

Loutna a její proměny ve třech staletích (1500 – 1800)

Tato práce vychází ze článku „Renesanční a barokní loutna a její proměny“, který byl na pokračování otištěn v brněnském časopise *Opus Musicum* v roce 1993. Jednalo se o kompilát z různých článků, které vycházely v odborných časopisech v západní Evropě a USA v 70. a 80. letech 20. století. Až v této době byla totiž evropská loutna poprvé důsledněji organologicky zkoumána. Článek reagoval na nedostatek základních informací o loutnových nástrojích v českém jazyce, který u nás byl i mezi odbornou veřejností. Dodnes se však na mne obrazejí loutnísté, zvláště začátečníci, s dotazy na toto téma.

Od té doby se v oblasti zkoumání loutny událo mnoho nového, takže jsem musel některé poznatky přehodnotit, jiné doplnit. Zdá se mi také vhodné využít počítačové techniky a možností Internetu a článek průběžně aktualizovat i do budoucna.

Úvod

Zajímá-li se kdo o hudbu renesance a baroka, nemůže vynechat loutnu, nástroj, který tak významně ovlivnil evropskou hudební kulturu zejména 17. a 18. století. Zatímco však loutnová hudba je již dnes známa (alespoň zájemcům o starou hudbu), loutna sama stojí stále poněkud stranou. Ačkoliv je zobrazována téměř na všech alegoriích hudby ještě v 19. století, o jejím konstrukčním vývoji je toho známo podstatně méně. Pokusím se proto zájemcům nabídnout alespoň krátkou historii tohoto nástroje.

Při zkoumání loutnových nástrojů však narážíme na dosti velké potíže. Nedochoval se například jediný přímý doklad – nástroj- z doby před rokem 1500. I loutny pocházející z 16. století, které se dochovaly ve více méně nezměněném stavu, bychom mohli spočítat na prstech.

Hlavním důvodem této absence je skutečnost, že loutna je nejen nástrojem dosti křehkým a podléhajícím zubu času rychleji než jiné hudební nástroje, ale také nástrojem dosti drahým. Vyplatilo se proto upravovat a přestavovat starší loutny pro nové použití. Z mnohých starých skvostných nástrojů se tak dochovaly již jen mušle.

Druhým, neméně vážným důvodem bylo přerušení tradice hry na loutnu. Kolem roku 1800 již loutna definitivně mizí z hudební praxe i v amatérském prostředí. Loutny jsou odkládány kamsi na půdu, kde postupně vlivem střídání vlhkosti a teploty rychle chátrají a jsou postupně vyhazovány jako nepotřebné haraburdí.¹

Nástroje smyčcové naproti tomu nikdy nepřestaly být používány, naopak jejich cena neustále rostla a bylo s nimi proto často zacházeno mnohem ohleduplněji, proto se jich z tohoto období zachovalo nepoměrně více.

Celkově se dnes odhaduje počet dochovaných nástrojů z 16. až 18. století na 450 až 600 louten. Z toho je asi 200 louten ze 16. století,² většinou však nejvíce upravovaných a přestavovaných. Četnost vyobrazení a některé písemné prameny však dávají tušit počty

¹ Podle osobního sdělení ještě 80. letech 20. století zachraňoval německý loutnísta a badatel André Burguette zbytky originálních louten z kotelny jakéhosi německého muzea.

² K číselným odhadům viz.: POHLMANN: *Laute, Theorbe, Chitarrone*. Bremen 1972, str. 297. Dále: LUNDBERG: *Sixteenth and Seventeenth Century Lute Making*. JLSA 1974, str. 31, ABONDANCE: *Aport de l'Iconographie a la Connaissance du Luth. Le luth et sa Musik II*, str. 139, 140.

daleko vyšší.³ Je tedy jisté, že naše představa o nástrojích renesance a baroka bude tím poněkud zkreslena.

Naštěstí však byla loutna občas podrobně popisována v dobových loutnových školách či traktátech a rozpravách o hudbě. Zajímavé údaje byly též získány z dochované korespondence. Loutna byla pro svůj atraktivní vzhled často zobrazována na starých malbách a rytinách. K ikonografickým dokladům je nutno přistupovat opatrně, avšak zejména v 17. století zobrazovali malíři nástroje velmi realisticky včetně drobných detailů, které se objevují jak v písemných pramenech, tak na originálních nástrojích.

Etapy loutny nelze časově přesně vymezit, vzájemně se prolínají a překrývají, často i o několik desetiletí.⁴ V každé zemi byl navíc vývoj loutny poněkud odlišný. Loutna také nikdy nevytvořila závazný model, jako například nástroje houslové rodiny – byla nástrojem mnohem více „šitým na míru“ loutnisty.

Dále musíme mít na paměti, že každá epocha měla své virtuozy, kteří překračovali hranice dobových zvyklostí a snažili se dostat ze svého nástroje více, než jiní jejich současníci, jak po stránce rozsahu, tak po stránce výrazových možností a barev. Mnohdy to byli právě oni, kdo iniciovali nový vývojový typ nástroje.

Výrazným motorem vývoje loutny byla kromě hudebního myšlení a cítění také kvalita strun, které mohli mít loutníci ve své době k dispozici. Kvalita strun ovlivňovala vývoj a vzhled nástroje více, než se nám dnes na první pohled zdá a proto do textu vřazují i poznámky o strunách.

V následujícím článku si zájemce přečte krátkou historii vývoje evropské loutny. Pokusím se představit typické zástupce jednotlivých typů a období přestože – jak jsem uvedl- je to z mnoha důvodů pochybné. Bude uveden též přehled používaných ladění. Názvosloví jednotlivých typů loutny je odvozeno z cizí literatury⁵ a nečiní si nárok na monopol. Celá věc má spíš praktický účel: jde o to, aby hudebníci mezi sebou, případně s nástrojaři, hovořili stejným jazykem. Může to také zabránit některým historickým kopancům při slohové interpretaci loutnové hudby, pokud se jich hudebníci chtějí vyvarovat.

Historie evropské loutny je bohatá a pestrá a nelze ji obsáhnout nějakým článkem – každá zde uvedená skutečnost by vydala na samostatnou studii. Jakékoliv další příspěvky k historii tohoto významného nástroje budou jedině vítány.

1. Loutna v 16. století

Když po roce 711 pronikli Arabové na Pyrenejský poloostrov, přinesli s sebou do Evropy též své nástroje, mezi nimiž měla loutna⁶ výsostné postavení. Kromě hudby též sloužila k potvrzování matematických vztahů či filozofických nebo astrologických zákonů arabského světa. Byla proto nástrojem až posvátným. Jak a kdy byla loutna přijata křesťanským světem je doposud nejasné, jisté však je, že v průběhu staletí se vyvinula ve zcela svébytný evropský nástroj, který si ale, podobně jako kytara, podržel orientální dekorační prvky – rozety

³ O množství louten v 16. století podává zajímavé svědectví soupis pozůstalosti významného boloňského loutnaře Lauxe Malera z roku 1552. V jeho dílně (spíše asi dosti rozlehlé manufaktuře) bylo tehdy nalezeno celkem 1077 hotových nástrojů, 1132 loutnových desek a 198 korpusů. Dochovaly se též soupisy některých sbírek s mnoha loutnami. O tom viz. např.: HELLWIG: Lute Making in the late 15th and 16th Century. LSI England 1974, str. 34, 35.

⁴ Viz.: Zajímavý je názor Hellwigův, že neexistuje renesanční a barokní loutna, ale plynulá proměna jednoho nástroje ve druhý. HELLWIG: Lute Construction in the Renaissance and the Baroque. GSJ XXVII, str. 29.

⁵ Viz.: SPENCER: Chitarrone, Theorbo and Archlute. Early Music 4/1976, str. 407 – 423. SPENCER: English Nomenclature of Extended Lutes. FoMRHI Comm. 337.

⁶ V arabštině je výraz pro loutnu „ud“ což znamená „dřevo“. Název pravděpodobně odlišuje loutnu od jiných strunných nástrojů, které mají místo dřevěné rezonanční desky kůži. Ve spojení se členem „al-ud“ tvoří tento výraz základ pro pojmenování loutny ve všech evropských jazycích.

vycházející z arabských ornamentů nalézáme i na pozdně barokních nástrojích.

Ačkoliv přišla loutna do Evropy přes Španělsko, byla prý španělskými křesťany odmítnuta jako nástroj arabský⁷. Místo ní se později Španělé obdivují vihuele – nástroji rovněž arabskému. Podle jiných teorií ale vděčíme za příchod loutny do Evropy spíše benátským a perským obchodníkům, nežli maurským bojovníkům. Nicméně zdá se, že o orientálním původu loutny není pochyb.

