holsta. Písňový cyklus *Let Us Garlands Bring* je však zářivý artefakt, který by měl být připomínán i mimo hranice Velké Británie.

Benjamin Britten

1.5 Život a dílo

Benjamin Britten se narodil roku 1913 ve městě Lowestof. K hudbě ho přivedla matka Edith, amatérská hudebnice, která věřila, že by se její syn mohl stát „čtvrtým B“ po Beethovenovi, Bachovi a Brahmsovi. Ta pořádala časté domácí hudební večírky, kam zvala lokální osobnosti a kde mohl malý Benjamin preludovat. Poprvé se pokusil o komponování ve věku pěti let, lekce klavíru začal navštěvovat v sedmi letech.

V osmi letech nastoupil na základní školu v South Lodge, Lowestoft. Na škole docházelo ze strany ředitele k přísným tělesným trestům a tato zkušenost pravděpodobně zapříčinila Brittenův celoživotní pacifismus.⁷⁹ Protože škola neměla hudební tradici, docházel Britten na soukromé hodiny klavíru. V deseti letech pak započal hru na violu.

Učitelka violy, Audrey Alston, přesvědčila Brittena, aby navštívil koncerty v Norwichi. Symfonická báseň Franka Bridge *The Sea (Moře)* se stala Brittenovým prvním setkáním se soudobou hudbou. Protože se Audrey Alston znala s Frankem Bridgem, zprostředkovala v roce 1927 čtrnáctiletému Brittenovi setkání s tímto skladatelem. Společně se podívali na práci mladého Brittena, kterému posléze Bridge nabídnul lekce kompozice v Londýně, a stal se tak jeho prvním (a možná i nejzásadnějším) učitelem skladby. Díla z tohoto období jsou *String Quartet in F / Smyčcový kvartet F dur* z dubna 1928 či cyklus písní pro vyšší hlas a orchestr *Quatre Chansons Francaises*.

V září 1928 odešel Britten na internát do Holtu, Norfolk, kde studoval na Gresham's School. Toho času prožíval méně šťastné období svého života. Těžce nesl odloučení s rodinou, především se svou matkou. Navíc se zde setkával se šikanou ze strany starších chlapců. V této etapě komponoval závažné kvazi-atonální skladby.⁸⁰ Z tohoto období pochází také písňový cyklus *Tit for Tat*, kterému budeme níže věnovat větší pozornost.

Ve věku sedmnácti let získal Britten stipendium na Royal College of Music v Londýně. U zkoušky v komisi tehdy seděli například skladatelé John Ireland či Ralph Vaughan Williams. U prvního jmenovaného nakonec v letech 1930–1933 Britten studoval.

Čas v Londýně využil také k návštěvě koncertů. Seznámil se s hudbou Stravinského, Šostakoviče a především Mahlera. Později zvažoval postgraduální studium ve Vídni u

⁷⁹ Je pozoruhodné, že významná Brittenova díla se často vážou k válečným událostem.

⁸⁰ ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století. Praha: Argo, 2011. s. 375.

Albana Berga, ale rodiče mu nakonec tyto záměry rozmluvili s tím, že Berg je „nemorální“ a představuje „špatný vliv“.⁸¹

Prvními Brittenovými kompozicemi, které zaujaly širší veřejnost, byly skladby z dob studií na RCM *The Sinfonietta, Op. 1* (1932), hobojevý kvartet *Phantasy, Op.2*, a především soubor chorálních variací *A Boy was Born / Chlapec se narodil* (1933).

„Ve třicátých letech měla různá oddělení britské vlády vlastní propagandistické skupiny a zaměstnávala umělce, kteří přišli o práci v důsledku krachu konzumní ekonomiky dvacátých let. Ministerstvo pošt mělo tým filmařů, který měl za úkol seznamovat veřejnost s mnoha způsoby užití poštovních služeb. V roce 1935 se stal hlavním skladatelem ministerstva Britten.“⁸²

Toto setkání s „užitnou hudbou“ mu dalo schopnost skládat pro jakoukoliv příležitost. Zároveň se zde setkal s mladým básníkem Wystanem Hughem Audenem,⁸³ který ministerstvo pošt zásoboval svými texty. Společně pracovali na několika projektech. Auden měl na Brittena velký vliv, povzbuzoval ho, aby rozšířil své estetické, intelektuální a politické obzory a aby se vyrovnal se svou orientací.⁸⁴ Auden byl energický a bez výčitek svědomí promiskuitní, Britten od přírody puritánský a konvenční, což potlačovalo jeho sexualitu.⁸⁵ Během tří let (1935–1937) napsal hudbu k téměř čtyřiceti divadlům, filmům či rozhlasovým hrám.

Rok 1937 přinesl dvě zásadní události do Brittenova života: jeho matka zemřela a seznámil se s Peterem Pearsem. Ačkoliv byl až nezvykle oddaný své matce a byl zdrcený její smrtí, pocítil i jakési osvobození. Poprvé začal vážně zkoumat emocionální vztahy s lidmi svého věku, či mladšími.⁸⁶ Později toho roku poznal zpěváka Pearse, který se stal jeho hudební inspirací a blízkým přítelem. Britten pro něj složil během pár týdnů skladbu *A Thousand Gleaming Fires / Tisíc zářivých ohňů*. Nejznámější skladbou tohoto období je

⁸¹ ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století. Praha: Argo, 2011. s. 379.

⁸² Tamtéž, s. 379.

⁸³ Wystan Hugh Auden (1907–1973) byl anglo-americký básník, dramatik a libretista. Jeden z předních osobností literatury v první polovině 20. století. Roku 1948 získal Pulitzerovu cenu.

⁸⁴ Dekriminalizace homosexuality proběhla v Anglii roku 1967. Do té doby (od roku 1939) držel Benjamin Britten svůj vztah s pěvcem Peterem Pearsem v tajnosti. Benjamin Britten a jeho partner, pevec Peter Pears. Na veřejnosti jako pár nepůsobili, že šlo o naplněný vztah lze však vyčíst z jejich soukromé korespondence publikované roku 2016.

⁸⁵ MATTHEWS, David. *Britten*. London: Haus Publishing, 2013. s. 34.

⁸⁶ Skutečnost, že Benjamin Britten byl po celý život hluboce fascinován dospívajícími chlapci, není tajemstvím. Jeho sexualita se vynořila v biografii Humphreyho Carpentera z roku 1992 a byl předmětem televizního dokumentu a následné knihy z roku 2004 s názvem *Britten's Children*, Johna Bridcuta.

pravděpodobně *Variation on a Theme of Frank Bridge / Variace na téma Franka Bridge* pro smyčcový orchestr, která zaznamenala velký úspěch v Severní Americe. Protože politická situace v Evropě byla stále vyhocenější a Američané (na rozdíl od Angličanů) přijímali dílo Brittena s nadšením, rozhodli se s Pearsem (ještě jako přátelé) vydat v dubnu 1939 nejprve do Kanady a poté do New Yorku. Britten a Pears se touto událostí stali profesními a později i životními partnery, což platilo až do skladatelovy smrti. Pro Pearse napsal v dalších letech několik písňových cyklů, prvním z nich se stal roku 1940 *Seven Sonnets of Michelangelo / Sedm Michelangelových sonetů*. Nadále se věnoval i komponování pro orchestr, známým dílem se stala *Sinfonia da Requiem* a písňový cyklus na básně Arthura Rimbauda *Les Illuminations / Iluminace* pro tenor a orchestr. V tomto období se také setkal s indonéskou hudbou gamelan,⁸⁷ ze které čerpal ve svých pozdních dílech inspiraci.

