

Taliansky skladateľ, lutnista, spevák, teoretik a učiteľ Vincenzo Galilei sa narodil v dvadsiatych rokoch 16. storočia v Santa Maria a Monte. Študoval hru na lutne a pravdepodobne svojou hrou si získal pozornosť Giovanniho de' Bardiho, ktorý mu sprostredkoval štúdium u najvýznamnejšieho pedagóga doby Gioseffa Zarlina (asi 1563). Roku 1562 sa oženil a usadil v Pise, vedec Galileo (\*1564) bol prvým z jeho šiestich detí. Galilei neskôr odišiel do Florencie (1572) k svojmu patrónovi Bardimu, kde sa stal popredným účastníkom stretnutí tzv. florentskej cameraty a jednou z vedúcich osobností presadzujúcich znovuoživenie antického ideálu spojenia hudby so slovom v monodickom prejave. Neskôr ho podporoval aj Albrecht V. Bavorský (1578-1579), Jacopo Corsi (1584), Pietro Lazzaro Zefirini (1587). Zomrel vo Florencii, kde aj bol 2. 7. 1591 pochovaný.

Význam Galileiho diela spočíva predovšetkým v jeho teoretických prácach. Jeho spis *Fronimo: dialogo... nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del intavolare la musica nel liuto* (Benátky 1568) sa zaoberá metódou intavolovania viachlasnej vokálnej hudby pre lutnu, pričom lutnu uprednostňuje pred organom pre jej schopnosť „pôvabne a udivujúco vyjadriť city harmónii, hrubosť a jemnosť, ostrosť a sladkosť, ako aj krik, lamentovanie, žiaľ, plač“ (s. 30). Galilei tu postavil do popredia homofonickú faktúru, jasnú deklamáciu a požiadavku rovnomerného temperovania ako jediného možného ladenia nástroja. Po tomto spise sa Galilei v prostredí florentských učencov začal zaoberať ideou hudobného kompendia, ktoré by súperilo s Zarlinovými *Le istituzioni harmoniche*, pričom pochopil nevyhnutnosť pramenného štúdia antických autorov, ktorých diela spoznával prostredníctvom latinských a talianskych prekladov. Svoje úvahy pritom v listoch konzultoval s rímskym humanistom Girolamom Meim, najväčšou žijúcou autoritou. Práca priviedla Galileiho ku sporu s vlastným učiteľom G. Zarlinom. Sformuloval ho v spise *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florencia 1581). Spor sa netýkal len chápania otázok ladenia či štruktúry antických modov, ale vyústil do kritiky viachlasnej kontrapunktickej hudby, jej metódy vzťahovania hudby a slova, persuzného účinku i cieľa. Galilei pritom od Meia prevzal aj názor o úplnom vokálnom stvárnení antickej drámy, ktorý viedol Periho, Cacciniho i Cavalieriho k ich hudobno-javiskovým koncepciám. Sám sformoval aj teoretické predpoklady monodického štýlu (transfer textového afektu do hudby, sylabické zhudobnenie verša, rešpektujúce jeho rytmický pôdorys, úzkoambitovosť melodiky, jednoduchý sprievod lutny). Jeho skladateľské realizácie tohto ideálu (*Ugolinovo lamento* z Danteho *Pekla*, *Lamentácie* na Veľký týždeň) sa však nezachovali. Spor s Zarlinom pokračoval Zarlinovou odpoveďou (*Sopplimenti musicali*, 1588) a novým útokom Galileiho v spise *Discorso intorno all' opere di Messer Gioseffo Zarlino da Chioggia* (Florencia 1589).

Z ostatného diela Galileiho sa zachovalo viacero rukopisných traktátov, 2 knihy madrigalov (1574, 1587), intavolácie pre hlas a lutnu a lutnové kompozície.

\* \* \*

## Dialogo della musica antica et della moderna. Florencia 1581.<sup>1</sup>

**Strozzi:** Pripomeňte mi láskavo so stručnosťou vám vlastnou časť tých úžitkov (*utilità*), ktoré antickej hudba (*l'antica Musica*) prinášala smrteľníkom.

**Bardi:** Počúvajte láskavo pozorne, pretože spoznáte dokonalosť tamtej hudby a nedokonalosť tej našej (*la sua perfezione, & l'imperfezione di questa nostra*); hoci Zarlino

Zázračné účinky, ktoré spôsobovala antická hudba.

*Effetti maravigliosi, che l'antica Musica operava.*

Hudba oslobodzujú Ariona od smrti.

*La Musica libera Arione dalla morte.*

Delfíny prirodzene milujú hudbu.

*Delfini naturalmente amano la Musica.*

Oblečenie rodom šľachtických antických hudobníkov.

*Habito antico de Musici nobili qual fusse.*

Skutky pýtických spevov a *nomos orthos*.

