

Celhoffer, Martin; Derflerová Brázdová, Zuzana

Thomas Weelkes a jeho madrigal As Vesta was from Lathmos hill descending

Musicologica Brunensia. 2014, vol. 49, iss. 2, pp. [85]-105

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2014-2-7>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132800>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZUZANA DERFLEROVÁ BRÁZDOVÁ – MARTIN CELHOFFER

**THOMAS WEELKES A JEHO MADRIGAL AS VESTA WAS
FROM LATHMOS HILL DESCENDING****Úvod*****Hudba v Anglii v období pozdní renesance. Madrigalová škola a technika
„word painting“***

Historický a politický vývoj přinesl do Anglie v průběhu 16. století podněty z kontinentu, které spolu s probíhající reformací silně ovlivnily také směřování anglické hudby. Jednoznačná převaha duchovní hudby, stále více s anglickými texty (anthemy, canticals) již za vlády Jindřicha VIII. slábla a byla postupně komplementována světskou hudbou, jejíž rozkvět potom vyvrcholil za vlády Alžběty I.

Takzvaná Anglická madrigalová škola (The English Madrigal School) zahrnovala sice relativně krátký, ale zato intenzivní časový úsek, datovaný mezi roky 1588 a 1627. Vznikla na půdorysu italské madrigalové formy byvši podporována samotnou královnou Alžbětou I., která si velmi oblíbila *Musicu transalpinu* (1588) Nicholase Yonga. Anglický madrigal byl zpíván obvykle *a capella*, jeho provedení se většinou odehrávalo v lehkém stylu, bralo si za základ variace nebo rovnou doslovný překlad italské předlohy, veršované do tří až šesti rýmů. Z autorů, jejichž skladby jsou dodnes pravidelnou součástí hudební dramaturgie, lze jmenovat Thomase Morleye, Thomase Weelkese a Johna Wilbyho¹. A ze skladeb nejznámějších potom kompilát anglických madrigalů *The Triumphs of Oriana*, sbírku sestavenou Thomasem Morleyem a věnovanou právě Alžbětě I. Ve slovomalebné formě byly anglické madrigaly skládány ještě po celá dvacátá léta 17. století, zhruba až do roku 1630, kdy tento způsob kompozice vytlačily nové kompoziční proudy, které si do Anglie probojovaly cestu z kontinentální Evropy...

Pro alžbětinský dvůr byly typické také sólové písně, příležitostně však i pro více hlasů (obvykle tři) doprovázené loutnou, tzv. „ayres“. Jejich popularita začala v roce 1597, bezprostředně po vydání „First Booke of Songs or Ayres“ Johna Downlanda, který zcestoval Evropu a ve svých skladbách se inspiroval italskou

¹ HOLST, Gustav. My favourite Tudor Composer. *Midland Musician*, 1926, No. 1, s. 4–5.

monodií a francouzským “air de cour”. Tento žánr byl posléze dále rozvíjen Thomasem Campionem, jehož “Books of Airs” (1601), na kterých se podílel také Philip Rosseter, obsahovaly více než sto písní s doprovodem loutny a které se dočkaly do roku 1610 čtyř reedici, jak byly populární. I když rozmach vydávání ve dvacátých letech 17. století pominul, forma “ayr” přetrvávala jak v dalších nových kompozicích, tak v provádění těch starších, a postupně byla vtělena do nového kompozičního útvaru, dvorních “masques”.

Angličtí skladatelé období pozdní renesance byli uneseni možností vyjadřovat svojí hudbou myšlenky obsažené v textové předloze, dokreslovat textový obsah, ba dokonce jej kompozičními prostředky zvýrazňovat a přenášet slova přímo do hudby. K tomuto (někdy až obsedantnímu) záměru se bezesporu hodil právě madrigal a jeho forma. Určitě také tím, že text býval poměrně jednoduchý, ale přitom obvykle obsahoval aspoň torzo nějakého příběhu, točil se kolem snadno představitelných reálií a jeho témata většinou nebyla vnímána v kategorii tabu. Hudba tak najednou mohla vykreslovat (odtud zřejmě termín “word painting”) smysl slov a vět, mohla zkoušet malovat konkrétní obrazy předložené textem². Dlužno poznamenat, že někdy se tak dělo dost mechanickým, až doslovným způsobem, který snahou o co největší zvukomalebnost přinášel obět’ spontánní hudební invenci.