Z myšlenky stát se Američanem vystřízlivěl Britten poměrně rychle. „Život tady jsou samé módní mánie,“ napsal domů svému švagrovi. „Postupně si uvědomuji, že jsem Angličan – a jako skladatel zřejmě potřebuji pevné kořeny více než jiní.“⁸⁸ V roce 1942 se dostal k dílu básníka George Crabbea.⁸⁹ Sbíрка *The Borough*,⁹⁰ v něm vzbudila takovou touhu po Anglii, že okamžitě pocítil potřebu vrátit se zpět. Také byl přesvědčený, že musí napsat operu inspirovanou rybářem z básně Crabbea jménem Peter Grimes. V dubnu roku 1942 se spolu s Pearsem vrátili do Anglie. Během dlouhé plavby zpět dokončil chorální dílo *A Ceremony of Carols / Chvála koled* a *Hymn to St Cecilia / Hymnus pro svatou Cecilii*. Tím se završila intenzivní spolupráce s básníkem Audenem.

Po smrti matky v roce 1937 zdědil peníze, za které si koupil starý mlýn ve vesnici Snape, v oblasti Suffolk. Trávil zde většinu času a pracoval na opeře *Peter Grimes*. Ta byla uvedena v červnu 1945 a dočkala se uznání u veřejnosti i kritiky. Ředitel opery Lord Harewood nazval *Petera Grimese* první britskou operou od dob Purcella. V roce 1947 Britten založil společnost *English Opera Group*, jejíž cílem bylo prezentovat britské opery po celé zemi.

Měsíc po uvedení *Petera Grimese* odcestoval spolu s houslistou Yehudim Menuhinem do Německa, aby přednesli recitály přeživším z koncentračních táborů. To, co (především v Belsenu) viděli, šokovalo Brittena natolik, že na toto téma odmítal hovořit do konce svého

⁸⁷ Gamelan je tradiční hudba indonéských a balijských národů, složená převážně z perkusních nástrojů.

⁸⁸ ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století. Praha: Argo, 2011. s. 381.

⁸⁹ George Crabbe (1754–1832) byl básník a kněz. Ve svých textech realisticky zobrazoval střední a dělnickou vrstvu a jejich každodenní život.

⁹⁰ Čtvrť nedaleko Brittenova rodného kraje.

života. Díla psaná po této zkušenosti, cyklus písní *The Holy Sonnets of John Donne / Svaté sonety Jonha Donna a String Quartet No. 2 / Smyčcový kvartet č. 2 C dur*, silně kontrastují s dřívějšími odlehčenými pracemi jako jsou například *Les Illuminations*.

Elán do života znovu získal s dílem *The Young Person's Guide to the Orchestra / Průvodce mladého člověka orchestrem* (1945), které bylo původně psáno pro edukační film. Nakonec se tento kus stal (a nadále zůstává) Brittenovým nejhranějším a nejoblíbenějším dílem.

Brittenova další opera *The Rape of Lucretia / Zneuctění Lukrécie*, byla prezentována na prvním poválečném festivalu v Glyndourne roku 1946. O rok později se znovu stěhoval, tentokrát v rámci oblasti Suffolk,⁹¹ do přímořského městečka Aldenburgh, které se mu stalo domovem až do jeho smrti. Pears zároveň přišel s nápadem, že by se právě v tomto místě mohl konat hudební festival. Ten se uskutečnil hned další rok – v červnu 1948. Řídil jej Britten, Pears a Eric Crozier.⁹² Festival vzbudil zájem veřejnosti a stal se každoroční událostí, která pokračuje dodnes. Na tomto festivalu se uváděla všechna nová díla Brittena až do jeho smrti v roce 1976.

Během padesátých let pokračoval v psaní oper. *Billy Budd* (1951) byl uveden v Covent Garden a zaznamenal vřelé divácké reakce, *Gloriana* (1953) psána pro příležitost korunovace královny Alžběty II., měla na slavnostní premiéře chladné přijetí, byla považována za „příliš moderní pro tuto událost“⁹³ a dalších třináct let se v Británii nehrála. *The Turn of the Screw / Utažení šroubu* následující rok zaznamenala obrovský úspěch a stala se jednou ze dvou nejhranějších Brittenových oper.

Stále větší vliv na jeho tvorbu měla hudba východu. Během roku 1956 se znovu setkal s gamelanem a navštívil také japonské Nó,⁹⁴ o čemž později mluvil jako o nejhezčím dramatu, které kdy viděl. Tyto východní vlivy byly patrné v baletu *The Prince of the Pagodas / Princ z pagod* (1957) a později ve dvou semi-operách *Curlew River / Řeka Sumida* (1964) a *The Prodigal Son / Marnotratný syn* (1968).

⁹¹ Britten popisoval život u Suffolku slovy: „*Tento kraj je impozantní, žádný jemu podobný v Anglii není. Cítím nekonečnou moudrost při výběru tohoto místa.*“ [online]. [cit. 2020-05-13]. Dostupné z: <https://snapemaltings.co.uk/about-us/benjamin-britten/>

⁹² Eric Crozier (14. listopadu 1914 – 7. září 1994) byl britský divadelní režisér a operní libretista, režíroval Brittenovu operu *Peter Grimes* a stál u počátku English Opera Group.

⁹³ Porter, Andrew. "Britten's *Gloriana*", *Music & Letters*, 1953. s. 277–287.

⁹⁴ Nó je tradiční forma japonského divadla, slučující v sobě prvky zpěvu na způsob žalmů, instrumentální hudbu, výtvarné umění, architekturu, tanec. Důležitou roli hraje také čas a prostor.

V šedesátých letech se již festival v Aldeburghu těšil takovému zájmu, že bylo třeba vybudovat novou koncertní halu. O šest kilometrů opodál ve vesnici Snape byly k dispozici opuštěné sladovny, jejichž citlivou rekonstrukcí získal festival koncertní sál a operní dům. Snape Maltings⁹⁵ s osmi sty třiceti dvěma sedadly byl otevřen královnou na zahájení dvacátého ročníku festivalu v Aldeburghu – 2. června 1967. O dva roky později došlo k rozsáhlému požáru, Britten byl však odhodlán, že se budova do příštího roku opraví, což se také stalo. Královna se znovu zúčastnila otevření roku 1970. Ve stejném roce dirigoval Britten Šostakovičovu 14. symfonii⁹⁶ hranou poprvé mimo území Ruska. Dva další ruští hudebníci, kteří pravidelně vystupovali na tomto festivalu byli klavírista Sviatoslav Richter a cellista Mstislav Rostropovič. Pro druhého jmenovaného napsal Britten *Symfonii pro violoncello a orchestr* a *Sonátu pro violoncello*, jejichž premiéry proběhly právě na festivalu v Aldeburghu.⁹⁷

Jedním z nejznámějších děl Brittena se stalo *The War Requiem / Válečné requiem*, jež mělo premiéru v roce 1962. Britten byl již dříve požádán, aby napsal hudbu pro vysvěcení nové katedrály v Coventry. Po náletech na město v roce 1940, při kterých zemřely stovky lidí, skončila stará katedrála v troskách. Britten se rozhodl, že jeho dílo bude připomínat mrtvé obou světových válek a vytvořil obsáhlou partituru pro sólisty, sbor, komorní i symfonický orchestr. Texty z tradičního requiem proložil básněmi Wilfreda Owena.⁹⁸

War Requiem bylo okamžitě prohlášeno za mistrovský kus a Britten dosáhl vrcholu svého uznání. Šostakovič sdělil Rostropovičovi, že věří, že se jedná o nejlepší dílo dvacátého století. Brittenovi pak osobně řekl: „Ty veliký skladatel, já malý skladatel.“⁹⁹

V roce 1967 byl Britten požádán BBC, aby napsal operu pro televizi. Opera *Owen Wingrave* byla vysílána v květnu 1971 v deseti zemích Evropy a USA.