*Pitiche Canzoni, e legge Orthia, a che atte.*

v 1. a 49. kapitole 2. časti svojho spisu *Istituzioni* hovorí naopak — že najdokonalejšia je táto a tamtá je nedokonalá. Ochraňovala čistotu, divokých robila miernymi, malodušným dodávala ducha, upokojovala vzrušených, brúsila dôvtip, naplňovala dušu božským šialenstvom, miernila spory, ktoré vznikli medzi národmi, prinášala dobré obyčaje medzi ľuďmi, hluchým navracala sluch, oživovala klesajúcich na mysli, zaháňala mor, stiesneným dušiam vracala radosť a veselosť, očisťovala samopašných, tíšila zlých duchov, liečila uhryznutie hadom, upokojovala rozhnevaných a opitých, ťažko pracujúcim prinášala odpočinok. A napokon na príklade Ariona (vynechávajúc mnohé ďalšie podobné) môžeme ukázať, že zachraňovala ľudí pred smrťou, nehovoriac už o iných jej obdivuhodných činnostiach (*ammirabili sue operationi*), ktorými sú naplnené knihy autorit.

**Strozzi:** Skutočne je ich veľa a významných, a dokonca mimoriadne udivujúcich. No pokiaľ ide o vami velebeného Ariona, keďže nemohol svojou hudbou uspokojiť námorníkov, majiteľov lode, na ktorej sa vtedy nachádzal, vybral si menšie zlo a hodil sa do vln a potom mu pomohla skôr náhoda než jeho rozhodnutie.

**Bardi:** Naopak, aby Arion lepšie predviedol znamenitosť svojich veľkých cností (*l'eccellenza della sua gran virtù*), hodil sa do mora, ktoré — dovtedy rozbúrené — upokojil sladkosťou svojej kitaru a svojho spevu (*con la dolcezza sua Cithara, & del suo canto*) a zároveň súcitom (*compassione*) obmäčkil delfínov, ktoré ho na vlastných chrbtoch niesli toľko míl do Tanara Promontoria v Lakónii. A vedzte, že keď Arion zbadal, že námorníci ho chcú pripraviť o život, aby sa zmocnili jeho veľkých pokladov, ktoré mal na tejto lodi, obliekol si kráľovský šat, ktorý vtedy prislúchal hudobníkom a básnikom (no len šľachtického pôvodu, sluhovia a nádenníci ho mali zakázaný), vzal do ruky kitaru (*Cithara*) a sediac na korme, začal hrať a spievať. Nespieval a nehral však veci schopné upokojiť námorníkov, ale len také, ktoré oduševňovali jeho samého, napríklad pýtické spevy (*le Canzoni Pithiche*) či *nomos orthios* (*la legge Orthia*<sup>2</sup>) a podobné veci, aby sa potom — ako viete — odvážne zmieril s nebezpečenstvom, vrhajúc sa do priepasti. Najprv na to pripravil dušu (*preparato l'animo*) a po výzve morským bohom, ktorým sa vo všetkej svojej cnosti dobrovoľne zveril, sa spolu s kitarou vrhol z kormy lode do vln. Šťastný koniec tohto hrdinského činu veľmi dobre poznáte. Teraz porozmýšľajte, čo je udivujúcejšie (*maraviglia*): uspokojenie rozumných stvorení, alebo zvierat, alebo vecí neživých.<sup>3</sup>

**Strozzi:** Tisíckrát máte pravdu a vďaka tomu, že som prerušil tok vašej reči, dozvedel som sa veci, ktoré som dosiaľ nevedel a nefahko by som sa o nich dozvedel, keby som to neurobil; prepáčte mi teda a vráťte sa k prerušenej téme.

**Bardi:** Vraciam sa k tomu, o čom som hovoril predtým a hovorím, že ak je cieľom súčasných praktikov (*il fine de moderni pratici*) — ako vravia — spôsobovanie príjemnosti zmyslu sluchu rozmanitosťou súzvukov (*il dilettere con la diversità delle consonanze il senso dell'udito*) a ak má túto schopnosť [spôsobovania] príjemnosti — pretože skutočne len v tomto význame to možno nazývať príjemnosťou — obyčajný kúsok dutého dreva, nad ktorým sú napäté štyri, šesť či viac strún zo zvieracích vnútorností či z niečoho iného, rozmiestnené v súlade s harmonickými proporciami (*disposte secondo la natura degli harmonici numeri*), alebo rovnako veľa prirodzených či umelo vytvorených píšťal