Pro kvantifikující představu o tom, jakou úlohu hrála v Anglii v období pozdní renesance hudba, nám může sloužit také výčet významnějších skladatelů, jejichž skladby nebo alespoň jejich zlomek se zachoval³. U některých uvádíme letopočet jenom v tom v rozmezí, které lze dokumentovat věrohodnými prameny:

Richard Alison (1592–1606), John Amner (1579–1641), John Baldwin (1560–1615), John Baxter (? – sem zařazujeme pro renesanční charakter jeho skladeb pro nepravý konsort), William Brade (1560–1630), John Bull (1562–1628), William Byrd (1539–1623), Thomas Campion (1567–1620), John Cooper (asi 1570–1626), Francis Cutting (1583–1603), John Danyel (1564–1625), John Dowland (1563–1626), Michael East (1580–1648), Giles Farnaby (1563–1640), Alfonso Ferrabosco st. (1543–1588), Alfonso Ferrabosco ml. (1575–1628), Thomas Ford (1580–1648), Orlando Gibbons (1583–1625), Anthony Holborne (1547–1602), John Jenkins (1592–1678), Robert Johnson (1583–1633), John Johnson (1541–1594), Robert Jones (1597–1615), Thomas Lupo (1571–1627), Thomas Morley (1557–1602), William Mundy (1530–1590), Richard Nicholson (1595–1639), Peter Philips (1561–1628), Thomas Ravenscroft (1582–1635), Thomas Robinson (1588–1610), Philip Rosseter (asi 1567–1623), Thomas Simpson (1582–1625), Robert Stone (1516–1613), Thomas Tomkins (1572–1656), John Ward (1571–1638), Thomas Weelkes (1576–1623), John Wilbye (1574–1638).

² FUKAČ, Jiří. Znaky a metaznaky v hudební komunikaci. In *Hudební věda*, Praha: Academia, 1980, vol. 17, č. 3, s. 211–220.

³ HOLST, op. cit., s. 4–5.

Nezakrýváme, že mezi ostatními anglickými skladateli jsme si vybrali právě Thomase Weelkese a jeho dílo také proto, že jeho život byl překvapivě barvitý a pro období puritánské Anglie jistě svým způsobem výlučný.

Thomas Weelkes: život a dílo

Zdá se pravděpodobné, že Thomas Weelkes se narodil jako syn Johna Weeka, rektora z Elstedu. První zmínka o Weelkesovi je datována do roku 1597, kdy vyšel první díl jeho madrigalů a na jejichž titulní straně je zmíněn Weelkes jako velmi mladý muž – tato skutečnost podporuje domněnku o jeho roce narození někdy v polovině sedmdesátých let 16. století. Historikové se nyní shodují na roce 1575 nebo 1576. Lze dohledat, že Weelkes byl koncem devadesátých let krátce ve službách hraběte Edwarda Darcyeho, potom nějaký čas zaměstnán jako varhaník ve Winchesterské koleji, kde patrně zůstal tři či čtyři roky a kde složil své nejhezčí a nejzdařilejší madrigaly. Ty byly vydány ve dvou dílech v letech 1598 a 1600 a zvl. druhý díl (skladby pro pět a pro šest hlasů) je dnes hodnocen jako nejvýznamnější počín v anglické madrigalové tradici. Weelkes přežíval ve Winchesteru dosti skromně a někdy mezi lety 1601 a 1601 přesídlil za výhodnějšími podmínkami do Chichesteru, kde získal místo varhaníka v Chichesterské katedrále zároveň s funkcí *informator choristarum*. K tomu navíc obsadil lukrativní pozici stážisty nadace biskupa Sherborna.

Weelkesovy první roky v Chichesteru byly slibné: kromě ubytování zdarma a k tomu dalších praktických výhodou dostával i slušný plat. V roce 1602 získal titul bakaláře hudby (BMus) na Nové koleji v Oxfordu a to vše mu dovolilo, aby se v roce 1603 oženil. Vzal si Alžbětu Sandhamovou, dceru bohatého chichesterského obchodníka, se kterou postupně zplodil tři děti (první z nich se narodilo poměrně záhy po svatbě).

Na titulní straně svého čtvrtého dílu madrigalů je podepsán jako „pán z Královské kaple“ (Gentleman of the Chapel Royal), což je dodnes poněkud nejasné, neboť v žádných záznamech pocházejících z kaple není explicitně zmíněn v seznamu Gentlemanů⁴. Jedno z vysvětlení, která se občas v odborné literatuře citlivě objevují, zní, že Weelkesovo chování v těch letech vzbuzovalo takovou pozornost (výstižněji by bylo napsat pohoršení), že oficiální představitelé Královské kaple se raději od tohoto skladatele distancovali. Od roku 1608 a zvl. pak o rok později se množí stížnosti, většinou adresované biskupovi, které popisují poměrně podrobně, jaké povinnosti Thomas Weelkes nedodržel, resp. co všechno si dovolil proti tehdejším pravidlům slušnosti. Je pravda, že tento výčet je bohatý, a i na dnešní dobu, která přivykla bezesporu mnohem uvolněnějším mravům, jsou některé jeho excesy až šokující.

⁴ COLLINS, Walter S. Recent discoveries concerning the Biography of Thomas Weelkes. *Music & Letters*, 1963, Vol. 44, No. 2, s. 123–131.