Přeskočme období mezi 8. a 15. stoletím, které by mohlo být námětem jiné samostatné studie⁸ a přenesme se do období konce 15. století, kdy již máme doložen vyvinutý typ loutny, které dnes obvykle říkáme renesanční. Z dobových pramenů můžeme vyčíst, že je to loutna šestisborová - nástroj má většinou 11 strun tažených v párech nazývaných „sbor“ (nejvyšší struna zvaná chanterelle byla často jednoduchá, ale pro zjednodušení jsou i jednoduché struny na loutně nazývány sbory). Vedle těchto louten se vyskytují i loutny pětisborové⁹, vzácně již i sedmisborové¹⁰. Obvyklým uspořádáním strun na loutně je zdvojení hlubších sborů v oktávě, vyšších v unisonu a jednoduchá nejvyšší struna. Tento způsob byl částečně vynucen nižší kvalitou strun té doby.

Struny na loutně byly v 16. století ještě výhradně střevové. Vyráběly se obvykle z ovčích střev, která se máčela v alkalické lázni, čistila, stáčela, hladila a preparovala oleji (přesný postup byl složitější a byl zajištěn, zvláště u strun vysoké kvality, předmětem utajení). Kvalita strun byla dosti proměnlivá, dobré struny se dovážely z daleka a byly velmi drahé. Například tenké struny (tzv. minikins) se kupovaly v Mnichově, střední a basové v Benátkách nebo v Lyonu atd.

Poměrně velký rozsah loutny, hra souzvuků a užití pražců vyžadovaly velmi dobré struny, i tak však museli loutnísté vyřešit některé slabiny svého nástroje. Bylo například velmi obtížné najít dvě tenké struny, které by stejně ladily ve všech polohách, což bylo v diskantu zvláště důležité. Proto byla nejvyšší struna obvykle vedena jednoduše. V basové poloze bylo zas nutno použít příliš silné struny, které mají tupý ozev. Oktávové zdvojení poněkud vylepšilo tón základní tím, že mu vlastně uměle zesílilo první harmonický tón.

Střevové struny jsou méně pružné, než například moderní plastové. Při podpětí nehrají a špatně snášejí přepětí - snadno prasknou, zvláště ty tenké pro nejvyšší sbor, jejichž napětí se pohybovalo, kvůli dobrému tónu, blízko bodu prasknutí.¹¹ Udržet proto loutnu s dobrým ostruněním bylo z dnešního hlediska dosti složité.

Pražce loutny byly vždy vázané. Byly tvořeny kusy strun převázaných kolem krku. Výhodou takových pražců byly možnost jejich posouvání po hmatníku. K tomu byli loutnísté někdy nuceni, aby při nepřesném ladění struny doladili výšku kritického tónu, aby byl intonačně čistý. V 16. století také není dosud kodifikováno rovnoměrně temperované ladění, ale existuje několik temperatur. Virtuózní loutnísté proto přesouvali pražce při změnách tóniny. Všeobecně však byly skladby pro loutnu v malém okruhu tónin, některé rané sborníky

⁷ Jedná se spíše o léta tradovanou pověru, kterou do odborné literatury uvedl Curt Sachs. O tom též: POULTON Diana: *The lute in Christian Spain*.

⁸ K tomu více např.: GREININGER: *Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit*. *ZfMW* X/1927-1928, č. 9,10.

⁹ Otázka, kdy bylo zavedeno sborové ostrunění, ne ní dosud spolehlivě zodpovězena. Odvozovat jednoduché ostrunění podle dobové ikonografie je dosti riskantní.

Časté je tvrzení, že loutna byla v 15. století nástrojem pětisborovým a šestý sbor přibyl až na konci tohoto století. Jako důkaz slouží způsob zápisu v německé tabulatuře, který vychází z pěti sborů. V této souvislosti je velmi zajímavý doklad z domácího prostředí. Je jím nástěnná malba „Klanění apokalyptických starců beránku“ v kapli Svatého kříže na Karlštejně. Loutna na této malbě má již šest sborů uspořádaných tak, jak je známe u renesanční loutny, je zde naznačeno i oktávové zdvojení nejhlubšího sboru. Malba je prokazatelně datována rokem 1359!! (VOLEK, JAREŠ: *Dějiny české hudby v obrazech*. Praha 1977, str. 24

¹⁰ První nástroje sedmisborové jsou uváděny již v nejstarších dochovaných německých loutnových školách z počátku 16. století (Judenkünig 1523) a zmiňuje se o nich již Virdung (*Musica getutsch...1511*). Většímu rozšíření pravděpodobně bránil špatný ozev sedmého sboru.

¹¹ Výzkum historických strun je poslední čtvrtstoletí velmi intenzivní a odborných článků je velké množství. Za všechny jmenujme alespoň ABBOT, SEGERMAN: *Gut Strings, Early Music* 4/1976. Vedle E. Segermana se této problematice věnuje Mimmo Peruffo, italský badatel a výrobce strun Aquila.

jsou celé v podstatě v jedné tónině.

V této době má loutna obvykle 8 pražců. Doklady pražců pro vyšší polohy lepené na desce loutny jsou sporné a někteří badatelé je popírají¹², přestože dobové tabulatury uvádějí i polohy vyšší (O. Petrucci r. 1507 uvádí až 12. polohu). Velice zajímavá je však v této souvislosti poznámka Sylvestra Ganassiho o hře ve vysokých polohách bez pražců.¹³

Jaké byly charakteristické znaky renesanční loutny? Můžeme říci, že již kolem roku 1500 se definitivně prosazuje nejen typické kvarto-terciové ladění, ale i hra prsty pravé ruky na rozdíl od hry plektrem, do té doby častější. Změna techniky zcela určitě souvisela se změnou hudebního myšlení a z toho vyplývající potřebou hry kontrapunktu a harmonických souzvuků, které se však plektrem nedaly dobře zahrát. Loutna v předchozím období byla užívána spíše pro hru jednohlasé melodie, takové jednohlasé skladby nacházíme v loutnových sbornících ještě hluboko do 16. století. Společně se změnou techniky se také posouvá kobylka blíže ke spodnímu okraji loutny, čímž byl při hře prsty získán harmonicky bohatší tón.

Krk loutny je poměrně krátký – obvyklý byl přibližně 8. pražec u spojení s korpusem. Hlavice je lomená pod úhlem téměř 90 stupňů k rovině hmatníku (později u diskantových nástrojů byl tento úhel menší kvůli snadnějšímu ovládnutí loutny). Obrys korpusu je podobný mandli s výrazně eliptickým spodním obloukem, na rozdíl od polokruhového, typického pro loutny středověku. Změna tvaru byla způsobena potřebou posunout kobylku blíže ke spodní hraně korpusu. Kobylka je, na rozdíl od dnešní kytary, bez sedlového pražce – podpěrný bod vytváří struna sama smyčkou úvazu v kobylce¹⁴. Mušle loutny je poměrně hluboká, složená z 9, 11 nebo 13 pásků dřeva bez ozdobných linek mezi nimi¹⁵.

Kvarto-terciové ladění, vyjádřené intervaly 4-4-3-4-4 bylo typické nejen pro celé 16. století, ale v Itálii se udrželo až do ústupu sólové loutny kolem roku 1670 a na doprovodných nástrojích setrvalo, pod obvyklým názvem „staré ladění“ až do konce loutny kolem roku 1800. Nominální výška ladění byla obvykle in A nebo G, případný sedmý sbor byl laděn o sekundu níže než šestý. Loutnísté se však snažili co nejvíce využít akustických možností loutny a strun které měli k dispozici, proto existovalo i ladění „co možná nejvýše“ používané pro sólovou hru. Při něm se nevyšší struna naladila tak vysoko, jak vydržela bez prasknutí, ostatní struny se pak přizpůsobily jejímu ladění. Existoval také způsob právě opačný – „co možná nejnižší“. Absolutní výšku ladění neznáme a zajisté byla velmi proměnlivá. Celkově se dá říci, že loutny byly tehdy laděny níže než dnes.¹⁶

Z 1. poloviny 16. století se nám dochoval pouze jeden nástroj v nezměněném stavu¹⁷, dále pak větší počet korpusů louten tzv. boloňské školy. Tyto korpusy mají poněkud štíhlejší a

¹² Pražce na desce loutny na často publikovaném obraze Lorenza Costy „Koncert“ jsou vysvětlovány jen jako grafické značky pro vysoké polohy.