(*canne naturali, ò pure artifiziosamente*) z dreva, kovu či niečoho iného, rozdelených podľa proporčných a príslušných mier (*divise in proportionate & convenienti misure*), vnútri ktorých prúdi trochu vzduchu alebo sa na ne udiera či búcha hrubou a neučenou rukou prostého človeka nízkeho stavu, potom prenechajme týmto nástrojom tento cieľ spôsobovania príjemnosti rôznosťou súzvukov. Sú totiž zbavené zmyslu, pohybu, rozumu, reči, diskurzu, uvažovania a duše (*perche sendo privi di senso, di moto, d'intelletto, di parlare, di discorso, di ragione, & d'anima*), a teda nedokážu nič iné. No ľudia, ktorých príroda obdarovala všetkými tými krásnymi, ušlachtilými a dokonalými schopnosťami, nech sa pomocou nich snažia nielen spôsobovať príjemnosť (*non solo di dilettere*), ale ako nasledovníci dobrých antických [autorov] (*ma come imitatori de buone antichi*) aj spôsobovať úžitok (*giovare*), pretože aj toto dokážu. Ak činia inak, tak robia proti prírode (*contro la natura*), ktorá je slúžkou Boha. Uvážliví a učené ľudia sa neuspokojujú — ako neskúsený dav — jednoduchou príjemnosťou (*semplice piacere*), akú čerpá zrak pri pohľade na farby a rôzne tvary predmetov, ale skúmajú primeranosť a proporčnosť týchto javov, aké sú ich vlastnosti a povaha (*la convenienza & proporzione che hanno insieme quelli accidenti, & cosi parimente la proprietà & natura loro*). Rovnako teda hovorím, že nestačí jednoducho potešovať sa rôznymi súzvukmi, ktoré možno počuť medzi hlasmi v hudobných skladbách (*dilettarsi de varii accordi, che si odone tra le parti delle Cantilene musiche*), ak si zároveň nevedomujeme vzájomné proporcie hlasov, ani nerobíme iné dôležité a nevyhnutné úvahy. Potom sme ako onen mastičkár (*semplicista*), ktorý vďaka svojej neučenosti (*semplicità*) nevie nič o [liečivých] rastlinách, okrem názvu. A takými [mastičkármi] je väčšina tých, ktorých dnes ľud nazýva hudobníkmi (*di Musici*). K ich impertinenciám a novinkám treba priradiť aj transpozíciu niektorých druhov hlbokých či vysokých veršov na spôsob skúsených organistov, ktorí ju robia pre pohodlie zboru (*periti Organisti, per comodità del coro*), o tón či o terciu alebo iný o interval, pomocou akcidentálnych znakov, [teda transpozíciu] spevov pôvodne skomponovaných v prirodzene spevných a bežných postupoch (*i canti prima composti per movimenti naturali cantabili & comuni*), na tóny cudzie, nespievateľné, nezvyčajné a umelé (*in corde forestiere, incantabili fuore d'ogn'ordinario, & piene d'artificio*). Robia to len preto, aby mali širšie pole na propagovanie seba samých a svojich vecí ako čohosi zázračného (pred tými, čo sa vyznajú vo veciach ešte menej ako oni). Okrem toho ani medzi najslávnejšími spomedzi nich nechýbali a nechýbajú takí, čo najprv komponovali noty podľa svojej ľubovôle (*prima composte le note secondo i loro capricci*) a potom prispôbovali také slová, aké sa im pozdali, pričom ani trochu nepostrehli, že medzi slovami a notami je rovnaký alebo väčší nesúlad (*disformità*) ako — ako sme už hovorili — medzi dityrambom a dórskou *armonia*.<sup>4</sup> A potom sa niektoré úctyhodné osoby čudovali, že väčšina dnešných skladieb (*cantilene*) sa lepšie počúva, keď sa dobre hrajú (*ben sonate*), než keď sa dobre spievajú (*ben cantate*), a nepostrehli, že ich cieľom je komunikácia sluchu pomocou umelých nástrojov, a nie prirodzených (*comunicate all'udito col mezzo degli artificiali, & non de naturali strumenti*), pretože aj ony sú umelé, a nie prirodzené. A aby sa tomu už prestali čudovať a aby som sa nenamáhal takým častým prednášaním cudzích slov, nech si prečítajú na túto tému 10. článok XIX. knihy Aristotelových *Problemata*, a to im postačí.<sup>5</sup>

Prirovnanie.  
Comparatione.

Příklad.  
Essempio.

Ďalšia impertinencia kontrapunktikov.

Altra impertinencia de Contrapuntisti.

končeka zmena umenia  
harmonie

Jedinou vynaliezavou a vzácnou vecou v modernom kontrapunkte je použitie disonancií (*non ha altro d'ingegnoso & di raro il moderno Contrapunto, che l'uso delle disonanze*), avšak vtedy, keď sú patrične usposobované a uvážene rozvádzané (*con i debiti mezzi accomodate, & con giuditio resolute*); a okrem toho skvostné a pôvabné konsonancie. Jedny i druhé sú na vyjadrenie obsahu a vyvolania citov poslucháča (*all' espressione de concetti per imprimere gli affetti nell' uditore*) nielen najvyššou prekážkou, ale najhorším jedom. Dôvod je tento: stála lahodnosť rozmanitých súzvukov je zmiešaná s tým nevelkým množstvom horkosti a trpkosti rôznych disonancií popri tisícoch ďalších vumelkovaných spôsoboch, ktoré s toľkou produktivitou vynachádzali kontrapunktici našej doby na vábenie sluchu a s ktorými sa tu nebudeme zaoberať, aby sme sa nestali nudnými, že v najvyššom stupni prekážajú — ako som hovoril — pohnutiu duše k akémukoľvek citu (*commuovere l'animo ad affettione alcune*). Táto totiž zaujatá a takmer spútaná putami práve takto tvorenej príjemnosti, nemá dokonca ani čas na porozumenie a už vôbec nie na pozastavenie sa nad zle prednášanými slovami. To všetko sa celkom odlišuje od toho, čo je pre cit od prírody nevyhnutné (*che nell'affetto di sua natura è necessario*). Aj ono [cit] aj étos (*il costume*) majú totiž byť jednoduché a prirodzené (*semplice & naturale*), a prinajmenšom sa takými majú zdať a za cieľ majú mať len pohnutie seba samého v iných (*commuovere se stesso in altrui*).