Je zřejmé, že Thomas Weelkes již tehdy nadměrně pil a problémy s jeho pitím mělo evidentně také jeho okolí. Stížnost z roku 1608 uvádí, že byl pokutován pro: „urinating on the Dean from the organ loft during Evensong“ (*močení na děkana kostela shora od místa varhan během večerní pobožnosti*). O rok později byl trestán za neomluvené absence, jelikož se vůbec nedostavil do kostela během celé oficiální návštěvy biskupa. V roce 1611 se jeho chování dále zhoršovalo, v záznamech kaple se píše, že kromě nevhodného chování neplní ani své základní povinnosti sbormistra. Od roku 1613 se již na veřejnosti objevoval neustále opilý a v roce 1616 byla jeho opilost příčinou blíže nespecifikovaného „veřejného skandálu“, zmíněného v dopise biskupovi: „noted and famed for a common drunkard and notorious swearer & blasphemer“ (tj. *známý a pověstný jako opilec a notorický sprosták a rouhač*). Tehdy se biskup rozhodl, že jeho chování nebude již dále tolerovat a v lednu 1617 jej zbavil místa varhaníka a sbormistra, zatímco mu poněkud překvapivě ponechal stipendium biskupské nadace. Weelkesovo chování se však nezlepšovalo ani potom a v roce 1619 se v jednom z četných dopisů biskupovi píše: „*Dyvers tymes & very often come so disguised eyther from the Taverne or Ale house into the quire as is muche to be lamented, for in these humoures he will bothe curse & sweare most dreadfully, & so profane the service of God ... and though he hath bene often tymes admonished ... to refrayne theis humors and reforme hym selfe, yett he daylye continuse the same, & is rather worse than better therein*“⁵.

Po smrti své ženy v roce 1622 byl Weelkes sice reinstalován do Chichesterské katedrály zpět na místo varhaníka, ale zdržoval se v té době už výhradně v Londýně, kde také v roce 1623 zemřel v domě svého přítele Henryho Drinkwatera. K jeho dobru lze připsat skutečnost, že nepropil veškeré své jmění, neboť v závěti sepsané den před smrtí odkazuje svůj zbylý majetek rovným dílem svým třem dětem a skromnou rentu také příteli Drinkwaterovi. Dne 1. prosince 1623 byl zpopelněn v kostele St. Bride's, pamětní desku má v chichesterské katedrále⁶.

Thomas Weelkes: madrigaly

Weelkesovo hudební vzdělání započalo již v roce 1586 a jeho styl se vlastně utvářel v době, kdy se anglická hudba nacházela v období zásadních přeměn⁷. V začátcích pochopitelně studoval staré techniky polyfonie, nejprve vlámskou, kterou si z Angličanů asi nejvíce osvojil Byrd⁸, ale do podrobností se seznámil

⁵ (...velmi často přichází do kostela z taverny nebo pivnice...v kostele kleje a nadává ... ruší mše... ačkoli je nabádán, aby se polepšil, den za dnem pokračuje ve stejném duchu... a je to spíš horší než lepší...), WELCH, C. E. *Two Cathedral Organists: Thomas Weelkes (1601–1623) and Thomas Kelway (1720–1744)*, Chichester City Council, 1957, 12 s.

⁶ WELCH, op. cit., s. 12.

⁷ Obecně k problematice viz dále: BROWN, David. *Thomas Weelkes: a Biographical and Critical Study*. London: Faber, 1969, 223 s.; BROWN, David. *Thomas Weelkes*. Grove Music Online ed. L. Macy [online, cit. 2014-08-15]. Dostupné z www.grovemusic.com

⁸ BRETT, Philip – KERMAN, Joseph – MORONEY, Davitt. *William Byrd and his contemporaries: essays and a monograph*. London: University of California Press, 2007, s. 66–77.

také se stále populárnějšími italskými madrigaly. I když se hlásil k Morleyovi, ve své první sbírce Madrigalů pro 3, 4, 5 a 6 hlasů nezabředl do zjednodušující elegance, jak ji bylo možno nalézt právě u Morleye. Právě Weelkesovy tříhlasé madrigaly se hlásí ke složitému kontrapunktu obvyklému spíše v tehdejší varhanní tvorbě, jsou ozvlášťňovány tempovými změnami a střídáním tří a dvoudobých rytmtů⁹. Již v tomto období lze v jeho madrigalech najít práci s rétorickými figurami, zpočátku hlavně při práci se zhudebnovaným textem. Jako experimentální je označován zpěv „Cease sorrowes now“, a to pro svůj výrazný patos, podporovaný v hudbě tehdy neobvyklými chromatickými postupy. Ve druhém díle své sbírky madrigalů, „Balletts and Madrigals to Five Voyces“ z roku 1598, se Weelkes přiklání k sevřenější madrigalové formě, jak ji v podstatě představil Anglii Thomas Morley. Weelkes tuto formu dále zdokonalil větší koncentrací na obsahové téma, nápadnějšími kontrasty a expresivní šíří. Z tohoto období je dnes asi nejznámější jeho kus „Harke all ye lovely saints above“. Weelkesovy první dva díly madrigalů vyústily v pátém a šestém díle z roku 1600 do vyspělého kontrapunktu, jehož vrcholem byly písně „Like two proud armies“ a „When Thoralis delights to walke“ a pochopitelně pak do jednoho z madrigalů pro Oriana, „As Vesta was...“, o kterém dále pojednáme podrobněji. Poslední díl, „Ayres of Phantasticke Spirites for Three Voices“ z roku 1608 byl zklamáním: jen nevýrazný vlastní originální kontrapunkt, jednoduchá melodie jen v horním hlasu. Nicméně některé jeho další skladby, např. šestihlasé elegie „Death hath deprived me of my dearest friend“ napsané roku 1602 u příležitosti Morleyovy smrti, jsou neotřelé, s typickou anglickou náladou, lyrické i dostatečně vášnivé.