¹³ Poznámka se týká loutnových virtuozů Alfonza de Ferrari a Francesca da Milano: „...slyšel jsem je předvádět nemožné na jejich nástrojích, jsou to zajisté nejproslulejší hráči dneška a zaslouží si velký obdiv; viděl jsem je hrát nad pražci zrovna tak hbitě, jako kdyby byl pražec pod každým tónem.“ (děkuji Miloslavu Študentovi, který mě na tento zajímavý doklad upozornil).

¹⁴ Kobylky bez sedlového pražce byly typické až do začátku 19. století a to i na kytarách. Ještě rané kytary Antonia Torese měly tento typ kobylky.

¹⁵ Zajímavým detailem u louten je použití rozmanitých dřev i jiných materiálů pro výrobu mušle. Dochované korpusy raných louten jsou z javoru, jasanu, moruše, švestky, jabloně. U pozdějších louten to byl téměř výhradně tis. Javor jako typické dřevo houslařů se vrací na scénu až na konci 17. století. Často se vyskytuje slonovina. Eben a ostatní exotická dřeva jsou spíše výjimečná. Písemně doložena je například i velrybí kost, bambus a různá speciální dřeva, ale také mosaz a stříbro.

¹⁶ Vycházíme-li z nejtenčí struny, kterou je možno na loutně použít, mající průměr asi 0,40 mm, pak při maximálním možném napětí této struny odpovídá dnešnímu g' menzura kolem 55 cm. Většina dochovaných nástrojů (či spíše korpusů) však musela mít menzuru podstatně větší. Obvyklá menzura většiny dochovaných louten ze 16. století se pohybuje mezi 66 – 69 cm.

¹⁷ Nástroj signovaný D & G uložený v Connecticutu v USA, The Witten Collection. Loutna má mušli ze slonoviny a menzuru $1 \times 1/4 \times 2 = 50$ cm. O tom více HELLWIG: Lute Making.....

delší tvar, než mají obvyklé loutny vrcholné renesance. Na štítcích v nástroji jsou uváděni němečtí loutnaři Laux Maler a Hans Frei, působící kolem roku 1520 v italské Boloni¹⁸.

Loutny boloňské školy byly později vysoce ceněny zejména francouzskými loutnisty, byly však radikálně přestavovány, takže bez výjimek se dochovaly již jen korpusy.

Po roce 1550 dochází k další proměně hudebního myšlení, tyto změny jsou pro nás mimo jiné zajímavé tím, že instrumentální hudba začíná být chápána jako zcela samostatná kategorie hudby. Zejména v oblasti Itálie vznikají mnohé instrumentální skladby, které již nejsou pouhou transkripcí vokálních skladeb. Skladatelé i hudebníci více využívají tónových barev a výrazových možností nástrojů.

Lidský hlas, jeho rozsah a polohy zůstávají ale ideálem i pro hudbu vrcholné renesance a to se odráží i ve vývoji hudebních nástrojů. Vznikají tak početné rodiny rozdílných velikostí téhož nástroje v různých výškách ladění. Týká se to jak nástrojů dechových (krumhorny, flétny) tak i strunných, což jsou v této době zejména gamby a loutny. Nyní existuje přibližně 6 velikostí loutny od malé oktávové s nevyšší strunou g' a menzurou kolem 30 cm až po velkou basovou, která má nejvyšší strunu o dvě oktávy níže a menzuru kolem 90 cm. Tím byl podstatně rozšířen rozsah loutnových nástrojů zejména pro souborovou hru.

Ke zvětšování rozsahu však dochází v této době i tak, že loutna přibírá další sbory. Byl to patrně důsledek zdokonalení výroby strun a jejich vyšší kvality. Od 70. let se tak objevují nástroje postupně sedmi, osmi, devíti a desetisborové.¹⁹

V této době se začínají užívat struny s velkým zkrutem, které byly vhodné pro střední a basovou polohu loutny. Vedle obyčejných strun se též objevují struny splétané (roped strings), případně struny preparované kovovými solemi. Dobové označení těchto speciálních strun (catlines, lyons, pistoy basses...) je však dodnes nejasné.²⁰

Vyšší kvalita strun umožňovala loutnistům podle potřeby ustoupit od oktávového zdvojení basů, které narušovalo linii melodických běhů.

Další pozoruhodností nástrojů tohoto období je změna konstrukce loutny zavedením tzv. mnohopáskových (multi-rib) mušlí. Místo dříve poměrně širokých pásků se dostávají do popředí loutny složené z mnoha úzkých pásků, jejichž počet se pohyboval od 23 až do více než 50 pásků (vždy lichý počet)²¹. Staviteli těchto nástrojů byli dodnes nejobdivovanější mistři loutnaři všech dob: Wendelin Tieffenbrucker zvaný Venere a Michael Hartung (Harton) v Padově a Magno Tieffenbrucker (Duiffopruchar) a Matteo Sellas v Benátkách²². Jejich nástroje jsou více či méně zploštělé a mají v obrysu překrásný tvar. Mušle jsou většinou z tisového dřeva, zvláště ceněny pak byly mušle z tzv. stínovaného tisu. Pásky jsou z kmene vyříznuty tak, že rozhraní mezi tmavým jádrovým a světlým bělovým dřevem prochází středem pásku. Položením pásků vedle sebe vzniká tak efekt střídání tmavého a světlého pruhu.²³

¹⁸ Téměř 99 % všech dochovaných signovaných nástrojů nese jméno či značku německého loutnaře. Viz.: hellwig: Lute Making... str. 35.

¹⁹ Ačkoliv sedmisborové nástroje byly popsány již na začátku 16. století, fakticky se začínají používat až po roce 1570. 8. sbor se objevuje po r. 1580, 9. sbor ca 1600 a 10. sbor kolem 1610. Používání jednotlivých typů se však prolíná, hraje se na nástroj, který má loutnista k dispozici a stejné skladby tak existují v několika verzích, a to i tištěných, pro různý počet sborů.

²⁰ Kolem těchto dobových termínů se vedou ostré spory, zvláště mezi již zmiňovanými badateli v této oblasti, E. Segermanem a M. Perufem.

²¹ Nejvíce pásků mezi dochovanými nástroji má theorba od G. Tesslera (Ancona) ze sbírek drážďanského muzea, údajně osobní nástroj S.L. Weisse. Mušle této theorby se skládá z 63 pásků.

²² Podle datace dochovaných nástrojů Wendelina a Magna Tieffenbruckerů se zdá, že existovalo více mistrů téhož jména jdoucích po sobě, případně o dílnu, která nesla jméno zakladatele. Jména loutnařů jsou na štítcích často zkomolena, což bylo zřejmě způsobeno odlišnou výslovností německých jmen v italštině.

²³ Kvalitní tisové dřevo bylo vždy nedostatkovým materiálem, protože tis roste velmi pomalu a vzrostlejší stromy jsou až kolem 200 let věku. Tis byl také „strategickou surovinou“ protože se z něj vyráběly nejlepší luky

Kolem roku 1600 se renesanční loutna dostává ke svému vrcholu. Další vývoj loutny je, zejména ve Francii, natolik odlišný, že je třeba jej chápat již jako samostatné období. Tradice renesanční loutny, definované zde laděním a způsobem hry, však přžívá ještě dlouho do 17. století.

Chitarrone, theorba, arciloutna

Základní idea renesance, návrat k antice a její kultuře, se projevila ve intenzivní snaze oživit antickou hudbu. Dochází k tomu hlavně v italské Florencii kolem roku 1580 v okruhu umělců nazývaném Camerata.

Tehdejší znalosti antické hudby a hudebních nástrojů antiky však byly velmi malé. Umělci z nedostatku původních podnětů vytvářejí svoji vlastní hudbu, která je pouze ovlivněna představou, jak asi antická hudba vypadala. Hlavním cílem Cameraty byl návrat k jednohlasému zpěvu „recitativo“ s doprovodem nástroje.

Stejně nedostatky však panovaly i ve znalosti antických hudebních nástrojů. Tehdejší rekonstrukce antických nástrojů v dobových tiscích jsou dnes až úsměvně naivní. Středem zájmu byla pak kithara, zdokonalená forma lyry, doprovodný nástroj antických pěvců, kterou si umělci Cameraty představovali jako jednoduchý typ loutny. První „chitarrone“ které podle jejich představ vznikly byly v podstatě jen velké loutny, protože však na velké menzuře nebylo možno ladit nejvyšší dva sbory na správnou výšku, ladily se o oktávu níže.