Prečo je škodlivé používať konsonancie a disonancie pri speve.

*Perche dannoso l'uso delle consonanze & disonanze nel canto.*

Cieľ antického hudobníka.

*Fine dell'antico Musico.*

**Strozzi:** Z toho, čo ste dosiaľ povedali, sa zdá, že popri mnohých dôležitých veciach treba vyvodiť záver, že dnešná hudba nemá veľkú hodnotu, pokiaľ ide o vyjadrovanie obsahu duše pomocou slov (*la musica d'hoggi per l'espressione de concetti dell'animo col mezzo delle parole*), naproti tomu je dobrá pre jednoduché dychové a strunové nástroje, od ktorých sluch nežiada nič iné, len sladké nasýtenie sa rôznosťou ich súzvukov, ktoré sprevádza im primeraný a úmerný pohyb hlasov, čo sa sluchu manifestuje prostredníctvom niekoho, kto je dobre vycvičený a skúsený (*esercitato & perito*).

**Bardi:** Bolo by to tak, ako hovoríte, keby harmónie rôznych umelých nástrojov dokázali len zabávať a štekliť sluch (*trastullare & sollecitare l'orecchie*) a keby sa kontrapunktici našich čias uspokojili len zničením toho, čo sa vzťahuje na vyjadrovanie obsahu (*all'espressione de concetti*). Neuspokojili sa však s tým, lebo s tou [harmóniou], ktorá sa očakáva od jednoduchých súzvukov moderných nástrojov na potešenie zmyslu bez prechádzania do sféry duše, nezaobchádzajú lepšie než s predchádzajúcou, naopak, aj ju dovedli do takeého stavu, že keby sa ešte zhoršil, mala by byť skôr pochovaná než liečená.

**Strozzi:** Ako to?

**Bardi:** Vari ste nepostrehli onú osobitú perfídnosť jednoduchých a inverzných fúg (*Fughe dritte & roverse*), ktoré tak často a úporne používajú v onom druhu kontrapunktu nazývanom *ricercari* a ktoré sú obzvlášť primerané a charakteristické pre hudbu na umelých nástrojoch; najčastejšie sa komponujú pre štyri hlasy, bez slov a jedine za tým cieľom, aby vzniklo širšie pole pre väčšie uspokojenie sluchu rôznou kvalitou tónov, súzvukov a pohybu, sprostredkúvajúc toto všetko pomocou príslušného nástroja a — ako sa povedalo — dobre vycvičeného interpreta (*magiormente sadisfare all'udito con la diversa qualità delle corde, degli accordi, & de movimenti; comunicandoglieli poscia col mezzo loro, & come si è detto, d'uno agente bene esercitato*). Väčšina skladateľov, nevedená ničím iným iba ambíciou, sa priveľmi pridŕža imitácií týchto

Tá časť hudby, ktorá sa týka umelých nástrojov, je tiež zničená.

*Quella parte di musica, che s'aspetta à gli artificiali strumenti essere lei ancora corrotta.*

fúg (*l'imitationi delle qual Fughe*), vďaka čomu mnohokrát v nízkom hlase — keď spievajú zároveň všetky štyri [hlasy] — chýba raz tercia, inokedy kvinta či sexta alebo niektorá *replicate*, ako sa toľkokrát pripomínalo; nehovoriac už o nesprávnom pohybe a rytme (*sproporzionati movimenti & rithmi*). Takto skomponované ricercary možno oprávnenne prirovnať k tomu druhu poézie (*quella sorte di poesia*), ktorý sa nazýva sestina a ktorý vďaka mnohým záväzným regulám (*molti obblighi*) obsahuje oveľa menej obsahu než akýkoľvek iný druh poézie.<sup>6</sup>

Čo potom povieme o inej impertinencii, ktorá sa týka notových hodnôt, z ktorých sa tieto fúgy mnohokrát komponujú, ako sú semibreves s bodkou a breves, nehovoriac už o tých, čo sú zložené z nôt s ešte väčšími hodnotami? Keby ich hráči — a najmä hráči na lutne a arpicordo (*sonarsi particolarmente nel Liuto & nello Harpicordo*<sup>7</sup>), oboch týchto najušľachtilejších nástrojoch — nehrali s väčším úsudkom, než ich skomponovali ich autori, na mnohých miestach by bolo možné počúvať ich len s malou radosťou pre chudobnosť súzvukov (*per la povertà degli accordi*). Obozretný hráč (*discreto sonatore*) si totiž poradí s týmito chybami, vydobývajúc [súzvuk] viacnásobne, kým mnohé iné zasa naopak obíde a vynechá, alebo — ak sa dá — mnohokrát opakuje ten istý tón niektorého hlasu, čo môžu dosvedčiť všetci tí, čo tieto nástroje dobre poznajú.