Thomas Weelkes: chrámové skladby

Weelkesova chrámová hudba je konzervativnější než jeho madrigaly. Jeho skladby se datují jen obtížně či spíše vůbec, neboť kromě asi dvou kusů, zahrnutých do sbírky jeho souputníka Kennetha Leightona „Teares or Lamentacions“ (1614), veškeré chrámové dílo vyšlo až po jeho smrti. Duchovní Weelkesova hudba zahrnuje formu anthemů (anglických motet), duchovních madrigalů, duchovních písní pro zpěv a consort, přičemž některé z těchto skladeb byly údajně napsány pro jiné než liturgické účely, resp. přímo pro světské příležitosti. Kromě skvělé mše na anglický text „O Lord, arise“ byla hrána také jeho jediná chrámová skladba na latinský text, „Laboravi in gemitu meo“. Spekuluje se také o tom, že omezené pěvecké možnosti sboru, který byl Weelkesovi k dispozici k provádění jeho chrámových skladeb v chichesterské katedrále, jej vedl k pragmatickému zjednodušení kompozice ve zpěvních hlasech, aby jeho skladby vůbec bylo možno provést¹⁰.

⁹ ARNOLD, Denis. Thomas Weelkes and the Madrigal. *Music & Letters*, 1950, No. 31, s. 1–12.

¹⁰ BRETT, Philip. The two musical personalities of Thomas Weelkes. *Music & Letters*, 1972, s. 369–376.

Weelkes podobně jako většina skladatelů té doby zkomponoval velké množství anglikánských mší. Většina z nich byla určena pro běžné bohoslužby, ale některé obsahují i kompletní ofertoria. Část z nich je zhudebněna na veršovaný text, nalezneme však i mše s vázaným anglickým textem. Zvl. jedny z posledních mší jsou expresivní, zajímavé rytmicky i tónovými postupy. Zdá se, že i do této formy chrámové hudby Weelkes promítl svou zvukomalebnou techniku, typickou pro své světské skladby. Shrňme-li jeho chrámové skladby, pak lze s jistotou určit Weelkese jako autora deseti mší a více než 35 anthemů.

Formální analýza madrigalu „As Vesta was from Lathmos hill descending“

Weelkesův madrigal „*As Vesta was...*“ je skladbou ze sbírky „*The Triumphs of Oriana*“ (Triumfy Oriany), což je kniha anglických madrigalů napsaných k počtě královny Alžběty I., kterou Thomas Morley vydal v roce 1601. Obsahuje 25 kusů od 23 autorů (Morley a Gibbons zde mají každý po dvou madrigalech). Všechny madrigaly končí vždy stejným textem: „*Thus sang the shepherds and nymphs of Diana: long live fair Oriana.*“ (...tak zpívali pasáci a Dianiny nymfy: ať dlouho žije dobrá Oriana...). Ve sbírce Triumfů Oriany jsou obsaženy tyto madrigaly: *All creatures now are merry-minded* (John Bennet), *Calm was the air and clear the sky* (Richard Carlton), *Come, gentle swains* (Michael Cavendish), *With wreaths of rose and laurel* (William Cobbold), *Hence stars, too dim of light* (Michael East), *Fair Nymphs, I heard one telling* (John Farmer), *Long live fair Oriana* (Ellis Gibbons), *Round about her charret, with all-admiring strains* (Ellis Gibbons), *Fair Oriana, beauty's Queen* (John Hilton), *Thus Bonny-Boots the birthday celebrated* (John Holmes), *Hark! Did ye ever hear so sweet a singing?* (Thomas Hunt), *Come, blessed bird* (Edward Johnson), *Fair Oriana, seeming to wink at folly* (Robert Jones), *With angel's face and brightness* (George Kirbye), *Fair Cytherea presents her doves* (John Lisley), *The Nymphs and shepherds danced* (George Marson), *Fair Oriana in the morn* (John Milton the Elder), *Arise, awake* (Thomas Morley), *Hard by a crystal fountain* (Thomas Morley), *Lightly she whipped o'er the dales* (John Mundy), *Sing, shepherds all* (Richard Nicholson), *With angel's face and brightness* (Daniel Norcome), *The Fauns and satyrs tripping* (Thomas Tomkins), *As Vesta was from Latmos hill Descending* (Thomas Weelkes) a *The Lady Oriana* (John Wilbye).