Zároveň byl hledán způsob, jak u chitarrone zlepšit kvalitu zvuku v basové poloze a zvětšit rozsah nástroje, aby však nástroj zůstal dobře ovladatelný. Východiskem bylo prodloužení přidaných basových sborů, které byly na nástroj přidány. Pokusy spadají již do 80. let 16. století a podává o nich svědectví Alessandro Piccinini²⁴, loutnový virtuóz a skladatel. První nástroje jsou ohromné, s menzurou hmatových strun kolem 90 cm a basovými strunami prodlouženými na více jak 180 cm. Později z praktických důvodů byly stavěny nástroje trochu menší.

Tento typ chitarrone, později nazývaný theorba, byl shledán ideálním nástrojem pro hru basového doprovodu *basso continuo* a jako doprovodný nástroj ovládl pole, zejména v Itálii, na celé 17. století. Zvláštní způsob ladění (re-entrant tuning) umožňoval hru nezvyklých souzvuků a melodických běhů a inspiroval některé italské virtuozy a skladatele i k sólovým kompozicím.

Nápad s prodloužením basových strun by zanedlouho přenesen i na loutnu, vzniká arciloutna. Dlouhé basové struny, na rozdíl od hmatových strun většinou jednoduché, jsou pouze u malých arcilouten pro sólo kratší a zdvojeny v oktávě. Pro tento zmenšený typ arciloutny se vžil název „liuto attiorbato“. Arciloutna jsou rovněž využívána pro hru kontinua a její život přesahuje theorbu ještě asi o 50 let.

2. Loutna v 17. a 18. století

a obchod s ním byl omezen různými předpisy. Robert Lundberg soudí, že pro výrobu stínované mušle se hodil tak jeden strom z tisíce. (Viz.: LUNDBERG: Sixteenth and Seventeenth Lute Making. JLSA 1974.)

²⁴ Piccinini ve svém spise *Intavolatura di liuto* (1623) tvrdí, že princip prodloužených basových strun je jeho nápadem. O chitarrone se poprvé zmiňuje Malvezzi (*Intermedii* 1591). Jako „vynálezce“ je ale uváděn i Antonio Naldi. Nejstarší dochovaný nástroj tohoto typu pochází y roku 1588 z dílny Magno Tieffenbruckera *Musikinstrumenten Museum des Universität*, Leipzig, Nr 512).

Prvním nápadem Piccininiho bylo prodloužení basových strun na druhou stranu, směrem za kobylku. Na takový nástroj se ovšem hrálo velmi špatně, protože hráč musel při hře měnit polohu pravé ruky podle toho, na kterých strunách hrál. Nástroj tohoto typu skutečně existuje, je uložen ve vídeňském muzeu (SAM C 36???) Podrobně vznik theorby rozebírá např. Douglas Alton Smith (*Origin of Theorbo???*)

Změny hudebního myšlení a cítění, které započaly v 80. letech 16. století, pokračují i ve století následujícím a postupně krystalizují v nový hudební sloh, baroko. Do tohoto vývoje však zasahuje hrubým způsobem třicetiletá válka. Traumata vzniklá z válečného konfliktu, který proměnil velkou část Evropy v krvavé bojiště, reformace a protireformace a s ní spojené změny „sfér vlivu“, vznik nových mocenských a kulturních center, přesuny obyvatel a tedy i skladatelů a hudebníků (ale i nástrojařů), to všechno byly důsledky války, které na dlouhou dobu ovlivnily mimo jiné i hudební kulturu.

Společně s příchodem nových směrů v hudbě mění se v ní i úloha hudebního nástroje. Zatímco dříve bylo často lhostejné, kterému nástroji bude svěřen určitý hlas, nyní začíná mít každý nástroj svoji nezastupitelnou funkci. Ideál lidského hlasu, typický pro hudbu předchozích období je nyní zpochybňován objevováním nových výrazových prostředků hudebního nástroje – nových souzvuků, barev, melodických ozdob či běhů. Tento proces se nevyhnul ani loutně a není náhodou že nové varianty loutny vznikají právě v této době. Monodický sloh, stále více se prosazující zejména v Itálii, vyžaduje k harmonickému doprovodu nástroje s výrazným basem – proto byla „vynalezena“ theorba. Pro hudbu francouzskou jsou zase potřebné nástroje lehce ovladatelné a jemné ve zvuku, aby bylo možno dát zaznít všem melodickým ozdobám a harmoniím, hledání nových harmonií přináší řadu nových ladění loutny. Francouzští loutníci jsou opojeni novými možnostmi loutny a vznikají tak četné skladby těmito možnostmi přímo inspirovány.

Zároveň dochází k dalšímu pozoruhodnému jevu: skladebný sloh i způsob interpretace se začíná v různých zemích mnohem více odlišovat, než tomu bylo dříve. Zprvu je to spíše nerovnoměrnost v přijímání změn, později se to ale děje zcela programově a s jakousi národní hrdostí a na scéně se tak objevují skladby v italském či francouzském slohu. Ve shodě s tímto jevem dochází také k odlišnosti vývoje loutnových nástrojů v jednotlivých oblastech a proto již nelze hovořit o loutně evropské, ale francouzské, italské, anglické, německé...

Itálie

V Itálii loutna pomalu mizí ze scény již kolem roku 1600, velké oblibě se zde ale těší užití loutnových nástrojů původně určených pro doprovod, tedy theorb a arcilouten i pro sólovou hru. Arciloutna jako sólový nástroj je ve středu zájmu až do 70. let a mluví-li se v této době o loutně, je tím myšlena arciloutna. Z doby kolem roku 1630 – 1640 se zachoval větší počet nástrojů, které dokládají vynikající úroveň loutnařské práce. Na štítcích uvnitř jsou obvykle uvedeni benátská loutnaři Magno Tieffenbrucker, Matteo Sellas, Pietro Raillich a Christofolo Choc (Koch)²⁵.

Zajímavé je využití theorby pro sólovou hru, kde vrcholu dosáhli zvláště J.J. Kapsberger a A. Piccinini, jejichž skladby dodnes uchvacují svou virtuozitou.

Anglie

Anglie a Británie vůbec se stále drží loutny s menším počtem sborů, ačkoliv je zde doložena i hudba pro loutnu desetisborovou. Svého vrcholu dosahuje anglická loutna v díle Johna Dowlanda (1563-1626) a skladatelů z jeho okruhu. Vedle loutny vyskytuje také orpharion a bandora²⁶, spíše však okrajově. Stejně je to i s užitím theorby, která v Anglii

²⁵ Stavba louten probíhala tehdy, díky vysoké poptávce, poněkud jinak než dnes. Magno Duifopruchar (Tieffenbrucker) byla zavedená firma, která dominovala na trhu po tři generace, Matteo Sellas (Mathias Seelos) je často považován také za schopného obchodníka, pod jehož jménem pracovali jiní loutnaři. Obdobně dílna Pietra Raillicha fungovala ještě dlouho po Raillichově smrti. Stejně tak jméno Venere byla dobrá obchodní značka a nezmizelo ze scény po smrti nositele tohoto jména Wendelina Tieffenbruckera v roce 1587. Dílnu převzal Wendelin Eberle a pod jménem Venere stavěl loutny ještě asi 30 let.

²⁶ Bandora i orpharion jsou nástroje vzdáleně podobné kytaře, s plochým spodkem, které byly potaženy kovovými strunami (dráty). U orpharionu byla menzura basových strun prodloužena položením kobyly v úhlu asi 45 stupňů k ose nástroje. Oba nástroje měly pevné kovové pražce, u orpharionu položené do věžičky, aby byl

vytvořila specifickou variantu, tzv. anglickou theorbu a theorbu s dvojitými basy. Všechny tyto nástroje jsou zde sice ikonograficky doloženy, ale jejich větší rozšíření je sporné. Kolem poloviny století jsou přejímána přechodová ladění s Francií. Loutna s dvojitou hlavicí, původem francouzská, zdomácněla v Anglii více než v zemi původu a je v užívání dlouho poté, kdy ve Francii upadla v zapomnění. Thomas Mace ji zmiňuje ještě v roce 1676, z jeho informací však vyplývá, že loutna je zde již nástrojem spíše staromilským. Arciloutna jako doprovodný nástroj je v Anglii doložena ještě na počátku 18. století²⁷.