Nekonečné sú nevhodnosti, ktoré by som mohol ešte uviesť popri už spomínaných, keby som chcel prenikavejšie preskúmať všetky ich činnosti. Avšak ukazovať chybu tým, čo majú za zlé, keď sa im radí — a čo potom, keď sú poučovaní a napomínaní — to je ako siať do piesku, a preto teda bude lepšie, ak ich kvôli väčšiemu trestu ponecháme v ich slepote a v našich úvahách pôjdeme inde a už iba dodáme, že by sme ich celkom zahanbili povediac, že chcú byť považovaní za znalcov tými, čo vedia ešte menej ako oni, a pritom [sami] považujú za veľkú ignoranciu použiť na dôležitom mieste krížik pri *f* či pri *g*, keď ďalej nasleduje *b* alebo *c*<sup>1</sup>; tvrdia totiž, že nie je rozumnou vecou postupovať po takých disonantných intervaloch, ako je zmenšená kvarta. S týmto všetkým im prikážte spievať alebo hrať také *passaggi* na spôsob kadencie (*per modo di cadentia*), a oni ich zahrajú a zaspievajú tak znamenito, ako to len možno požadovať, a nahnevali by sa na tých, čo by pri prednášaní (*recitare*) ich kompozícií takéto miesta vynechali; skutočne totiž sa takýto spôsob čo najsladšie počúva, najmä na lutne, ktorá má namiesto zmenšených kvárt veľké tercie. Zmenšené kvarty tam nijako nemôžu vzniknúť, ako som to už vyššie dokázal.

**Strozzi:** Ak majú toľko rozvážnosti a súdnosti, že sa hanbia robiť to, o čom sa nehanbili hovoriť, tým lepšie.

**Bardi:** Je to celkom naopak, hanbia sa hovoriť o tom, čo sa nehanbia robiť. Skutočným nástrojom činnosti v tom druhu praktiky, ktorý nazývajú *Musica*, sú totiž buď prirodzené hlasy (*voci naturali*), alebo umelé nástroje (*artifiziali strumenti*), a nie písanie toho či iného označenia pri notách.

Zamýšľal som prediskutovať inú ambicióznejšiu márnivosť, o ktorej naši praktici tak hlučne rozprávajú, avšak medzi tými, čo neveľmi rozumnej hudbe. Konkrétne, prikazujú spievať jeden či viac hlasov svojich kompozícií na tému emblému či erbu toho, komu chcú túto kompozíciu venovať, alebo spievať v zrkadlovom obrate (*overo in uno specchio*) alebo cez prsty na rukách alebo jeden z hlasov spieva začiatok a druhý má zároveň spievať koniec alebo stred toho istého hlasu; inokedy prikazujú

Prirovnanie.  
*Comparatione.*

Ďalšia  
impertinencia.

Ľadra impertinencia.  
*Altra impertinencia.*

zue van  
popiwa au  
wo hrijch  
wodust

Ďalšia svojvoľnosť.

*Altro abuso.*

Na lutne niet  
zmenšenej kvarty.

*Semidiatessaron  
non trovarsi nel  
Liuto.*

Ďalšie svojvoľnosti  
súčasných  
skladateľov-praktikov.

*Altri abusi de'  
moderni pratici  
compositori.*

vynechať noty a spievať pomlčky; niektorí sa ani tým neuspokojujú a chcú, aby sa niekedy spievalo bez línii, názvy tónov označujú samohláskami a ich hodnoty zasa čudnými a bizarnými chaldejskými či egyptskými číslicami alebo namiesto jedných i druhých cez celé strany maľujú krásne a rozmanité kvety a listy a spevákov predvádzajú pred oči poslucháčov ako Aeskulapov, či tisíce ďalších smiešnych márností. Keby sa toto všetko používalo primeraným spôsobom, v primeranom čase a na primeranom mieste, nemuselo by to byť celkom opovrhnutiahodné, no vychvaľovanie týchto vecí ako nadprirodzených a ich zavádzanie v neprimeranom čase je nesúadne; primeraným miestom i časom pre takúto ideu by podľa mňa boli žarty a hry karnevalových večerov (*veglie del carnovale per burla e scherzo*) alebo poobedňajšia letná siesta, kde by mohli zabaviť a odvrátiť pozornosť od ťažvosti horúčavy namiesto prežvania práve dozretých melónových jadierok. Takéto nápady sú totiž ako tie hudobné nástroje, ktorých tvar svedčí o veľkej námahe, starostlivosti a usilovnosti tvorcov, no keď sa na nich zahrá čo aj vyučenou a znamenitou rukou, vydávajú tóny drsné a nesúladne, a teda všetku príjemnosť (*diletto*), ktorú prinášajú, zakúsi zrak napriek tomu, že zámerom tvorcov (*artefici*) bolo predovšetkým uspokojiť sluch (dobrý efekt teda nezodpovedá prvotnému zámeru). Možno tu tiež ukázať, ako som hovoril, tisíce iných vážnych prehreškov, čo ponecháme na inokedy.