Text

Autorem všech textů, na něž byly zhudebněny madrigaly ze sbírky Triumfy Oriany, je velmi pravděpodobně sám Thomas Morley. Těžko říct, zda Thomas Weelkes si texty ke své skladbě vybral sám nebo zda mu byly přiděleny, faktem však je, že v jeho díle je tento nepravidelný text složený z deseti veršů spíše neobvyklý; v jeho madrigalech obvykle nalezneme pravidelná tříverší nebo čtyřverší.

Královna Alžběta I. není v knize explicitně pojmenována, nýbrž podle konvencí pastorální anglické poezie je zvána Orianou, jelikož jméno panovnice, tj. Alžběta, bylo natolik posvátné, že bylo v dobové literární tvorbě *de facto* tabu. Podobně se v textu zástupně vyskytuje i jméno Vesty, symbolizující panenskou královnu.

Formálně se jedná o verše s nepravidelným počtem slabik (výslovnost staré angličtiny nezakládá jistotu v počtu stop) s počtem od 7 do 13 ve schématu aa – bb – cc, tzv. sdružený rým, tedy nejstarší a nejjednodušší ze všech typů rýmů. Jde o základní jednotku rýmované epiky (dvouverší), která je zde zároveň významová¹¹.

As Vesta was from Latmos hill descending,
she spied a maiden Queen the same ascending,
Attended on by all the shepherds' swain,
to whom Diana's darlings came running down amain,
First two by two, then three by three together,
Leaving their goddess all alone hasted thither;
And mingling with the shepherds of her train,
with mirthful tunes her presence entertain.
Then sang the shepherds and nymphs of Diana,
Long live fair Oriana!

*(Jak Vesta sestupovala z hory Latmos,
uzřela panenskou královnu, vystupující vzhůru.
Obklopena všemi chasníky – pastýři,
kterým běžely dolů v ústrety Dianiny družky,
napřed po dvojicích, pak po trojicích společně,
nechávající své božstvo spěchat samotné nahoru;
a prolínající se s pastýři z jejího průvodu,
bavíce ji přitom veselými písněmi.
Pak zpívali pastýři a Dianiny nymfy:
Ať dlouho žije dobrá Oriana!)*
(překlad autoři článku)

Text sice přináší velmi jednoduché sdělení, nemá ani zápletku ani složitější emocionální podtext, zato však nabízí realie příhodné pro populární techniku „word painting“. Weelkes této možnosti skutečně důsledně využil.

Hudební analýza – sazba, tónina, figury, afekty

Madrigal „*As Vesta was...*“ je psán v šestihlasé sazbě pro cantus (diskant), alt, tenor, bas, dále quintus (5. hlas) rozsahem mezi diskantem a altem a sextus (6. hlas), psaný v barytonovém ambitu nad basem.

¹¹ BRUCKNER, Josef – FILIP, Jiří. *Větší poetický slovník*. Praha: Čs. spisovatel, 1968, 321 s.

Je zkomponován v tónině B dur, v sudém metru (v moderní notaci přeepsán do dvouúlového taktu), madrigal má celkem 116 taktů.