Francie

Nejvýraznější vývoj loutny a loutnové hudby nastává po r. 1600 ve Francii. Francouzské hudební cítění, pověstné svou vytříbeností a jemností, se snaží dosáhnout ideálů krásy hudby hledáním nových harmonií a výrazových prostředků. Vzniká tu tzv. lomený styl (*stile brisé*), způsob hry, který využívá pro melodickou linii celý rozsah nástroje, melodie se láme – přechází náhle z diskantu do basu či střední polohy a zase zpět. Začíná se používat nových výrazových prvků a melodických ozdob. Francouzská hudba ovšem vyžaduje nástroj s jemným zvukem a dokonale ovladatelný, nástroje se diferencují, loutnísté přesně rozlišují nástroj pro sólo nebo doprovod²⁸.

Pro sólovou hru se stávají nevyhledávanějšími nástroji loutny tzv. boloňské školy, zejména od loutnaře Lauxe Malera. Způsobil to pravděpodobně francouzský loutnísta a virtuóz Jacques Gaultier, který při svých cestách do Itálie objevil vynikající Malerovu loutnu, na kterou pak koncertoval. Sláva jeho loutny se brzy rozšířila a loutnísté a obchodníci podnikali nájezdy do Itálie a pátrali po Malerových loutnách, ochotni zaplatit za ně cokoli²⁹.

Získané loutny musely být ovšem přestavěny kvůli většímu počtu sborů a z toho vyplývajícím vyššímu tahu strun. Obvykle to bylo zesílení žebrování desky, výměna kobyly a krku s hlavicí, z originálního nástroje tedy zůstal jen korpus a deska. Loutnísté se úzkostlivě snažili zachovat původní desku, ta byla často záplatovaná a slepovaná na mnoha místech, ale musela zůstat původní. To byl zřejmě také důvod pro používání tzv. tkanice (*lace*), úzkého proužku pergamenu, hedvábí nebo brokátu, kterým byl přelepen spoj desky s korpusem³⁰. Proužek zakrýval okraj desky, který byl při častějším snímání obvykle poškozený, a zároveň jej zpevňoval. Postupem času se z tohoto lemování stal charakteristický znak pro „vynikající starý přestavěný nástroj“ a byl používán i na nových nástrojích. Z dochovaných nástrojů však lze usuzovat, že nových louten vzniká v průběhu 17. století poměrně málo, většinou se jedná o starší přestavěné loutny. Boloňský typ loutny (nazývaný perlový) byl na sklonku 17. století přejat loutnaři v německých zemích a udržel se na scéně až do ústupu loutny.

Hlavním požadavkem francouzských loutnístů byla dynamická vyrovnanost v celém rozsahu nástroje, což bylo zejména pro lomený styl nezbytné. Podobně jako v Itálii, snaží se i francouzští loutnísté zlepšit tónovou kvalitu basu zvětšováním menzury. Nezbytné snížení ladění nejvyššího sboru však není o oktávu, jako tomu bylo v Itálii, ale pouze o sekundu³¹. Změna ladění umožňuje vznik nových souzvuků, což inspirovalo loutnísty k dalším změnám ladění, kterých tak vzniká nepřehledné množství. Komplikace, které vznikají častým přeladováním loutny během hraní různých skladeb, vedou pak kolem roku 1630 ke vzniku

vyrovnán rozdíl v menzurách. Tón obou nástrojů díky kovovým strunám dlouze přezníval a hodil se proto jen pro určitý typ skladeb.

²⁷ Arciloutnu a theorbu požaduje ještě G. F. Händel ve skladbě „La resurrezione“ z roku 1708

²⁸ Viz.: LÖWE: The Historical Development of the Lute in the 17th Century. GSJ 1976.

²⁹ Viz.: MACE Thomas: Musick Monument 1676, str. 48 uvádí, že cena Malerových louten se pohybovala okolo 100 liber, oproti běžným loutnám, jejichž cena se pohybovala již od 3 až 4 liber.

³⁰ Tyto tkanice jsou dobře viditelné na mnoha holandských malbách 17. století. Podrobně ji popisuje i Mace (op.cit.) jako běžnou součást loutny.

³¹ Prvním dokladem změny ladění loutny je sborník Le Tresor Orphée z roku 1600, jehož autorem je Ant. Francisque.

ladění „*accord ordinaire*“, které se postupně stává normou (barokní ladění d-moll³²), ačkoliv ostatní druhy nikdy úplně ze scény nezmizely³³. Loutna s tímto laděním a jedenácti sbory se pak ve Francii udržela až do konce 17. století, kdy naposledy zazářila v díle Francise Moutona.

Kolem roku 1660 vznikají opředené struny³⁴. Byly střevové, opředené měděným nebo stříbrným drátem. Na loutně však byly i nadále používány struny čistě střevové, opředené struny se nikdy na loutně neprosadily a byly zřejmě užívány jen příležitostně. Důvodem byl jejich příliš výrazný tón v basu. Francouzská loutna měla první dva sbory jednoduché, oktávové zdvojení bylo obvykle od 6. do 11. sboru. Vyskytuje se i jednoduchý 11. sbor jen jako oktávová struna. Francouzští loutníci uměli využívat oktávové struny basových sborů i samostatně.

Loutna s dvojitou hlavicí

Pokusy o zlepšení kvality tónu v basové poloze vedly ve Francii kolem roku 1630 k zavedení tzv. dvouhlavé loutny (two-headed lute). Za vynálezce je dnes považován Jacques Gaultier, loutnový virtuos a skladatel. U této loutny, jejíž počet sborů stoupl na dvanáct, byly basové sbory prodlužovány postupně. Stupňovitým prodlužováním byl částečně zmenšen ostrý přechod v barvě tónu, ke kterému dochází, jsou-li sbory prodlouženy na stejnou délku, jako je tomu u italských arcilouten, takový kvalitativní skok byl pro francouzský lomený styl nepřijatelný. Řešení nebylo ale ideální a mnohými loutnisty bylo odmítnuto a dvouhlavá loutna se ve Francii příliš nevízila, mimo jiné zajisté i proto, že je nástrojem nepraktickým a zranitelným. Dnes ji můžeme vidět na mnoha holandských malbách 17. století.

Historie dvouhlavé loutny však měla zajímavé pokračování. Jacques Gaultier byl později donucen uprchnout před zákonem do Anglie kam s sebou přivezl i dvouhlavou loutnu – ta byla v Anglii přijata příznivěji, alespoň Thomas Mace ve svém spise *Musick Monument 1676* se o ní zmiňuje jako o nástroji typickém³⁵. Stupňovité prodlužování basových sborů zde bylo aplikováno i na theorbu, tato varianta (která měla oktávové přeladění pouze u nejvyššího sboru) se dnes proto nazývá anglická theorba.

Německé země a Rakousko

Nejdelšího života a zajisté i vrcholu se loutně dostalo v Německých zemích. Německá oblast, ač nejvíce rozvrácená třicetiletou válkou, se kulturně obnovuje a Němci jsou také ochotnější přijímat novinky jak z Itálie, tak z Francie. Poměrně brzy se zde ujímá barokní ladění a již v 16. století vzniká řada hodnotných skladeb pro barokní loutnu. Hlavním iniciátorem vývoje loutny a zároveň vrcholným skladatelem pro tento nástroj se stal Sylvius Leopold Weiss (1686 – 175?), který je již od mládí výjimečným zjevem ve světě loutny v Německu. Podle novějších výzkumů to byl právě on, kdo inicioval, pravděpodobně v roce 1718 vznik první třináctisborové loutny, kterou pro něj v Praze vytvořil Thomas Edlinger. První typ třináctisborové loutny měl lomenou hlavicí a poslední dva sbory vedeny mimo hmatník ke zvláštnímu nastavení, tzv. basovému jezdcí.

Zpočátku jsou představovány starší nástroje, kromě boloňských louten (Maler), také basové loutny benátské (Magno Tieffenbrucker, Marx Unverdorben) širší a poněkud sploštělé, které se ukázaly být velmi vhodné pro 13-sborovou loutnu. Vyskytují se i nástroje složené z částí

³² Toto dnes nejběžnější barokní ladění se v 17. století nazývalo kozí ladění podle skladby Koza, kde bylo poprvé použito.

³³ Změnu ladění melodických sborů, mimo jiné, občas užívá ještě Ivan Jelinek kolem roku 1750.

³⁴ Prvním známým dokladem o existenci opředěných strun je reklama na zadní straně obálky knihy „Introduction to the Skill of Music“ Johna Playforda z roku 1664. Viz.: LÖWE: Op.cit.