V září 1970 Britten požádal Mafynwy Piper,¹⁰⁰ zda by převedla příběh Thomase Manna – *Smrt v Benátkách* na libreto. Tento počín zamýšlel Britten delší dobu. Když začal skládat

⁹⁵ Malt je v českém překladu slad. Koncertní dům z vnějšku stále připomíná (i díky ponechaným komínům) starou sladovnu.

⁹⁶ Šostakovič tuto symfonii věnoval Brittenovi.

⁹⁷ Repertoár festivalu v Aldenburghu však netvořily jen díla Benjamina Brittena. Od samého začátku byl festival charakteristický pro svou pestrost hudebního programu. Na několika scénách zněla hudba klasiků (Bach, Haydn, Mozart) i díla novodobých skladatelů z celého světa.

⁹⁸ Wilfred Owen (1893–1918) byl anglický voják a básník. Jeho válečná poezie, zachycující hrůzy první světové války, byla v kontrastu s dosavadním sebevědomým vlasteneckým tónem dřívějších válečných básníků. Ve válce nakonec zahynul, jeho dílo bylo doceněno až posmrtně.

⁹⁹ ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století. Praha: Argo, 2011. s. 396.

¹⁰⁰ Operní libretistka, spolupracovala s Brittenem mezi lety 1954–1973.

hudbu, lékaři mu sdělili, že je nezbytné, aby podstoupil operaci srdce, pokud chce žít více než dva roky.¹⁰¹ Byl odhodlán dokončit operu dříve, než nastoupí do nemocnice na operaci. Ta proběhla úspěšně v květnu 1973, došlo však k poškození ruky, což znamenalo konec Brittenovy kariéry v pozici klavíristy. Mezi jeho poslední skladby patří *Suite on English Folk Tunes „A Time There Was“ / Suita na anglické lidové melodie „Čas byl tam“* (1974), *String quartet no. 3 / Smyčcový kvartet č. 3 G dur* (1975).

V červnu 1976 mu byl udělen šlechtický titul a stal se Baronem z Aldeburghu. V srpnu téhož roku ještě složil *Welcome Ode / Vitací óda* pro dětský sbor a orchestr, v říjnu si však již přiznal, že ze zdravotních důvodů už není schopen více skládat. Na jeho šedesáté třetí narozeniny proběhla velká oslava, které se zúčastnili přátelé i rodina. Britten zemřel na selhání srdce 4. prosince 1976. Tři dny poté se uskutečnil jeho pohřeb ve farním kostele v Aldeburghu, na jehož hřbitově byl pochován.

1.5.1 Pisňová tvorba

Britten měl po celou svou kariéru blízko k formě písňového cyklu. Písně trvalé hodnoty skládal již coby náctiletý (viz *Quatre chansons françaises / Čtyři francouzské šansony* či níže rozebíraný cyklus *Tit for Tat*).

V době spolupráce s Audenem složil Britten cyklus *Our Hunting Fathers / Naši otci lovcové* (1936). Tímto počinem protestoval proti lovení zvěře, zároveň však dílo alegoricky zobrazovalo tehdejší politický stav Evropy.

Britten zhudebňoval verše mnohých básníků: Blakea, Rimbauda, Owena, Verlaina. Na texty posledního uvedeného vznikl populární písňový cyklus *Les Illuminations* (1940) pro vyšší hlas (původně soprán, později zpíváno především tenory) s doprovodem smyčcového orchestru.

Dalším významným dílem se stal cyklus pro tenor a klavír *Seven Sonnets of Michelangelo* roku 1942, tedy v období, kdy se Pears stal Brittenovým partnerem a múzou. Cyklus se svou stavbou drží konvencí 19. století. Až pozdější díla obsahují složitější tématickou provázanost.

¹⁰¹ Britten se potýkal se srdečními problémy od svého dětství. Když mu byly tři roky, nakazil se pneumonií. Doktoři předpovídali, že nebude schopen žít normální život. Nakonec se ale uzdravil a jako chlapec byl dokonce vášnivým tenistou a hráčem kriketu.

V cyklu *The Serenade for Tenor, Horn and Strings / Serenáda pro tenor, lesní roh a smyčce* (1943) se objevují texty s tématem nočního prostředí. Ačkoliv Britten toto dílo nevnímal jako zásadní, spolu s operou *Peter Grimes* jej vyneslo mezi přední skladatele své doby.

Mezi pozdější Brittenovy práce patří například *Songs and Proverbs by William Blake / Písňe a rčení Williama Blakea*. Cyklus psaný pro klavír a (mimořádně) baryton je věnovaný německému zpěváku Dietrichu Fischeru-Dieskauovi. Právě on se ujal jeho premiéry roku 1965 na festivale v Aldeburghu. Hudba zde představuje nepřerušovaný proud hudby, kdy krátká rčení prokládají rozsáhlejší písňe. Věnování Fischeru-Dieskauovi bylo i vzpomínkou na jeho ženu Irmgard, která roku 1963 zemřela při porodu. Hudba je zadumaná a tonálně neklidná. Hudba je pro zpěváka náročná nejen z pohledu technického, ale i emočního.

1.6 Tit for Tat

Během šedesátých let se Britten stále častěji ohlížel zpět na své mládežnické skladatelské pokusy a některé z nich revidoval, nebo téměř zcela přepracoval. To je příklad písňového cyklu *Tit for Tat*, který Britten složil ve studentských letech mezi čtrnáctým a sedmnáctým rokem života.¹⁰² Veřejnost však toto dílo mohla slyšet až roku 1969 na festivalu v Aldenburghu, kde skladby přednesl anglický basbarytonista John Shirley Quirk, jehož na klavír doprovodil samotný autor. Tento cyklus byl věnován synovi zesnulého básníka, autora textů Waltera de la Marea. Richard de la Mare slavil toho času 70. narozeniny a pro Brittena byl důležitou osobou, neboť coby předseda vydavatelství Faber Music stál za publikací jeho děl.

Tit for Tat je cyklus pěti písni na texty skladatelova oblíbeného básníka z dětství Waltera de la Marea.¹⁰³ Protože si Britten při komponování vedl pečlivé poznámky, přesně víme, ve kterém období písňe tvořil.

¹⁰² Mezi lety 1922 a 1930 napsal Britten přes padesát písni. Volba básníků byla různá, od Shakespeare k francouzským básníkům. Poezie Waltera de la Marea však zaujala mladého skladatele výrazněji.

¹⁰³ Walter de la Mare (1873–1956) byl anglický básník proslulý svou tvorbou pro děti. Jako jeho nejznámější dílo je uváděna báseň *The Listeners (Posluchači)*. Je považován za představitele moderní romantické imaginace. Pracuje s tématy jako jsou: sny, smrt, výjimečné stavy vědomí či fantastický svět dětství.

Při rozboru jsem vycházel z nahrávky z roku 2012, kdy barytonový part obstaral anglický pěvec Roderick Williams, jehož na klavír doprovodil skotský pianista Iain Burnside. Notový záznam vydalo nakladatelství Faber Music.

1.6.1 Song of Enchantment

A song of Enchantment I sang me there,
In a green-green wood, by waters fair,
Just as the words came up to me
I sang it under the wild wood tree.

Widdershins turned I, singing it low,
Watching the wild birds come and go;
No cloud in the deep dark blue to be seen
Under the thick-thatched branches green.

Twilight came: silence came:
The planet of Evening's silver flame;
By darkening paths I wandered through
Thickets trembling with drops of dew.

But the music is lost and the words are gone
Of the song I sang as I sat alone,
Ages and ages have fallen on me –
On the wood and the pool and the elder tree.

Píseň okouzlení zpíval jsem tam sobě,
v zeleno zeleném lese, u vodopádů,
jak mi slova na mysl přicházela
Zpíval jsem píseň pod divokým stromem.