Autor svěřuje úvodní popisné téma v prvních dvaceti dvou taktech pouze čtyřem horním hlasům, pátý hlas se přidává až ve 23. taktu, následován šestým hlasem v polovině 28. taktu. Ze sémantických hudebních figur, odkazujících k mimo-hudebním jevům, nalezneme hned ve čtvrtém taktu diskantu a tenoru *hypotyposis* (v této souvislosti spíš zrcadlení obrazu [= hill] než vyjádření afektu), konkrétně *hyperbolu* (opakující se v 5. taktu v pátém hlasu a stejně v 7. taktu v horních třech hlasech), ve čtvrtém taktu altu *catabasis* v legatové sestupné škále na text „descending“. Čtvrtý a šestý takt diskantu skládají figuru *palilogia*, tj. opakování od stejného tónu ve stejném hlasu. Od dvanáctého taktu se ve všech zpívajících hlasech objeví *anabasis* na text „ascending“. V 19. taktu lze v 5. hlasu nalézt figuru *syncope*, konkrétně *mora*. V taktech dvacet tři a dvacet osm byla použita figura *epizeuxis (subjunctio)*, tj. melodická repetice. Mezi dvacátým třetím a třicátým druhým taktem se melodie na slova „attended on by all shepherds swain“ jemně vlní v nevelkém rozsahu tercie v každém hlasu. Od třicátého šestého taktu jsou zřetelné figury *anaphora (repetitio)* společně s rychlými sestupnými imitativními škálami, *catabasis*. Od taktu čtyřicet osm přichází roztomilá pasáž, ve které na slova „first two by two“ zpívají vždy jen dva hlasy zároveň, dále od taktu padesát na slova „then three by three“ zpívají vždy tři hlasy společně a následuje takt padesát dva, ve kterém na slova „together“ zpívá všech šest hlasů společně, aby naopak v taktu 57. a 58. všechny spodní hlasy umlkly (figura *apocope*) a na text „leaving their goddess all alone“ nechaly zaznít slova „all alone“ jenom v diskantu. Od taktu 60., kde v textu pastýři těší panovnici svým zpěvem, zní všechny hlasy v delikátní polyfonii (v 70. taktu v tenoru figura *syncope, mora*), aby pak v taktu 74 (po figuře *apocope* ve všech hlasech) až 80 začaly všechny hlasy připravovat finále s vysvobozující proklamací. Od taktu osmdesát pět je v basu nad textem „long live...“ použita figura *retardatio*, společně s nekonečnou imitační *anaphorou* v horních hlasech. Hudebně rétorické figury, jmenované výše, jsou v madrigalu použity pochopitelně vícekrát a jejich detailní rozmístění je vyznačeno v analýze.

Diskuse: popis skladatelovy práce s figurami a jejich specifikace

Na rozdíl od italské zvukomalebné techniky, která se snažila přímo hudbou vzbuzovat afekty korespondující s těmi, jež byly obsaženy v textu, Weelkes, podobně jako další angličtí autoři, přenáší do své hudby jen izolovaný obsah slov, zvl. když znázorňovala směr (nahoru nebo dolů), počet, případně umístění nahoře nebo naopak dole. Ve srovnání s italskými madrigaly se tento přístup může jevit jako poněkud mechanistický. Na obranu Weelkese však nutno poznamenat, že v samotném textu se vlastně nevyskytuje žádné sdělení, které by snad mohlo vyvolávat jakýkoli afekt, natož pak afekt blízký zuřivosti, lítosti, zamilovanosti,

strachu apod. Text prostě sděluje, že královna vystoupila nahoru na kopec, zatímco Vesta mezitím sešla dolů z kopce. A nymfy se mezitím spřátelily s pastýři, aby posléze společně zazpívali zdravici. Zdravice jako hudební forma obecně spontánní citové afekty v posluchačích nevyvolává, alespoň ne ve srovnání např. se srdcervoucími, dojemnými rytířskými příběhy, takže výsledný tvar, tj. Weelkesovy deskriptivní hudební figury, jsou vlastně více než na místě. Vezmeme-li navíc v úvahu fakt, že Weelkes pravděpodobně od roku 1600 prakticky nevystřízlivěl, musíme nad madrigalem ve znalosti dobového a sociálního kontextu v úctě smeknout.

Závěr

Weelkes se jako vokální skladatel může jen obtížně srovnávat s takovými mistry melodické invence, jako byli Wilbye nebo Gibbons, jejichž citlivosti pro poetiku textu a zpěvnosti nikdy nedosáhl. Nelze mu však upřít živou vynalézavost, hudební představivost a brilanci v rozvinutých technikách kontrapunktu, mající kořeny jak anglické, tak také italské. Tyto přednosti vtělil do svých madrigalů, a nakonec i anthemů, které sice postrádají zvukomalebnou polohu nejúspěšnějších písní, přesto zůstávají majestátní výpovědí o Weelkesově talentu a dovednosti. Madrigal „As Vesta was from Latmos hill descending“ může sloužit nejenom jako jakési svědectví o hudebním myšlení doby anglické reformace, ale také jako didaktická pomůcka při rozborech kompozičních postupů vztahujících se k technice „word painting“.

5 Analýza

As Vesta Was From Latmos Hill Descending

Thomas Weelkes

hypotyposis: hudebně oživený význam textu, figury anabasis - climax - catabasis

noéma (CQAT)
I. - IV.

anabasis climax catabasis anabasis anaphora (C)

Cantus
As Ves-ta was from Lat-mos hill de - scend - ing, from Lat-mos hill, from

Quintus
As Ves - ta, as Ves - ta, from Lat-mos hill de - scend - ing, from

Altus
As Ves-ta was de-scend ing, from Lat - mos

Tenor
As Ves-ta was from Lat-mos hill de - scend - ing, from Lat-mos hill de-

Sextus
catabasis fuga (běh A) catabasis diminutio (T)

Bassus

catabasis cadentia (CQ)

syncope: dis. průtah 4-3 v rámci kadence (CQ)
dis. průtah 4-5 (CQ)