³⁵ Loutna je v dobové literatuře díky svému přestěhování ve Francii nazývána „anglickou“ a v Anglii „francouzskou“.

různých louten, staré originály jsou i v této době vysoce ceněny. Nové nástroje, které v 18. století vznikají (J.Ch. Hoffmann, J. Tielke, S. Schelle a j.) vycházejí až na výjimky z boloňského modelu, jsou však poněkud větší a hlubší

. Pokusy se zlepšením tónu v basové poloze vedly S. L. Weisse i k dalšímu nápadu - k prodloužení basů po způsobu arciloutny. První nástroje s esovitě prohnutou, tzv. labutí hlavicí, vznikají kolem roku 1730 v dílně Johanna Christiana Hoffmanna v Lipsku³⁶. Poslední verzi 13-sborové loutny jsou elegantní nástroje s dvoustupňovou hlavicí, kterou kolem r. 1750 opatřoval své nástroje Johannes Jauch (Jauck) ve Štýrském Hradci. Třináctisborová loutna byla již nástrojem dosti komplikovaným³⁷ pro hru a mnozí loutníci proto i nadále setrvávají u loutny jedenáctisborové. Sólová loutna je od poloviny 18. století na ústupu i v německých zemích, na amatérské scéně však její tradice trvá téměř do konce století.

Loutna v českých zemích

Pokud je možno soudit podle zpráv, které máme k dispozici, nelišil se vývoj loutny v českých zemích v 16. století od ostatní Evropy. Zajisté na tom měla podíl i přítomnost císařského dvora v Praze za vlády Rudolfa II, kdy se Praha stala kosmopolitním městem a křižovatkou kultur. Z té doby existují i drobné zprávy o působení loutnařů v Čechách, přímý doklad – nástroj však neexistuje³⁸.

Třicetiletá válka zpusťovala nejen české země, ale i oblast, kde se nachází kolébka loutnařství – město Füssen a okolí v Tyrolsku. Švédská okupace této oblasti dohnala mnoho tamních mistrů k emigraci, z nichž jeden – Andreas Ott se usazuje již kolem roku 1630 v Praze. Později přicházejí i další, Thomas Edlinger starší, Linhart a Stephan Pradterové, J. Ud. Eberle..... Vytvořil se tak základ pro pospolitost mistrů, které dnes říkáme pražská houslařská škola. Vzrůstající obliba smyčcových nástrojů způsobila, že jejich hlavním „výrobním programem“ byly nástroje houslové rodiny, avšak podle dochovaných louten a kytar můžeme soudit, že byli i schopnými loutnaři.³⁹

Zvláště Thomas Edlinger mladší měl podíl na vývoji loutny. Někdy v roce 1718/19 jej navštívil německý loutník a skladatel Sylvius Leopold Weiss a objednal u něj loutnu, kterou požadoval rozšířit o dva basové sbory. Tak vznikla první třináctisborová loutna, která měla lomenou hlavicí a přidané sbory vedly ke zvláštnímu nástavci – basovému jezdcí. Toto technické řešení umožňovalo, že krk mohl zůstat přiměřeně úzký a zároveň se prodloužila menzura dvou basových sborů, což bylo vhodné pro jejich dobrý tón.

Thomas Edlinger se také odklonil od v té době tradičního modelu vycházejícího z boloňských louten a použil široký a zploštělý model benátské basové loutny z doby kolem roku 1600. Tento model poskytoval silný a zřetelný tón a byl proto velmi vhodný pro

³⁶ Současný badatel Andreas Schlägel uvádí odlišnou verzi. Podle něj převzala loutna labutí hlavicí z angeliky, loutnového nástroje s diatonickým laděním. Jím uváděná angelika je datována již 1683, původní štítek se ale nedochoval.

³⁷ Třináct sborů nástroje vytváří tah přes 70 kg a bylo proto obtížné udržet nástroj v dobrém ladění a dlouhodobě v dobrém technickém stavu. Nedokonalosti této loutny kritizuje německý skladatel a hudební kritik Johann Matheson ve svém spise *Das Neuofnete Orchester*. Loutnistům velmi známá kniha E. G. Barona: *Untersuchung des Instruments des Lauten* 1727 je vlastně ostrou polemikou s Mathesonem .

³⁸ Ve spisech se vyskytují pouze jména loutnařů, např. Wolf Boss,.....

³⁹ Kolem roku 1650 je v Praze uváděn loutnař Martin Schott, jediná zmínka však (pokud vím) je v knize E. G. Barona: *Untersuchung des Instruments der Lauten*, 1727. Muž toho jména se skutečně v Praze vyskytoval, v roce 1615 žádal o městské právo. Údajná kopie jeho arciloutny z r. 1680 od houslaře K. B. Dvořáka (České muzeum hudby – chybně označená jako chitarrone) je nástrojem natolik atypickým, že nemůže být brána vážně a je to pravděpodobně jen fantazie K. B. Dvořáka tím spíše, že originál se nedochoval....

třináctisborovou loutnu⁴⁰. Kromě svého modelu také představoval starší nástroje boloňské a benátské školy. Je znám též jeho mandora -galizona. V loutnařské tradici pokračuje i syn – Josef Joachim Edlinger a příležitostně i jiní pražští mistři.

O rozšíření loutny v Čechách podává zajímavé svědectví Balthasar Janowka v latinském spise „Clavis ad thesaurum magnáš artis musicae.....“ z roku 1701. Jeho často citovaná věta o množství louten v Praze, jimiž by se daly pokrývat střechy paláců⁴¹ je možno vnímat jako nadsázku, ale jeho podrobný a zasvěcený popis loutnových nástrojů svědčí o tom, že loutna byla zejména v Praze skutečně četná a známá ve všech možných variantách.

Hra na loutnu, podle dochovaných skladeb domácí proveniencí na vysoké úrovni, je v Čechách pěstována ještě v 2. polovině 18. století, i když zajisté ne masově a později spíše jako amatérský nástroj měšťanských domácností⁴².

Mandora a galizona

Nástup hudebního klasicismu znamenal řadu změn i mezi hudebními nástroji. Tento nový směr má náhle úplně jiné požadavky na hudební nástroj, ten musí být schopen hrát zřetelně melodie i harmonické pasáže v celém svém rozsahu a ve všech tóninách. Loutna s mnoha sbory a laděním d-moll se ukazuje jako nevyhovující. Ve střední Evropě, kde nejdéle přežívá loutnová tradice se však hudebníci nechtějí vzdát loutnového tónu. Vzniká proto loutna, která má opět pouze 6 sborů a kvartové ladění s jednou tercií. Mandora nebo galizona⁴³, jak se nový nástroj nazývá, má poměrně velkou menzuru (kolem 70 cm), první sbor je proto vypuštěn místo něj je přidána basová struna o kvartu níže a díky tomu se tercie přesouvá mezi 2. a 3. sbor tak jako na dnešní kytáře. Mandora také již naplno využívá opředěných strun v basové poloze, jejichž výrazný a zřetelný tón také vyhovuje požadavkům nového směru. Technika hry se stává jednodušší a mandora je proto (i díky jednodušší harmonické sazbě) dostupnější širšímu okruhu hudebníků měšťanského prostředí.

Obvyklé ladění mandory je s nejvyšší strunou d', tedy o sekundu níž, než moderní kytara. Vzniká však i basová verze laděná o kvartu níže (nejvyšší struna a) s menzurou kolem 90 cm⁴⁴. U ní se někdy již upouští od zdvojených strun, a nástroj tak předjímá proměny, které na konci 18. století proběhly u kytary.

Okruh použití i stavby obou nástrojů se omezuje na střední Evropu a tradice hry plynule navazuje na sólovou kytaru 19. století.

3. Pojmenování různých typů loutny

Zbývá ještě dotknout se pojmenování různých typů loutny, které vznikaly zejména v 17. století. Je to záležitost o to komplikovanější, že klasifikace jednotlivých typů nebyla jednotná

⁴⁰ Z Edlingerových nástrojů je nejznámější dvojice ebenových louten, které Edlinger zhotovil pro knížete Philipa Hyacintha Lobkowicze a jeho ženu Annu Wilhelminu (oba nástroje jsou uloženy v Lipsku - Museum des Universität). Úzkým vztahům mezi S. L. Weissem a Ph. Hyacintem Lobkowiczem také vděčíme i z to, že se několik vzácných louten upravených Edlingerem dochovalo i v Lobkowiczských sbírkách.