Slunci čelem zpívaje slabě,
sleduje divoké ptáky létat tam a zpět;
S oblohou bez mráčku zbarvenou do modra
Pod tlustými zelenými větvemi.

Přišel soumrak, přišlo ticho:
planeta večerním stříbřitým plamenem prosvícena;
Černými stezkami toulal jsem se
Skrze houštiny třesoucí se pod kapkami rosy.

Ale hudba je pryč a utichla slova
Píseň, co zpíval jsem, když seděl jsem sám,
Léta letoucí na mě dolehla –
na les a tůň a starý strom.

A Song of Enchantment / Píseň okouzlení byla psána na začátku roku 1929. Díky detailním poznámkám Brittena dokonce víme, že doba komponování trvala lehce přes měsíc od 1. ledna do 7. února.

Setkáváme se zde s básní, jejíž název předestírá pocity úžasu a krásy. Ačkoliv ve čtyřech slokách de la Mare vykresluje fascinaci lyrického subjektu nad zázraky přírody, pocítujeme v posledním čtyřverší bolest z plynoucího času a nenávratného mládí (nebo možná dokonce dětství). Anglické slovo *enchantment* vyjadřuje cosi, co na nás působí kouzelnou energií. Ta může být v podobě extatické, nebo také ve formě kletby. Tento rozpor magické síly popisuje slovy de la Mare a hudbou Britten.

motivu (takt 24–27). Ten je posléze zakončen souzvuky, které doprovázejí první dva verše třetí sloky.

21
blue to be seen Un-der the thick-thatched bran-ches green.
25
rall. slower
pp sotto voce
Twi-light came; si-lence came; The
dim. pp ppp
ma corda

Obrázek 65: Tit for Tat: A Song of Enchantment

Na konci třetí sloky se objevuje pasáž s největším zastoupením chromatiky. Přejít k závěrečné strofě je znovu vystlán motivem známým z předchozích taktů.

35
Thick-ets trem-bling with drops of dew.
rall. always pp

Obrázek 66: Tit for Tat: A Song of Enchantment

K finále skladby dochází s poslední čtyřverším. Ačkoliv zhudebnění verše „but the music is lost and the words are gone“, v němž dochází k vystřízlivění lyrického subjektu, je stejně drásající jako obsah slov, skladba se v samém závěru dostává do smířlivé polohy, v níž nenávratné časy dětství zní tónem uklidněné nostalgie (takt 45–47).

Se závěrečným akordem je také naprosto patrné tonální ukotvení, kterým je tónina As dur, v průběhu skladby ne vždy zcela zřetelná.

I přes použití progresivních chromatických postupů se Britten drží tradiční písňové formy s návratem, jejíž strukturu můžeme naznačit schématem: *A b a*.

Obrázek 67: *Tit for Tat: A Song of Enchantment*

1.6.2 Autumn

Autumn

There is wind where the rose was;
Cold rain where sweet grass was;
And clouds like sheep
Stream o'er the steep
Grey skies where the lark was.

Nought gold where your hair was;
Nought warm where your hand was;
But phantom, forlorn,
Beneath the thorn,
Your ghost where your face was.

Sad winds where your voice was;
Tears, tears where my heart was;
And ever with me,
Child, ever with me,
Silence where hope was.

Podzim

Vítr růži na jejím místě vystřídá;
Chladný je déšť' teď, kde něžná tráva rostla;
A mraky jako ovečky
Potůčky na svazích
Šedé nebe kde skřivan vlál.

Žádné teď zlato tam, kde tvé vlasy byly;
Nezbylo teplo po tvých rukou;
jen přízrak, opuštěný,
Pod trnovím,
A duch, který tvou tvář připomíná.

Smutný vítr, kde hlas tvůj byl;
Slzy, slzy místo srdce mého;
A vždy se mnou,
dítě, vždy se mnou,
Ticho tam kde naděje byla.

Tesklivé vzpomínání na skutečnosti uplynulé přibližuje druhá píseň *Autumn*, kterou Britten zhudebňoval na začátku roku 1931. Konkrétně 28. ledna 1931 – jedná se tedy o nejmladší píseň tohoto cyklu.

Báseň podává výčet věcí, které v dobách minulých prožil lyrický subjekt s velkým citovým zaujetím. Nyní jakoby se vracel na ono místo, kde se vše odehrávalo, a viděl jeho proměnu a nepoznával ho. Britten zvolil znovu textový materiál, jehož hlavním tématem je plynutí času. Můžeme tedy hovořit o totožném tématu, se kterým autor pracoval již v první skladbě. Tentokrát se však u zhudebnění nesetkáváme s utěšeným nářkem, spíše pocítíme strach či jakési nepřijetí nové skutečnosti.

Skladatel zvolil dvoupůlový takt, v němž jistou zbrkllost vytváří zpěv, který nastupuje vždy na poslední dobu v taktu, a těžká doba pak spadá na druhé slovo verše. Co se melodického postupu týče, Britten vytváří postupnou gradaci tím, že zmiňované druhé slovo veršů opatří delší hodnotou a tento tón posune směrem nahoru. V druhé frázi o půl tónu výše, ve třetí o kvartu (takty 3, 5, 7). Klavírní doprovod doplňuje zpěvní hlas jemnou harmonií, kterou narušují klesající basové souzvučky rytmicky shodné s pěveckými zdvihy.

Obrázek 68: *Tit for Tat: Autumn*

Melodie zpěvu se v jednotlivých slokách liší jen velmi málo. Přesto však s druhou strofou nastává změna, kterou má na svědomí doprovod klavíru. Ten opouští pravidelné osminové hodnoty a namísto nich zůstává s drženým tónem ve zpěvu čtvrt'ová pomlka doplněná o basové kvinty a akordický souzvuk. Atmosféra skladby těžkne.

more marked cresc. rather *f*

pp Nought gold where your air was; Nought warm where your hand was; But

p cresc.

Obrázek 69: Tit for Tat: Autumn

Druhá a třetí sloka jsou spojeny dvoutaktovou mezihrou, která však v rámci celé skladby ční a jednoznačně stvrzuje, že kompoziční styl Brittenův je zcela odtržen od zavedených postupů jeho předchůdců. Na prostoru dvou taktů (23 a 24) se objevují čtvrté hodnoty vystavené na subdominantě, které posluchače na moment částečně odvádí z dosavadní tóniny. S taktem 25 pak cítíme znovu zakotvení v tónině As dur, ve které se odehrává celá skladba.

face was.

dim. *p*

Obrázek 70: Tit for Tat: Autumn

V třetí sloce se setkáváme s velmi podobnou hudbou, jako jsme slyšeli na začátku skladby. Stejně jako v textu však roste naléhavost sdělení, již je dosaženo užitím delších hodnot, zesílenou dynamikou a výškou tónů. Podobně jako v první skladbě je i zde položen vrchol na předposledním verši ve forte (takt 34), který předchází uklidnění v posledním verši (takt 36–38).

Píseň končí symbolicky na způsob „do ztracena“, čímž kvituje hlavní myšlenku celé básně, kterou je nejen zmiňovaná změna vnějšího světa kolem nás, ale i změna prožívání světa v nás.

30

35

Obrázek 71: Tit for Tat: Autumn

1.6.3 Silver

Silver

Slowly, silently, now the moon
 Walks the night in her silver shoon;
 This way, and that, she peers, and sees
 Silver fruit upon silver trees;
 One by one the casements catch
 Her beams beneath the silvery thatch;
 Couched in his kennel, like a log,
 With paws of silver sleeps the dog;
 From their shadowy cote the white breasts peep
 Of doves in a silver-feathered sleep;
 A harvest mouse goes scampering by,
 With silver claws and a silver eye;
 And moveless fish in the water gleam,
 By silver reeds in a silver stream.