Na záver sa chcem zaoberať — ako som prisľúbil — najvýznamnejšou a najhlavnejšou časťou hudby (*più importante, & principale parte che sia nella Musica*), ktorou je napodobňovanie obsahov obsiahnutých v slovách (*l'imitazione de concetti che si trae dalle parole*), a keď to skončím, budem hovoriť o princípoch antických hudobníkov (*l'osservazioni degli antichi musicisti*). Naši praktici kontrapunktu teda hovoria, ba ubezpečujú, že obsahy duše vyjadriť primeraným spôsobom (*haveve espressi i concetti dell'animo in quella maniera che conviene*), že napodobňovali slová (*haveve imitato le parole*) zakaždým, keď zhudobňujú (*mettere in musica*) sonet, canzonu, romancu, madrigal a i., naďabli na verš hovoriaci napríklad „*Aspro core e selvaggio e cruda voglia*”<sup>8</sup> („srdce tvrdé a divoké a krutý rozmar”) — čo je prvý verš jedného z Petrarcových sonetov — a medzi spievajúce hlasy umiestnili mnoho septim, kvárt, sekúnd a veľkých sext a týmito prostriedkami vyvolali v ušiach poslucháčov hrubý, tvrdý a nepôvabný zvuk (*un suono, rozzo, aspro, & poco grato*)<sup>9</sup> nie iný od toho, čo vydávala Orfeova kytara (*Cithara d'Orfeo*) v rukách Neantia, syna tyrana Pittaka<sup>10</sup> na gréckom ostrove Lesbos. [Tento ostrov] bol povestný najväčšími a najuctievanejšími hudobníkmi sveta, ich veľkosť sa skončila — ako čítame — spolu so smrťou nezvyčajného kitaróda Perikleta<sup>11</sup>, slávneho lakedaimonského víťaza na sviatkoch Carnie. Keď tento Neantios cvičil na kytare, vďaka jeho neschopnosti sa zdalo, že časť strún je z vlčích čriev a časť z baraních. A za tieto nedostatky či za splnený priestupok ho stihol zaslúžený trest: podvodne totiž vzal zo svätyne posvätnú kytaru súdiac, že v nej je zakliata cnosť dobrej hry (*incantata la virtù del ben sonarla*) na tomto nástroji, ako je v moci Bradamentovej kopije povaliť každého, koho sa dotkne.<sup>13</sup> Keď hral na tejto kytare, zožrali ho psy a len v tomto napodobnil učeného básnika, múdreho kňaza a nezvyčajného hudobníka (*in che solo imitò il dotto Poeta, savio Sacerdote, e singular Musicico*), ktorého, ako viete, zabili Bakchantky.

Inokedy tvrdia, že napodobňujú slová (*imitar le parole*), keď pri obsahoch majúcich označovať „útek” (*fuggire*) či „let” (*volare*) nechajú

Prirovnanie.  
*Comparatione.*

Zarlino v 32. kap.  
IV. časti a v 66.  
kap. III. časti.

Zarlino *al capo*  
*32. della quarta*  
*parte & all 66.*  
*della 3.*

Neantios, syn Pit-  
taka, tyrana na  
Lesbose.

Kitaród Perikle-  
tos.

Struny z čriev  
vlka a baránka  
nemožno zladif.

Fracastoro v *Hy-*  
*patii a sympatii*, I.  
kap. I. knihy.

Orfeus zabitéy  
Bakchantkami.