⁴¹ Pro zajímavost uvádím český překlad této slavné věty: Testudo (loutna) je v našich končinách nejznámější nástroj, neboť kamkoliv se obrátíš v tomto královském trojměstí, je po všech domech tak veliké množství louten, že bys jimi mohl pomoci načisto pokrýt střechy nevim kolika největších paláců. Viz. kritické vydání Clavis... B.Janowky, zpracoval dr. Jiří Matl (KLP Praha)

⁴² O vysoké úrovni loutnařství v pozdním období svědčí i theorbovaná loutna olomouckého mistra Martina Brunera z roku 1764 (České muzeum hudby 450 E). Je to skutečně mistrovské dílo z doby, kdy označení Lautenmacher bylo pro mnohé již jen pojmenováním řemesla, jako dnes třeba truhlář...

⁴³Názvy existují ve více variantách (mandore luthée, colachone, calichon, kalichon...). Oba termíny byly používány i dříve v 16. a 17. století, ale pro zcela jiné typy loutny.

⁴⁴ Celkem podrobný popis obou nástrojů přináší Balthasar Janowka v knize Clavis... Janowkovy informace jsou dodnes považovány za základní pramenný materiál k loutnovým nástrojům.

tehdy stejně jako dnes. Ladění nástroje a geografické místo používání ovlivňovalo jeho pojmenování často více, než jeho vzhled. Ve skladbách 17. a 18. století nebyl většinou typ loutny vůbec uváděn a skladatele často ani nezajímal. Volba nástroje pak záležela na tom, jaký typ měl hudebník k dispozici nebo jaký byl v určité době považován za vhodný pro danou skladbu, záleželo na dobových zvyklostech a vkusu. Někdy bylo pro pojmenování směrodatné pouze ladění – malé theorby například mohli být při změně ladění velkými arciloutnami. V podstatě tedy existují pouze dva základní typy a to je loutna a theorba. Rozdíl je právě v ladění nástroje.

Theorba, teorba (*tiorbo*, theorbo, Theorbe a p.) se do hudební praxe dostala kolem roku 1580, nejprve v Itálii. Její vznik byl iniciován některým ze členů Florentské Cameraty a rozvojem nového stylu – doprovázené monodie, která byla úvodní kapitolou nového slohu – baroka. Požadavek výrazného basu vedl ke zvětšení loutny a změně běžného loutnového ladění in G tak, že první dva sbory byly naladěny o oktávu níže. První theorby byly pravděpodobně jen basové loutny s takto změněným laděním a prodloužení basových sborů nebylo podmínkou, tento princip se však později vžil pro nesporné zlepšení tónu v basové poloze. Potřeba silného tónu vyla zřejmě i důvodem pro občasné použití kovových strun (drátů) a hru nehty, což bylo u loutny nevhodné.

Theorba měla zpravidla 6 hmatových sborů, dvojitých nebo jednoduchých, a 6 – 8 sborů basových, téměř vždy jednoduchých, jejichž menzura byla často téměř dvojnásobkem menzury hmatových strun. Kvarto-terciové ladění⁴⁵ bylo nejprve častější in G, později in A, u sólových francouzských nástrojů také in D. Basové sbory jsou laděny v diatonické řadě v rozsahu stupnice a byly přeladovány podle potřebné tóniny. Výjimečně se vyskytuje i jiné uspořádání basů a theorby s 18 sbory (některé dochované kompozice J. J. Kapsbergera).

Jak již bylo řečeno, objevovala se theorba zpočátku jen jako doprovodný nástroj sólového zpěvu, velmi rychle však zdomácněla v hudbě orchestrální, jako základní nástroj pro hru *basso continuo*, často společně s loutnou, později arciloutnou.

Odlišné ladění theorby inspirovalo některé loutnisty k jejímu využití ke hře sólové. Snížení dvou nejvyšších sborů dovoluje totiž hrát zajímavým způsobem melodické běhy s přezníváním a tato charakteristická technika mohla v sólové hře vyniknout. Rovněž některé souzvuky, na loutně neproveditelné, a výrazný basový registr celého nástroje odlišují hudbu theorbovou od loutnové a způsobují tak nezaměnitelnost obou nástrojů například v díle Kapsbergera nebo Castaldiho.

Theorba se poměrně rychle rozšiřuje z Itálie do Anglie, ke je zmiňována již kolem roku 1605. Pozdějším typem je zde tzv. anglická theorba. Je poněkud menší a má basové sbory zdvojené v oktávě a prodloužené po stupních, oktávové snížení má jen nejvyšší sbor⁴⁶. Do Francie přichází theorba až kolem roku 1650. Pro sólovou hru je ve Francii někdy používána v ladění in D, tedy o kvintu výše. Podobně v Itálii se vyskytuje *tiorbino*⁴⁷, malá theorba laděná in G o oktávu výše. Z Itálie proniká také theorba do německých zemí a Rakouska. V českých zemích není přímo doložena, její užití se ale dá předpokládat ve velkých šlechtických či arcibiskupských orchestrech.

⁴⁵ Skutečné intervalové poměry jsou díky oktávovému snížení vlastně jiné. Výchozí loutnové ladění umožňovalo loutnistovi lepší orientaci pro levou ruku. Jak však dokládají sborníky pro theorbu, netýkalo se toto zjednodušení ruky právě, což je patrné například při hře arpeggií a melodických běhů, které musely být hrány „na přeskáčku“

⁴⁶ Takovou anglickou theorbu uvádí James Talbot ve svém rukopisném soupisu hudebních nástrojů z konce 17. století (Christ Church Library MS 1187). Rovněž jedna polovina speciální loutny nazvané „dyphon“, kterou uvádí Thomas Mace ve své knize *The Musick's Monument*, 1676 má tyto charakteristické znaky. Žádný originální nástroj se ale nedochoval a též ikonografie je poměrně chudá. Podle dochovaných kompozic se zdá, že první sbor byl (na rozdíl od italských theorb) v sólové hudbě používán zcela výjimečně a nástroj tak měl charakter spíše větší arciloutny.

⁴⁷ Aby zmatkům nebylo dost, termín *tiorbino* je v Itálii v 17. století používán pro malý typ klávesového nástroje (viz.:)

V hudební praxi se theorba vyskytuje až do poloviny 18. století, objevuje se v některých skladbách Händelových a je zmiňována ještě v roce 1780.

Chitarrone je v podstatě jen jiný výraz pro theorbu v Itálii mezi léty 1600 – 1650. Zdá se však, že v ranném období, tedy před rokem 1600 určité rozdíly mezi theorbu a chitarrone byly, jak dokládají dobové zprávy. *Chitarrone* byla v té době pravděpodobně jen basovou loutnou s theorbovým laděním (*liuto grande*), kdežto termín *tiorbo* se vztahoval již na nástroje s prodlouženými basy. Praetorius mylně považuje za rozlišovací znak trojitou růžici u *chitarrone* oproti jednoduché u theorby. Samotný termín *chitarrone* pak je odvozen od antické kithary, která ale nástrojem naprosto odlišným.

Ranné theorby byly nástroji obrovskými s menzурou hmatových strun přes 90 cm a borduny kolem 170 cm⁴⁸. Pozdější theorby jsou trochu menší, s menzурou kolem 75 – 80 cm, ale nikdy menší než 75 cm⁴⁹ a to i pro ladění in D. *Tiorbino* mělo menzuru okolo 50 cm.

Arciloutna (*archiliuto*, archlute, Erzlaute a p.) se objevuje poprvé v Itálii kolem roku 1610, využívajíc principu prodloužených basových sborů theorb, čímž se její rozsah rozšířil až po kontra F. Jak ale její název napovídá, hmatové sbory měly běžné loutnové ladění in G. Obvyklá menzura dochovaných arcilouten je kolem 67 cm pro hmatové sbory, basové sbory (vedené většinou jednoduše) mají menzuru cca 140 cm. Vzhledem se arciloutna od theorby téměř neliší, avšak je výrazně menší, standardní ladění ani větší rozměry arciloutny nedovoluje.

Kolem roku 1630 se arciloutna šíří i do ostatních zemí. Je hojně využívána jako doprovodný nástroj, často společně s theorbou. Oba nástroje se vhodně doplňují, arciloutna je schopna hrát rychlejší běhy a její jasnější tón dobře kontrastuje s theorbou, která svým silným a temným zvukem vytváří výraznější basovou linii. Po roce 1650 získává arciloutna převahu a je využívána častěji než theorba, již však jen jako nástroj doprovodný, v kteréžto funkci se udržela až do 60. let 18. století.