Stříbrná

Pomalů, tiše, teď luna
 kráčí noci ve stříbrném střevíci;
 Všemi směry upírá zraky své
 ke stříbrným plodům stříbrných stromů;
 Okenice jedna po druhé zrcadlí
 paprsky její stříbrné kšticce;
 Zatímco v boudě klidný jak poleno,
 s tlapkami od stříbra spí pes;
 Z potměného chlívku bílá prsa vykukují
 spících holubic stříbrně opeřených;
 Hraboš peláší,
 Se stříbrnými drápy a stříbrným okem;
 a nehybná ryba se leskne ve vodě,
 pod stříbrným rákosím ve stříbrném toku.

Báseň *Silver* je vůbec první z uvedených pěti textů, kterou Britten zhudebnil. Jde skutečně o juvenilní práci, skladatele dělilo toho času pět měsíců od dovršení patnáctého roku života. Dle autorových poznámek byla píseň psána v období od 13. června 1928.

Text nám předkládá detailní statický obraz noci prozářené měsíčním svitem, který viděný svět, tak jak nám jej básník předkládá, zbarvuje do odstínů stříbrné. V poezii de la

Marea nachází Britten jazyk, který vyžaduje určitý čarovný přístup. Britten vnáší této básni tajemno, podobně jako u zhudebnění třetí sloky první písně *Song of Enchantment*.

Píseň *Silver* se podstatně více vzdaluje tonálnímu zakotvení než předchozí dvě skladby. Neobsahuje předznamenání, z čehož můžeme usuzovat přítomnost tóniny C dur, v melodii se však nachází mnoho posuvek, tedy bychom spíše než o identifikaci tóniny měli hovořit o tónech tonálního centra. Ty lze spatřovat v tónech C a F.

Britten rozděluje 14 veršů na tři části. Každá tato pasáž je opatřena výrazně odlišným klavírním doprovodem, který zásadně mění celkovou atmosféru. Oproti předchozím písním je rozdíl i v melodii zpěvu, která se zde nikdy neopakuje (ačkoliv u prvních šesti veršů můžeme vnímat jistou podobnost). Hudba zde plyne stále kupředu, což je mimo jiné ve shodě i se zmiňovanou tonální neurčitostí.

Úvod písně doprovází klavír střídavě, téměř ve stylu skladatelů předchozí generace. S rozdílem, že v tomto případě je posluchač hned v prvních pěti taktech uvržen do světa, který nezná harmonickou oporu.

1

Slow and quiet

Slow - ly, si - lent - ly, now the moon Walks the night in her sil - ver shoon. This way, and that, she

Obrázek 72: *Tit for Tat: Silver*

Se sedmým a osmým veršem dochází k zmiňované změně atmosféry. Zpěv ubírá za zvuků klavírního tremola na legatu a jeho melodie se stává na několik taktů (13–17) statictější.

12

thatch; Couched in his ken-nel, like a log, With paws of

16

sil-ver sleeps the dog;*

Obrázek 73: Tit for Tat: Silver

Takt 17 se svou bohatou chromatikou předznamenává další pokračování písně, v níž se navrací charakter zpěvu z první části. Vrchol je znovu vystavěn na třetím verši před koncem básně a působí, jakoby lyrický subjekt podlehl tomuto stříbrnému měsíčnímu přízraku, čehož se sám děsí.

20

With sil-ver-y* claws, and

22

sil-ver eye;

Obrázek 74: Tit for Tat: Silver

S poslední frází dochází ale znovu k jakémusi vystřízlivění, které, ač stvrzuje magičnost přítomného okamžiku, ujišťuje, že svět bude po této prozářené noci stejný jako dřív. Toto mentální probuzení evokují kroky malé sekundy v posledních třech taktech spolu s arpeggiem v klavíru.

24

pp

And move - less fish in the wa - ter gleam, By

27

sil - ver reeds in a sil - ver stream.

ppp

with tr

Obrázek 75: Tit for Tat: Silver

Protože se v písni *Silver* objevuje neustále nový hudební materiál, je obtížné ve skladbě shledat jednoznačnou strukturu. Z výše uvedeného bychom však mohli využít schéma *A B c*.

1.6.4 Vigil

Vigil

Dark is the night,
The fire burns faint and low,
Hours—days—years,
Into grey ashes go;
I strive to read,
But sombre is the glow.

Thumbed are the pages,
And the print is small;
Mocking the winds
That from the darkness call;
Feeble the fire that lends
Its light withal.

O ghost, draw nearer;
Let thy shadowy hair
Blot out the pages
That we cannot share;
Be ours the one last leaf
By Fate left bare!

Let's Finis scrawl,
And then Life's book put by;
Turn each to each
In all simplicity:
Ere the last flame is gone
To warm us by.

Bdění

Temná je noc,
Oheň hoří mdle a slabě,
Hodiny—dny—roky,
se v šedý popel obrací;
Snažím se číst,
ale slabý je svit.

Umazané jsou stránky,
a výtisk je titěrný;
Posměšný vítr
který z temnot volá;
a oheň je navíc sláb,
jenž světlo vydá.

Ó duchu, přiblíž se;
Nech své šedavé vlasy
Zničit ty stránky
jež nejdou sdílet;
Buď našim jediným posledním listem
holým a osudem opuštěným!

Naškrábejme závěr,
a poté odložme knihu života;
Obraťme se k sobě navzájem
ve vší jednoduchosti:
Dřív než poslední plamen zhasne
jenž by nás hřál.

Stejně jako druhou píseň cyklu *Autumn* i *Vigil* skládal Britten v období prvního ročníku studia na RCM. Konkrétně na přelomu roků 1930 a 1931 od 23. prosince do 17. ledna.

Báseň projevuje znaky potemnělé reflexivní lyriky, jejíž vnitřní napětí se točí kolem témat, jako jsou osud, úděl lidského života nebo nalezení míru v sobě samém. Znovu se objevuje prostředí noci, tentokrát potemnělá noční doba dokresluje stejně potemnělý stav mysli lyrického subjektu. Všeříkající jsou vybrané obrazy z prvních šesti veršů, kde se objevuje: „noc, oheň, popel či slabý svit“.

Píseň vrhá posluchače hned od úvodních taktů do neklidné atmosféry v d moll posvěcené skladatelovou poznámkou *restlessly moving* (neklidně hybný). Skladba *Vigil* vystupuje ze řady ostatních písní svým členěním textu. U všech zbylých je totiž zpěv téměř výlučně sylabický, zde se však na několika místech setkáváme se slovy, na jejichž slabiky vychází

více tónů (takt 5 či 7). Tento prvek se také podílí na záměrné roztěkanosti a zmatenosti, stejně jako doprovod klavíru, kde jdou trioly v pravé ruce proti basovým osminám v ruce levé.

1
Restlessly moving
Dark is the night, The fire burns
pp
very smooth
sim.

Obrázek 76: Tit for Tat: Vigil

Zhudebnění prvních dvou slok se svou atmosférou příliš neliší. Od třetího verše druhé sloky (*mocking the winds*) však dochází k náhlým změnám. Britten zde opakuje melodii z taktu 22–24. Tu posouvá s taktem 25 o půltón výš a v taktu 29 o další půltón nahoru. Stejný pohyb se odehrává i v klavírním partu.

20
moving on more marked
Thumbed are the pages, And the
ppp
p
24
cresc.
print is small; Mocking the winds that from the dark - - - ness
cresc.
28
mf
call; Feeble the fire that lends its light with -
mf cresc.