vyslovovať [slová] tak rýchlo a tak nepôvabne, ako je to len predstavi-  
 telné; a pri takých slovách ako „miznúť“ (*sparire*), „omdlieť“ (*venir me-*  
*no*), „skonat“ (*morire*) či „náhle zosnulý“ (*veramente spento*) prikazujú  
 hlasu zmlknúť tak prudko, že namiesto vyvolania niektorého z týchto  
 citov (*affetti*) vzbudia v poslucháčoch smiech (*a riso*) a niekedy aj roz-  
 horčenie (*a sdegno*), pretože títo to považujú za žarty (*burlati*). Keď za-  
 sa majú povedať „sám“, „dva“ či „spolu“ (*solo, due o insieme*), prika-  
 zujú spievať sólovo, dvom či všetkým spolu s neobyčajnou uhladenosťou.  
 Ďalší sa pri spievaní verša jednej z Petrarcových sestín „*Et col bue zop-*  
*po andra cacciano Laura*“ („A na krivajúcom volovi budeme naháňať  
 Lauru“<sup>14</sup>) trasú, kývu a synkopujú, akoby sa im štikúvalo, a keď sa nie-  
 kedy prihodí, že v obsahu, ktorý sa im dostane do rúk, je reč o rachote  
 bubna či o zvuku trúbky alebo iného podobného nástroja, snažia sa svo-  
 jím spevom sluchu predviesť ich zvuk (*di rappresentare all'udito col*  
*canto loro il suono di esso*) a ani im na um nezíde, že vyslovujú tieto  
 slová nejako nezvyčajne. Keď nadabia na také, čo označujú rôzne farby,  
 či už temné alebo jasné, pridajú k nim čierne a biele noty (*note bianche*  
*& nere*), aby podľa ich názoru šikovne a pôvabne vyjadřili tento ich ob-  
 sah, zatiaľ však používajú týmto spôsobom zmysel sluchu pre [uchope-  
 nie] vlastností tvarov a farieb, znakov stálej matérie prislúchajúcich zraku  
 a hmatu. A nechýbali ani ešte podivnejší, čo sa snažili notami vymalo-  
 vať belasý či zařirový tón, pretože tak zneli slová, podobne ako dnes  
 výrobcovia maľujú struny z čriev.

Inokedy pri texte verša „*Nell' inferno discese in grembo a Pluto*“  
 („zostúpil do pekiel, do Plutovho lona“) prikazovali jednému z hlasov  
 diela (*Cantilena*) zostúpiť tak nízko, že skôr bolo počuť, že spevák chce  
 lamentovaním vystrašiť deti, než aby spievaním niečo hovoril. Inokedy  
 sa naopak pri slovách „*questi aspirò alle stelle*“ („ten stúpil k hviez-  
 dam“) vzniesli v notách tak vysoko, že tam nedosiahne ani ten, čo by  
 kričal od nejakej veľkej bolesti — či už vnútornej alebo vonkajšej.

Keď prichádzajú slová ako „plakať“ (*Piangere*), „smiať sa“ (*Ridere*),  
 „spievať“ (*Cantare*), „kričať“ (*Gridare*), „vrešťať“ (*Stridere*) či „falošné  
 klamy“ (*falsi inganni*), „ukrutné retazce“ (*aspre catene*), „ťažké okovy“  
 (*duri lacci*), „divoké hory“ (*monte alpestro*), „tvrdá skala“ (*rigido scog-*  
*lio*), „krutá žena“ (*cruda donna*) a iné podobné — nehovoriac už o tých  
 vzdychoch (*sospiri*), nezvyčajných formách atď. — vyslovujú tieto [slo-  
 vá], aby sfarbili svoje impertinencie a márnivé nápady nezvyčajným  
 spôsobom sta dávny barbar. Nešťastníci si neuvedomujú, že ak by Isok-  
 rates<sup>15</sup> či Korax<sup>16</sup> alebo ďalší z velebených rečníkov vyslovil vo svojej  
 reči čo i len dve slová týmto spôsobom, svojich poslucháčov by záro-  
 veň rozosmial i pobúrila a vysmiali by ho a pohrdali by ním ako opo-  
 vrhnutiahodným, bezcenným hlupákom. A potom sa divia, že hudba ich  
 čias nevyvoláva nijaký z oných pozoruhodných účinkov, aké spôsobova-  
 vala antická hudba; zatiaľ je však od tamedej taká vzdialená a odlišná,  
 a dokonca protikladná a smrteľne nepriateľská — ako som hovoril a uka-  
 zoval a ako ešte ďalej ukážem — že by sa skôr mali diviť, keby nejaký  
 [účinnok] vyvolávala. Nemôže totiž naň ani pomyslieť, nieto ho vyvolať,  
 jej jediným cieľom je totiž vyvolať príjemnosť sluchu, zatiaľ čo cieľom  
 tamedej bolo priviesť iných k tomu istému citu, aký vyjadřovala (*per es-*  
*sere non altro il fine di questa che il diletto dell' udito, & di quella il*  
*condurre altrui per quel mezzo nella medesima affettione di se stesso*).  
 Nikto súdny nezamýšľa vyjadřit slovné obsah duše takýmto smiešnym  
 spôsobom, ale iným, ktorý je od tohto veľmi vzdialený.

Nové svojvol-  
 nosti kontra-  
 punktív pri na-  
 podobňovaní  
 slov.

*Nuovi abusi de*  
*Contrapuntisti*  
*intorno l'imita-*  
*tione delle pa-*  
*role.*

*Ulasht cesta*  
*ke privodnosti*  
*hud. myslu*  
*na ublode "reda"*  
*"victory" ale*  
*"diletto" a "z"*  
*ste "diletto" a "z"*  
*jeje*  
*Principi, tvala-*  
*malu a "z"*  
*z privodnosti*  
*ilustrace.*

Aký je rozdiel  
 medzi cieľom  
 dnešných hudob-  
 níkov a cieľom  
 antických hudob-  
 níkov.