Liuto attiorbato byl malý typ arciloutny, s menzурou kolem 57 cm a byl pravděpodobně nástrojem sólovým. Basové sbory byly též krátké, kolem 85 cm a byly zdvojeny v oktávě, což bylo pro střevové struny nezbytné. Mívaly obvykle 7+7 sborů a nástroj tak měl celkem až 28 strun! Vzhledem ke krátké menzуре a velkému množství strun měl nástroj trochu nepřírozené proporce, korpus byl někdy téměř kruhový. Tento nástroj byl stavěn pravděpodobně jen v Benátkách trojicí mistrů Sellas, Raillich a Koch a většinou byl bohatě dekorován a využíval střídání světlých a tmavých pásků. Díky svým nezvyklým proporcím se k pozdějším přestavbám většinou nehodil a proto jej můžeme obdivovat ve sbírkách evropských muzeí v téměř nezměněném stavu.

Arciloutna neměla v kompozicích zvláštní označení, byla to prostě loutna. Předpokládá se však, že veškerá italská sólová loutnová hudba po r. 1615 je již určena výhradně pro arciloutnu.

Loutna s dvojitou hlavicí (two headed lute) se objevuje kolem roku 1630 ve Francii a za jejího autora je považován Jacques Gaultier. Její stupňovitě prodlužované basové struny měly zajišťovat dynamicky vyvážený bas, přesto však měla své odpůrce a příliš se nevžila. Později je zmiňována v Anglii⁵⁰ a v Holandsku, do ostatních zemí se zřejmě nedostala. Ač je hojná na

⁴⁸ Tak velké nástroje stavěl zejména kolem roku 1610 Matteo Buchenberg v Římě, odtud pravděpodobně občas užívaný termín „římská theorba“.

⁴⁹ Ve sbírkách muzeí se často vyskytují theorby, které jsou atypické a nefunkční. Sběratelské vášně v 19. století vedly k tomu, že staré loutny byly přestavovány na theorby nebo vyráběny nové bohatě zdobené theorby – atrapy, které však nikdy nesloužily jako hudební nástroj a většinou toho ani nebyly schopny.

⁵⁰ Dvouhlavou loutnu popisuje například Loutnová škola Mary Burwell, Thomas Mace (op.cit.) a James Talbot (op. cit)

holandských obrazech 17. století, paradoxně se dochovala jen ve dvou exemplářích.⁵¹ Obvykle měla 12 sborů z nichž 4 basové byly vedeny stupňovitě ke vzpřímené hlavici, ostatní sbory k hlavici lomené. Obě hlavice byly esovitě prohnuté. Ladění loutny je přechodové, později i v d-moll. Menzura je uváděna kolem 60 cm pro hmatové sbory, basové sbory ve 4 stupních 64 – 82 cm, existovaly i menší nástroje s menzurou kolem 50 cm a nejvyšší strunou b'. Ve Francii je tato loutna používána do cca 1680, v Anglii asi 20 až 30 let déle.

Francouzská loutna – pod tímto názvem je obvykle míněna 11-sborová loutna s jednoduchou hlavici, pravidelně již opatřenou tzv. jezdcem pro nejvyšší strunu „chanterelle“. Francouzská loutna má ladění d-moll, výjimečně i jiná ladění pro jednotlivé skladby. Ve Francii je používána přibližně mezi léty 1640 – 1720. Během let přišla do německých zemí i k nám, kde rychle zdomácněla. Většina loutnových sborníků 18. století domácí provenience je určena pro tuto loutnu, 13-sborová loutna se v českých zemích nevžila.

Jezdec pro nejvyšší strunu je vlastně výsledkem tehdy oblíbené a v podstatě nedestruktivní úpravy desetisborové loutny na jededenáctisborovou. Stačilo pouze přidat jezdec a druhý (nebo jedenáctý) sbor vést jednoduše a tím byly ušetřeny dva kolíčky pro další sbor. Kobylka byla převrtána nebo kousek nastavena. Jedenáctý sbor byl buď veden mimo hmatník nebo se struny na ořechu „srazily“ a hrálo se. Jezdec pro nejvyšší strunu byl navíc záležitostí praktickou, protože tenká a křehká chanterelle se tolik nelomila a dala se i přesněji naladit. Proto byl jezdec používán i na nových nástrojích, kde by jinak nebyl nutný.

Francouzská loutna byla nástrojem sólovým s tzv. přechodovými laděními, její pozdější barokní ladění d-moll mělo 6 nejvyšších sborů laděno na tóny A,d,f,a,d',f'. Pět basových sborů pokračuje v diatonické řadě dolů a bývají přelad'ovány podle požadované tóniny. První dva sbory jsou vedeny jednoduše, 3 - 5. sbor unisono, ostatní v oktávě. Menzura se pohybuje kolem 65 – 70 cm.

Kolem roku 1720 je tato loutna v Německu rozšířena o dva basové sbory a tato **13-sborová loutna**, nazývaná též německá se udržela až do konce existence loutny v německých zemích. Tyto dva sbory byly vedeny mimo hmatník k tzv. basovému jezdcí a jejich menzura byla asi o 5 cm delší. častěji se používají také nástroje s větší menzurou až kolem 75 cm, někdy i více.

Další variantou je tzv. **německá theorbovaná loutna**, která má vzpřímenou esovitě zprohýbanou „labutí“ hlavici, 5 basových sborů je prodlouženo o 25 – 40 cm. Německá theorbovaná loutna vznikla kolem roku 1730 a byly takto upravovány i starší nástroje. Nástroj má výraznější bas, než běžná 13-sborová loutna, drobnou nevýhodou je nemožnost zkracovat hlubší než 8. sbor, což je v některých kompozicích zapotřebí. Vyskytují se i pozdní nástroje s dvoustupňovou hlavici, které stavěl kolem roku 1760 v Grazu Johannes Jauch (u nás je vzácným dokladem tohoto typu loutny nástroj olomouckého Martina Brunera z roku 1764).

Zvláštním typem loutny je **angelika** (angelica, angelique, angel-lute, Engel-laute). Angelika se vzhledem téměř neliší od arciloutny, rozdíl je ve zvláštním uspořádání a ladění strun. Angelika má 10 jednoduchých strun hmatových a pouze 6 prodloužených, všechny struny jsou laděny v diatonické řadě podobně jako u diatonické harfy. Podle toho se na první pohled zdá, že struny není téměř třeba zkracovat, avšak sborníky pro angeliku uvádějí hru až v osmé poloze. Zajímavé přeznívání, které takto vzniká, dává angelice zvláštní „andělskou“ barevnost tónu⁵². Angelika je zmiňována již Praetoriem (1619) a dále v průběhu celého 17. století. Byla ale spíše nástrojem výjimečným a hodila se jen pro určitý typ kompozice, většinou v pomalém tempu, rychlé běhy se přezníváním stírají.

Mandora⁵³ (mandore luthée) je loutnovým nástrojem pozdního období. Měla zas jen 6

⁵¹ Loutna od Jonase Stehlina, Strassburg 1596, její dvojitá hlavice je ale pozdější úpravou (Leipzig Nr. 494). Loutna Raphaela Messta, Füssen 1633, Landesbibliothek Linköping.

⁵² Název angelika byl ale prý odvozen ze jména loutnistky Angeliky Paulette, která na tento nástroj hrála.

⁵³ Termín mandora se v 16. století vztahoval k jinému typu menší loutny, která měla 4 struny.

sborů, výjimečně až 8 s menzuroou kolem 67 – 70 cm a byla již určena pro opředené struny. Ladění mandory bylo in D (o sekundu níž než dnešní kytara). Mandora byla zpočátku nástrojem pro doprovod, který byl na 13-sborovou loutnu příliš komplikovaný, ale stala se i sólovým nástrojem, jehož jednoduchost korespondovala se zásadami nastupujícího klasicismu. Rozšířena byla ve střední Evropě (Rakousko, německé země, české země) a svým životem zasahuje až do éry šestistrunné kytary po roce 1800.

Galizona⁵⁴(colachon) byla často jen jiným termínem pro mandoru, někdy je však tímto termínem míněna větší forma mandory pro nižší ladění (in A) a s větší menzuroou, kolem 90 cm. Sbory basové mandory /galizony byly dvojité, později i jednoduché a byla určena pro hru continua.

⁵⁴ Galizona nesmí být zaměňována s *collascione*, což byla třístranná italská loutna orientálního původu s extrémně dlouhým krkem.