Obrázek 77: Tit for Tat: Vigil

Tyto harmonické skoky vrcholí třetí slokou, která odhaluje zcela odlišnou polohu. Jakoby bezvýchodná životní situace lyrického subjektu dosáhla svých mezí a poslední naději viděl pouze v silách vyšších sfér: *oh ghost, drawn here / ó duchu přiblíž se*. Tento výklad by potvrzovala i skladatelova poznámka, kterou je *passionate* (vášnivě/prudce). Zároveň je v těchto taktech, kde sled držených akordů podkresluje vypjatý hlas ve vyšší poloze, dosaženo vrcholu celé písně.

32

passionate

-al. O ghost, draw near - er; Let thy

f marked *poco a poco dim.*

37

sha - dow - y hair Blot out the pa - ges That we can - not

Obrázek 78: *Tit for Tat: Vigil*

S poslední slokou se navrácí prvotní poloha, tentokrát se sdělením, že z životní marnosti a ztracenosti nám ani vyšší síly nemohou pomoci a musíme je dál nést na svých bedrech. I zde Britten obohacuje zdánlivě známou melodii novými funkcemi. Vždy po dvou taktech (52–29) se spojují akordy a moll, Des dur, Ges dur, B dur. Tyto spoje jsou jezdnoznačným stvrzením faktu, že pevná harmonická pravidla jsou záležitostí předchozích generací.

52

then Life's book put by; Turn each to each In

56

all sim - pli - ci - ty: Ere the last

Obrázek 79: Tit for Tat: Vigil

Píseň *Vigil* se skládá ze tří částí, její struktura odpovídá schématu: A b a.

1.6.5 Tit for Tat

Tit for Tat

Have you been catching fish, Tom Noddy?
Have you snared a weeping hare?
Have you whistled "No Nunny" and gunned a poor bunny,
Or blinded a bird of the air?

Have you trod like a murderer through the green woods,
Through the dewy deep dingles and glooms,
While every small creature screamed shrill to Dame Nature
"He comes - and he comes!"

Wonder I very much do, Tom Noddy,
If ever, when off you roam,
An ogre from space will stoop a lean face,
And lug you home:

Lug you home over his fence, Tom Noddy,
Of thorn-sticks nine yards high,
With your bent knees strung round his old iron gun
And your head a dan-dangling by:

And hung you up stiff on a hook, Tom Noddy,
From a stone-cold pantry shelf,
Whence your eyes will glare in an empty stare,
Till you are cooked yourself!

Oko za oko

Chytil jsi někdy ryby, Tome Noddy?
Lapil jsi někdy v pasti nařikajícího zajíce?
Zapískal si „No nunny“ a střelil ubohého králíka,
nebo oslepil jsi ptáka při letu?

Toulal ses jako vrah zelenými lesy,
skrz hluboké temné orosené houští,
zatímco všichni ti malí tvorové žalovali Matce Přírodě
„Jde, už jde!“

Tolik by mě zajímalo, Tome Noddy,
zda při tvém odchodu,
skřet shůry svou tvář svraští,
a odveče tě domů:

Odveče tě domů za svůj plot, Tome Noddy,
sbitý z vysokých stonků s trny,
kdy za kolena budeš viset ze staré železné zbraně
a tvá hlava se pod ní bude houpat:

A pověsí tě na hák, Tome Noddy,
v ledově chladné spižárně,
odkud tvé oči budou jen prázdně zírat,
dokud se neuvaříš!

V poezii de la Marea našel Britten vedle snových a fantastických textů i střet s nejkřutější realitou. Dokladem toho je poslední píseň cyklu, v níž jsou sny nahrazeny smrtí způsobenou lidskou krutostí. Této skutečnosti napovídá již samotný název *Tit for Tat*, britský ekvivalent českého rčení oko za oko. Brittenova tvorba je často spojována se silným pacifismem¹⁰⁴, který v sobě skladatel probudil velmi brzy.

Textová předloha de la Marea má dialogickou povahu, ve zhudebnění se zpěvák stává vypravěčem, který svá slova adresuje Tomovi Noddymu.¹⁰⁵ Píseň je silným apelem směrem k pytlákovi, který je nakonec za své nekalosti potrestán vyšší silou. I přestože báseň čítá pět slok, píseň má trvání necelých dvou minut.

¹⁰⁴ Britten již v roce 1928 napsal (jako součást školního výstupu) esej s názvem *Animals (Zvířata)*, ve které ostře vystupuje nejen proti krutosti, jež je součástí tradičního anglického lovu, ale proti násilí a válkám všeobecně.

¹⁰⁵ Tom Noddy byl údajně nevzdělaný venkovan a pytlák, který nacházel velké potěšení ve střelení zajíců.

Snad poprvé se v tomto cyklu setkáváme s emocí vzteku. Nejedná se však o exponovaný, úderný útok na zmiňovaného Toma Noddyho. Slyšíme spíše všeobecného vypravěče, jenž zná minulost i budoucnost a v jehož hlase je cítit zkracená zlost, neboť ví, že kruté činy budou stejnou měrou potrestány – viz autorovu úvodní poznámku *solemn and to the point* (vážně a k věci).

Celá píseň je postavena na deklamačním stylu zpěvu (znovu autorem označeno jako *as if spoken*, takt 3). V úvodních taktech Britten nastavuje potmělou, avšak klidnou atmosféru v a moll, v níž Tom Noddy dostává výčet všech svých činů, za které zanedlouho uslyší svůj rozsudek.

1

Solemn and to the point

(*as if spoken*)

Have you been catch-ing of fish, Tom Nod-dy? Have you snar'd a weep-ing hare? Have you

(*colla voce*)

rit. - - - a tempo

Obrázek 80: *Tit for Tat: Tit for Tat*

Třetím veršem druhé sloky *while every small creature screamed shrill to Dame Nature* se dosavadní atmosféra mění (takt 9–10). Doposud odměřený a seriózní vypravěč se počínaje tímto místem stává krutým a spravedlivým správcem pořádku. Desátým taktem píseň přechází k dominantní tónině E dur, která se stává novým tonálním centrem a přetrvává až do konce skladby.

8

dew - y deep din - gles and glooms, While ev - 'ry small crea - ture cries *

shrill to Dame Na - ture, 'He comes - and he comes!?

accel. - - - - -
cresc.

lively

ff lively

cresc.

pp

Obrázek 81: Tit for Tat: Tit for Tat

Patnáctým taktem se dosavadní ponurá nálada mění v hororovou. Tom Noddy čelí tváří tvář svému nelítostnému osudu, zatímco hlas vypravěče působí pomstychtivě až výsměšně.

14

O - gre from space will stoop a lean face And lug you home: ___

cresc.

ff

Obrázek 82: Tit for Tat: Tit for Tat

Závěrečná atmosféra je vystavěna na akordických souzvucích, které umocňují výčet mučících technik, čekajících Toma Noddyho. Ačkoliv v taktu 20 a 21 slyšíme sestupně tóny stupnice a moll, které Britten harmonizuje, závěr celé písně se odehrává v tónině E dur.

18 **broadening**

bent knees strung round his old iron gun And your head dan - dan - gling by: And

hang you up stiff on a hook, Tom Nod-dy, From a stone-cold pan - try shelf, Whence your

eyes will glare in an emp - ty stare, Till you are cook'd your - self!

eyes will glare in an emp - ty stare, Till you are cook'd your - self!

• See Prefatory Note.

(1928)

Obrázek 83: *Tit for Tat: Tit for Tat*

Tit for Tat je narativní píseň vystupující svou povahou z celého cyklu. Brittenovo zhudebnění pěti slok bychom mohli vtěsnat do dvoudílné písňové formy, přičemž díl A sestává z první a druhé strofy v a moll, díl B pak ze zbylých tří s ukotvením v dominantní tónině E dur.