Lat - mos hill de - scend - ing, she spied, she spied a

Lat - mos hill de - scend - ing, she spied a mai - den

hill de - scend ing, she spied a maid - en Queen the

- scend - ing, de - scend - ing, she spied a mai - den

hypotyposis: hudebně oživený význam textu, figury anabasis - syncope
 auxesis: opakování textu, synkopické kadence discantalis v různých partech

12

anabasis cadentia discantalis (A)

anabasis cadentia (CQ) syncope: 2-3 (CQ)

mai - den Queen the same a - scend - ing, a - scend -

Queen, she spied a mai - den Queen the same a - scend - ing, a -

same a - scend - ing, a - scend - ing, the same a - scend -

Queen the same a - scend - ing, the same a - scend -

syncope: dis. průtah 4-3 (AT)

anabasis cadentia mimesis (AT)

17

anabasis anaphora cadentia

syncope: 4-3 (CQ)

- ing, the same a - scend - ing, the same a - scend - ing, At -

- scend - ing, the same a - scend - ing, a - scend - ing.

ing, a - scend - ing, the same a - scend - ing.

syncope: 2-3 (AT) ing, the same a - scend - ing, the same a - scend - ing.

syncope: 7-6 (QA)

23

cadentia discantalis syncope: průtahy
2-3 (CQ), 7-6 (QS), 2-3 (QA) anaphora

- tend-ed on by all the shep - herds' swain, at - tend-ed on by

At - tend-ed on by all the shep - herds' swain, at - tend-ed on by all

At - tend-ed on by all the shep - herds' swain, at - tend-ed on by

At - tend-ed on by all the shep - herds' swain, at - tend-ed on by all the

At - tend-ed on by all the shep - herds' swain, at - tend-ed on by

noéma (QATS) At - tend-ed on by

30

syncope diminutio: dis. průtahy
spodní 2-3 (CQ)
vrchní 4-3 (CA, CS, CB), 7-6 (CT) noéma (CATB) mimesis (QS)

all the shep - herds' swain, to whom Di - a - na's dar - lings, dar-

the shep - herds' swain, To whom Di - an - a's dar-

all the shep - herds' swain, to whom Di - a - ana's dar - lings, to whom Di - a - na's

shep - herds' swain, to whom Di - a - na's dar - lings

all the shep - herds' swain, to whom Di - a - na's dar-

all the shep - herds' swain, to whom Di - a - na's dar - lings came

hypotyposis: opakování figur catabasis v kontextech figury fuga imaginaria a noëma-mimesis-analepsis-anadiplosis

36

catabasis fuga imaginaria

anaphora catabasis fuga imaginaria

- lings

came run-ning down a-main,

came

- lings

came run-ning down a-main,

came run-ning down a-

dar- lings

came run-ning

came run-ning down a-main,

a-

parembole epizeuxis

lings

came run-ning down a-main,

run-ning down a-main,

came run-ning down a-main,

38

anadiplosis (CQ)

run-ning down a-main,

came

- main,

came

down a-main,

mimesis catabasis (AT)

came run-ning down a-main,

analepsis (AS)

came run-ning down a-

main,

noëma catabasis (SB)

came run-ning down a-main,

came run-ning down a-

came run-ning down a-main,

a-main,

epizeuxis

41

run-ning down a - main, came run - ing down a -

run-ning down a - main, came run-ning down a -

anaphora catabasis (ATSB)

came run-ning down a - main, came run - ning

main, a - main, epizeuxis came run-ning down a-main, a-

came run-ning down a - main,

anadiplosis 3x catabasis (CQ)

44

- main, came run-ning down a - main, came run-ning down a - main, a - main, First

- main, came run-ning down a - main, came run-ning down a - main, a - main, First two by two,

came run - ning down a - main, first two by two,

down a - main, came run - ning down a - main, first

main, came down a - main,

came run - ning down a - main,

cadentia discantalis

syncope: vrchní dis. průtah
4-3 (QC, QS, QB)
7-6 (QA, QT)

anaploke (zač.)

anaploke: "zaplétání", opakování textu a harmonie v různých sazách
 QA --- CT --- QTB --- CAS --- QTB

cadentia discantalis

noěma

49

two by two, then three by three to - ge - ther, Leav - ing their god-
 then three by three to - ge - ther, leav - ing their god-
 then three by three to - ge - ther, leav - ing their god- diminutio
 two by two, then three by three to - ge - ther, leav - ing their god-
 then three by three to - ge - ther, leav - ing their god-
 then three by three to - ge - ther, leav - ing their god-

syncope

noěma: všechny party

anaploke

56

- dess all a - lone, hast - ed thi - ther; And
 - dess, hast - ed thi - ther; and ming - ling with the shep - herds of her
 - dess, hast - ed thi - ther; and ming - ling with the shep - herds of her
 - dess, hast - ed thi - ther; and
 - dess, hast - ed thi - ther; And ming - ling with the shep - herds of her
 - dess, hast - ed thi - ther; And

anaploke

63

ming - ling with the shep - herds of her train, with mirth - ful tunes, mirth-

train, with mirth - ful tunes, with

train, of her train, with mirth - ful tunes, with

ming - ling with the shep - herds of her train, of her train,

train, with the shep - herds of her train, with mirth - ful tunes, with mirth - ful

ming - ling with the shep - herds of her train, with mirth - ful tunes

anaphora - fuga (B - S - AQ - C)