1.6.6 Shrnutí

Tajuplné básně Waltera de la Mare zhudebnil Britten v písňovém cyklu *Tit for Tat*, jehož stopáž se pohybuje kolem necelých 9 minut. Hudební jazyk je ještě tonální, ale různé harmonické odchylky jsou i na prostoru takto krátkých písni poměrně časté. Nevíme, do jaké míry se publikovaná verze liší od školních pokusů, nelze tedy ani tvrdit, zda smysl pro chromatiku a atonalitu Britten cítil již jako mladý, nebo se k tomuto stylu dostal až

s věkem.¹⁰⁶ Lze tedy jen těžko usuzovat, zda dílo řadit jako pozdní, či rané. Jednoznačně však v Brittenově písňové tvorbě nacházíme další kompoziční krok směrem od tradičních postupů a pevné tonality. Je známo, že Britten nebyl horlivým zastáncem ideálu národní hudby, čímž vystoupil z kolejí předchozí generace a svou hudbou nasměroval Anglii znovu na evropskou scénu.

Úvodní *Song of Enchantment* navozuje utěšenou atmosféru pro rozjímání, kterou však narušuje vyděšeným projevem *Autumn*. Překvapení z magické noci přibližuje skladba *Silver*, po níž přichází bolestná *Vigil*. Závěrečná píseň *Tit for Tat* zachycuje všemocnost vyšších sil a svým obsahem stojí, ač nese název celého cyklu, mimo předchozí čtyři skladby.¹⁰⁷

Pět písní z Brittenových studentských let nepatří mezi věhlasná díla 20. století, přesto je však cyklus *Tit for Tat* dodnes hojně uváděn.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Britten k tomuto uváděl, že písně jen „lehce očistil“.

¹⁰⁷ K tomuto tématu se skladatel vrátil roku 1936 orchestrálním písňovým cyklem *Our Hunting Fathers*.

¹⁰⁸ Vydavatelství Faber Music registruje na svých webových stránkách události, na nichž jsou prezentována jimi publikovaná díla.

Závěr

Anglická hudba stála na přelomu 19. a 20. století před velkou výzvou. Jejím cílem bylo vzkřísit národní hudební tradici a položit základy nejen pro budoucí skladatele, ale pro moderní britskou kulturu obecně. S odstupem několika desítek let se ohlížíme na (písňovou) tvorbu autorů a vidíme, že snaha o vytvoření vlastního hudebního jazyka dopadla zdárně. O hodnotě jejich díla nechť vypovídá i skutečnost, že se jejich skladby stávají nadále objektem akademických prací.

Na předchozích stranách jsme sledovali životy a díla tří anglických autorů. Zdánlivě bychom mohli vnímat, že jde o autory rozdílných generací. Vaughana Williamse dělí od Finziho devětadvacet let, od Brittena pak čtyřicet jedna roků. Paradoxně však nacházíme více společných znaků pro první dva jmenované, vedle nichž Britten se svou hudbou působí jako solitér.

Cykly *The House of Life* a *Let Us Garlands Bring* vycházejí svou jasnou harmonií, zřetelnou strukturou a zejména pevným tonálním ukotvením z hudebního proudu romantismu. V písních cyklu *Tit for Tat* spatřujeme prvky typické pro hudbu 20. století v podobě chromatických postupů a harmonických vybočení, jež často nechávají tonalitu v jakési posluchačské mlze. Uvedené rysy jsou patrné zejména ve složce klavírního doprovodu. Pokud u Vaughana Williamse klavír doprovází, pak u Finziho vede se zpěvákem souhlasný dialog. U Brittena již však klavír hovoří zcela jiným jazykem.

Významnou součástí písňové tvorby je složka textová. Autory uvedených cyklů jsou výhradně angličtí básníci (což je znovu v souladu s ideou vytvoření svébytné anglické hudby). Finzi volil osvědčené verše Shakespearovy, Vaughan Williams silně romantickou poetiku Rossetiho, Britten se nechal inspirovat verši básníka de la Marea, jež čítal v dětství. Ačkoliv každý skladatel čerpal z naprosto rozdílných epoch, lze ve verších rozebíraných cyklů najít společné téma. Tím je čas, především pak jeho plynutí a nenávratnost. Často se také setkáváme s motivem těsné blízkosti života a smrti.

Z pohledu pěveckého se setkáváme s třemi cykly pro střední hlas, jejichž rozsah se pohybuje mezi tóny A-f1. Písně svým charakterem (i zmiňovanou tematikou) vyžadují zejména vyzrálý projev. Písně Vaughana Williamse se vyznačují svou honosností, melodické fráze jsou táhlé a text je v určitých pasážích členěn poměrně obtížně. Finzi pracuje s textem obratněji (často přísně sylabicky), jeho písně nabízejí širší paletu nálad a vyžadují dramatictější projev. Zároveň jejich porozumění napomáhá i znalost kontextu

Shakespearových her, v nichž se texty vyskytují. I Britten dbá velký důraz na smysl a vyznění textové složky, pět skladeb cyklu *Tit for Tat* pak působí více jako zpívané básně, jejich intimita a požadavek na výrazový zpěv je nejzřetelnější. Mezi uvedenými skladbami bychom jen stěží hledali méně náročnou píseň, proto je jejich interpretace doménou zejména profesionálních pěvců.

Tato práce jednak seznamuje čtenáře s vybranými skladateli na území Anglie v první polovině 20. století, sloužit ale může také jako inspirace pro rozbor písní a jejich interpretaci. Uvedené postřehy nemají za cíl stát se jednoznačnou pravdou, jde spíše o poskytnutí osobní optiky, jak lze na vokální hudbu nahlížet.

Seznam použitých zdrojů

Literatura:

British music of our time. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1951. Pelican Books.

BURIAN, Karel Vladimír. *Stručné dějiny anglické hudby: přehled vývoje hudebního umění v Británii*. V Plzni: Theodor Mareš, 1948. Marešovy příručky.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich. *Hudba a krásno*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Eseje (NLN). ISBN 80-710-6479-3.

FOREMAN, Lewis. *From Parry to Britten: British music in letters, 1900-1945*. Portland, Or.: Amadeus, 1987. ISBN 09-313-4003-9.

HOLD, Trevor. *Parry to Finzi: Twenty English Song-composers*. Boydell Press, 2002.

KULKA, Jiří. *Komplexní analýza uměleckého díla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986.

MCVEAGH, Diana. *Gerald Finzi: His Life and Music*. Boydell Press, 2007.

NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století: přehled vývoje hudebního umění v Británii*. Ostrava: Montanex, 1993. Marešovy příručky. ISBN 80-853-0026-5.

RAYBORN, Tim. *A New English Music: Composers and Folk Traditions in England*. McFarland & Co, 2016. ISBN 9780786496341.

REJCHA, Antonín a Roman DYKAST. *Hudba jako ryze citové umění*. Praha: Togga, 2009. Vita intellectiva. ISBN 978-80-87258-15-6.

ROSS, Alex. *Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století*. Praha: Argo, 2011. Zip (Argo: Dokořán): Dokořán): Dokořán). ISBN 978-80-257-0558-2.

VAUGHAN WILLIAMS, Ralph. *National Music: and other essays*. Second edition. Oxford: Oxford University Press, 1987. ISBN 0-19-284016-9.

Elektronické zdroje:

ATLAS, Allan W. Ralph Vaughan Williams's "The House of Life": Four Levels of Cyclic Coherence. *Acta Musicologica* [online]. 2013, (2), 199-225 [cit. 2020-07-16]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/24595504

BOYD, C. M. *Gerald Finzi and the Solo Song*. *Tempo* [online]. 1954 [cit. 2020-07-22]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/942876

DOCHERTY, Barbara. *English Song and the German Lied 1904-34* [online]. 1987 [cit. 2020-07-16]. Dostupné z: www.jstor.org/stable/945377

DOCHERTY, Barbara. *'When Feeling Becomes Thought': Britten, Text and Biography 1928-31*. *Tempo* [online]. 1993 [cit. 2020-07-22]. Dostupné z: www.jstor.com/stable/946134

FROGLEY, Alain. *Rewriting the Renaissance: History, Imperialism, and British Music Since 1840* [online]. Oxford University Press, 2003 [cit. 2020-07-22]. Dostupné z: www.jstor.com/stable/3526193

FROGLEY, Alain. *Williams, Ralph Vaughan (1872–1958), composer and folk-song collector*. *Oxford Dictionary of National Biography* [online]. 2009 [cit. 2020-07-22]. Dostupné z: www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-36636.

Good Morning Britten [online]. [cit. 2020-07-16]. Dostupné z: <https://goodmorningbritten.wordpress.com/>

LONG, N. G. *The Songs of Gerald Finzi. Tempo* [online]. 1946 [cit. 2020-07-22].

Dostupné z: www.jstor.org/stable/943970

The Ralph Vaughan Williams Society [online]. [cit. 2020-07-22]. Dostupné z:

www.rvwsociety.com/comprehensive-biography/

ROSS, Benjamin. *Connecting Gerald Finzi to the English Musical Renaissance: A Comparative Study of Early 20th Century British Song*. 2018. Honors thesis. University of Iowa.

RVW Trust [online]. [cit. 2020-07-22]. Dostupné z: <https://rvwtrust.org.uk/about/>

WHITTALL, Arnold. *Tonality in Britten's Song Cycles with Piano* [online]. 1971 [cit.

2020-07-22]. Dostupné z: www.jstor.com/stable/943773

ZENKL, Michal. *Příspěvek k metodice komplexního rozboru skladeb. Živá*

hudba [online]. 1983 [cit. 2020-07-22]. Dostupné z: [www.blazicek.net/wp/wp-](http://www.blazicek.net/wp/wp-content/uploads/pdf//140403200623_pdf_0.pdf)

[content/uploads/pdf//140403200623_pdf_0.pdf](http://www.blazicek.net/wp/wp-content/uploads/pdf//140403200623_pdf_0.pdf)

Seznam příloh

Příloha 1 – Stručný komentář k přiloženým nahrávkám

Příloha 2 – Program z recitálu v Southamptonu

Příloha – Recitál Southampton

Závěrečný recitál v rámci mého Erasmus pobytu proběhl 23. ledna 2017 v koncertním sále Turner Sims v Southamptonu. Jednalo se o program ze série lunchtime koncertů. Šlo o téměř hodinový výstup, který byl zároveň semestrální zkouškou hodnocenou univerzitními učiteli zpěvu. V repertoáru převažovaly věci, které jsem měl nastudované již z doby před odjezdem do Anglie. Ty se mi podařilo obohatit o pět skladeb anglických autorů, jejichž záznam příkládám v příloze mé práce.

Těmi jsou: *Silent Noon* z cyklu Ralpa Vaughana Williamse *The House of Life. It was a Lover and his Lass* Geralda Finziho z cyklu *Let Us Garlands Bring* a dvě úpravy anglických lidových písní Benjamina Brittena *There's noone to soothe a Foggy foggy dew*. Pátou skladbou je pak árie Henryho Purcella *I attempt from love's sickness*. Klavírního partu se ujala Karen Kingsley.

Předně je třeba uvést tu skutečnost, že sólový hodinový výstup byla mimořádná událost v mém dosavadním hudebním životě. Objem repertoáru byl, troufám si říct, neúměrný mým tehdejšímu pěveckým dovednostem. Pod velkým množstvím skladeb se ztrácela práce na pěvecké technice. S odstupem času lze říct, že písním na nahrávkách z roku 2017 chybí dostatečná dechová opora a plnost zvuku.

Vedle těchto starších záznamů příkládám čtyři nahrávky, které vznikly čistě pro účely této diplomové práce. Jedná se o nahrávky z července tohoto roku (2020), kde interpretuji dvě skladby Benjamina Brittena z cyklu *Tit for Tat (Autumn a Vigil)* a další dvě písně Geralda Finziho (*Come Away, Death a O Mistress Mine*). Klavírní doprovod obstaral Tadeáš Forberger, rodák z Chodska a absolvent Plzeňské konzervatoře, jenž aktuálně působí ve Švýcarsku.

Myšlenka nahrát další písně se zrodila v mé hlavě v průběhu psaní diplomové práce. Protože jsem skladby při rozboru slyšel nesčetněkrát a následně do nich i více nahlédnul, pokusil jsem se je nakonec i sám interpretovat. Nahrávky pochází z Městského kulturního střediska v Domažlicích.



Václav is studying at the University of Southampton for one semester from the Czech Republic. He studies at the Faculty of Education in Prague and also classical singing at Prague Conservatory.



Karen gained her GRSM and LRAM diplomas in piano and piano accompaniment at the Royal Academy of Music, where she was awarded several prizes and commendations. she has given many recitals throughout the country, both as soloist and in chamber groups.

Master of Music Recital Series

Václav Dufek - baritone
Karen Kingsley - piano

(they have one common interest - both of them love playing tennis)

I would like to say huge „Thank you” to Mr. Ian Caddy, my vocal teacher here, who helped me a lot.

I hope you will enjoy the concert.
I appreciate your attendance.

Václav Dufek

	Composer	Song/aria	From:	Librettist
1	Czech folk song, arr. by J. Jindřich (1876 - 1967)	Každá Kačenka	Bohemian Songbook	
2	Czech folk song, arr. by J. Jindřich (1876 - 1967)	Já sem si myslíval	Bohemian Songbook	
3	G. F. Handel (1685 - 1759)	Verdi prati	Alcina	Riccardo Broschi
4	A. Scarlatti (1660 - 1725)	Se florinda è fedele	La donna ancora è fedele	Domenico Filippo Contini
5	J. P. Martini (1741 - 1816)	Piacer d'amor	Arie Antiche Vol. 1	Jean-Pierre Claris de Florian
6	G. Bononcini (1670 - 1747)	Per la gloria d'adorarvi	Griselda	Apostolo Zeno
7	F. Schubert (1797 - 1828)	Frohsinn	Schubert Songs IV	Ignaz Franz Castelli
8	F. Schubert (1797 - 1828)	Das Wandern	Die Schöne Müllerin	Wilhelm Müller
9	A. Scarlatti (1660 - 1725)	O cessate di piagarmi	Il Pompeo	Nicolò Minato
10	H. Purcell (1659 - 1695)	I attempt from Love's sickness to fly	The Indian Queen	John Dryden
11	B. Martinů (1890 - 1959)	A Religious Song	The Art of Czech Song	
12	A. Dvořák (1841 - 1904)	Zpívejte hospodinu	Biblical Songs	The Book of Psalms
-- 5 minutes break --				
13	English folk song, arr by B. Britten (1913 - 1976)	There's none to soothe	Folksong Arrangements	
14	English folk song, arr by B. Britten (1913 - 1976)	The foggy, foggy dew	Folksong Arrangements	
15	R. Vaughan Williams (1872 - 1958)	Silent noon	The House of Life	Dante Gabriel Rossetti
16	G. Finzi (1901 - 1956)	It was a lover and his lass	Let Us Garlands Bring	William Shakespeare
17	Slovakian folk song, arr. by M. Schneider-Tmavský (1881 - 1958)	Píme chlapi		
18	Slovakian folk song, arr. by M. Schneider-Tmavský (1881 - 1958)	Všetci ľudia povedajú		
19	J. Ježek (1906 - 1942)	Nebe na zemi	Nebe na zemi (musical)	Jiří Voskovec, Jan Werich