67

- ful tunes her pre - sence en - ter - tain, her pre - sence

mirth - ful tunes her pre - sence en - ter tain, her pre - sence

mirth - ful tunes her pre - sence en - ter - tain, her pre - sence

with mirth - ful - tunes diminutio her pre - sence en -

tunes her pre - sence en - ter - tain, en - ter - tain, her pre -

her pre - sence en - ter - tain, her pre - sence

72 cadentia noëma

en - ter - tain. Then sang the shep-herds and nymphs of Di-a - na, nymphs
 en - ter - tain. Then sang the shep-herds and nymphs of Di-a - na, nymphs
 en - ter - tain. Then sang the shep-herds and nymphs of Di-a - na, nymphs
 - ter - tain. Then sang the shep - herds and nymphs of Di-a - na, nymphs
 - sence en-ter - tain. Then sang the shep-herds and nymphs of Di-a - na:
 en - ter - tain. Then sang the shep-herds and nymphs of Di-a - na:

80 anaphora - fuga

of Di-a - na: Long live fair O-ri - a-na, fair O-ri-a-na, long live fair
 of Di-a - na: Long live fair O-ri - a-na, O-ri-a - na,
 of Di-a - na, of Di - a - na: Long live fair O-ri-
 of Di-a - na: Long live fair O-ri-a - na, long
 Long live fair O-ri - a-na, long live fair O - ri - a-
 Long live fair O-ri - a - na, long

pleonasmus:
 bohatá harmonie nad
 prodlevou v basu

Zuzana Derflerová Brázdová (brazdova@muni.cz), Ústav ochrany a podpory zdraví, Lékařská fakulta, Masarykova univerzita, Brno.

Martin Celhoffer (celhoffer@phil.muni.cz), Akademie staré hudby, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno.

ABSTRACT

THOMAS WEEBKES' MADRIGAL AS VESTA WAS FROM LATHMOS HILL DESCENDING

Thomas Weelkes (ca 1575 to 1623) is an English composer of late Renaissance period of transition to early Baroque. In addition to numerous works of sacred music is known as a representative of the English madrigal, sung in polyphony exclusively on English texts. One of his songs, As Vesta was from Latmos hill descending, composed in 1601 on order as part of the Triumphs of Oriana collection, known for its music rhetorical figures, technique of „word painting“ that uses music options esp. in terms of content words such as up and down, numbers, and numbers or length of time. This song may well be used in the study of musical rhetorical figures as a didactic tool.

Key words

Thomas Weelkes, madrigal, word painting, rhetoric figures

Bibliography

- ARNOLD, Denis. Thomas Weelkes and the Madrigal. *Music & Letters*, 1950, No. 31, s. 1–12.
- BRETT, Philip. The two musical personalities of Thomas Weelkes. *Music & Letters*, 1972, s. 369–376.
- BRETT, Philip – KERMAN, Joseph – MORONEY, Davitt. *William Byrd and his contemporaries: essays and a monograph*. London: University of California Press, 2007, s. 66–77.
- BROWN, David. *Thomas Weelkes: a Biographical and Critical Study*. London: Faber, 1969, 223 s.
- BROWN, David. *Thomas Weelkes*. Grove Music Online ed. L. Macy [online, cit. 2014-08-15]. Dostupné z www.grovemusic.com
- BRUCKNER, Josef – FILIP, Jiří. *Větší poetický slovník*. Praha: Čs. spisovatel, 1968, 321 s.
- BUELOW, George J. *Music and Rhetoric*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Sadie S., New York: Macmillan, 2001, s. 798–803.
- BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. (překlad Benito Rivera) New Haven: Yale University Press, 1993. 306 s.
- COLLINS, Walter S. Recent discoveries concerning the Biography of Thomas Weelkes. *Music & Letters*, 1963, Vol. 44, No. 2, s. 123–131.
- FUKAČ, Jiří. Znaky a metaznaky v hudební komunikaci. In *Hudební věda*, Praha: Academia, 1980, vol. 17, č. 3, s. 211–220.
- HOLST, Gustav. My favourite Tudor Composer. *Midland Musician*, 1926, No. 1, s. 4–5.
- JANOVKA, Tomáš Baltazar. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae.*, Praha: KLP, 2006, 387 s.
- WELCH, C. E. *Two Cathedral Organists: Thomas Weelkes (1601–1623) and Thomas Kelway (1720–1744)*, Chichester City Council, 1957, 12 s.