*Qual differenza*  
*sia tra il fine de*  
*musicisti d'oggi,*  
*quello degli*  
*antichi.*

**Strozzi:** Prosím vás, povedzte akým?

**Bardi:** Tým istým spôsobom, akým sa vo svojich rečiach vyjadrovali okrem iných aj tí dvaja pred chvíľou spomínaní slávni rečníci, ako aj každý významnejší antický hudobník (*antico musico*). A ak chcete poznať tento spôsob, uspokojím sa ukázaním, kde a od koho sa to budete môcť bez veľkej práce a námahy, ba naopak, s veľkou príjemnosťou dozvedieť. Keď pre zábavu idete na tragédie a komédie, ktoré prednášajú zanniovia (*che recitano i Zanni*), pribrzdíte niekedy svoj bezuzdný smiech a láskavo si všimnite, akým spôsobom spolu pokojne rozprávajú dvaja šľachtici, akú asi výšku a hĺbku má ich hlas (*con qual voce circa l'acutezza & gravità*), akú má silu (*con che quantità di suono*), s akým druhom prízvukov a gest (*con qual sorte d'accenti & di gesti*), aký pomalý či rýchly je pohyb (*come profferire quanto alla velocità & tardità del moto*); všimnite si rozdiely, ktoré sa vo všetkých týchto veciach vyskytujú, keď jeden z nich hovorí so svojim sluhom alebo sluhovia medzi sebou; všimnite si, ako hovorí knieža, keď sa obracia na svojho poddaného či vazala, ako prosebník prednáša svoju prosbu, ako to robí zúrivý či vzrušený; ako vydatá žena a ako dievčina, ako prosté dieťa, ako ľstivá kurtizána; ako sa zaľúbený prihovára svojej milej, keď sa snaží získať jej vôľu, ako ten, čo žiali, ten, čo kričí, ako ustrašený, a ako ten, čo sa raduje. Ak tieto rôzne prípady pozorne sledujete a usilovne skúmate, budete si môcť vziať z nich vzor, ako vyjadriť akýkoľvek iný obsah (*concetto*), ak to bude treba.<sup>17</sup> Každé zviera má prirodzenú schopnosť komunikovať svojím hlasom — prinajmenšom svojmu druhu — potešenie i bolesť tela i duše (*comunicare con la sua voce, il piacere, & il dolore del corpo & dell'animo*) a na nič iné im to príroda nedala. A medzi rozumnými [bytosťami] jestvujú takí hlupáci, ktorí to pre svoju nemožnosť nevedia uviesť do praxe (*mettere in pratica*) a použiť pri [vhodnej] príležitosti a súdria, že ich príroda pozbavila [tejto možnosti].<sup>18</sup>

Od koho by sa mohli súčasní praktici naučiť napodobňovať slová.

*Da chi possono i moderni pratici imparare l'imitazione delle parole.*

Prečo je zvieraťam daný hlas.

*Voce, perche data a' bruti.*

Pozorovania antických hudobníkov.

*Osservazioni degli antichi musici.*

Timoteos pobáda Alexandra do boja.

*Timiteo provoca Alessandro a combattere.*

V čom spočíva cnosť hudobníka.

*Virtù del Musico, dove consista.*

Keď mal antický hudobník spievať nejaké dielo, čo najstarostlivejšie najprv preskúmal vlastnosti hovoriacej osoby (*Nel cantare l'antico Musico qual si voglia Poema, esaminava prima diligentissimamente la qualità della persona che parlava*), vek, pohlavie, s kým hovorí a čo tým má spôsobiť. Tieto obsahy (*concetti*), ktoré básnik najprv zaodel do primerane vybraných slov, hudobník potom vyjadroval v tom *tonos* (*in qual Tuono*), s takými prízvukmi a gestami (*con quelli accenti, & gesti*), s takou kvantitou a kvalitou zvuku (*con quella quantità, & qualità di suono*) a s takým rytmom, ktoré boli primerané konaniu danej postavy (*& con quel rithmo che conveniva in quell'attione a tal personaggio*). Preto o Timoteovi<sup>19</sup> — ktorý bol podľa Suida<sup>20</sup> hráčom na túbii (*Tibicine*), a nie kitaródom (*citharedo*) — čítame, že keď príkrým modom Minervy provokoval Alexandra Veľkého do boja s nepriateľskými vojskami, tieto okolnosti sa prejavovali nielen v rytme, v slovách a v obsahu celej piesne (*non solo ne rithmi, nelle parole, & ne concetti di tutta la Canzone*), ako po tom túžil, ale aj jeho postava, výraz tváre a každé jednotlivé gesto a úd (*l'habito, l'effigie del volto, & ciascuno particolare suo gesto, & membro*) museli — podľa mňa — horieť túžbou po boji, premožení a víťazstve nad nepriateľom. To prinútilo Alexandra chopiť sa zbrane a riečiť, že také majú byť piesne kráľov (*canzoni de RE*)<sup>21</sup>, a zaslúžene, pretože zakaždým, keď hudobník (keď sa odstránia prekážky) nie je schopný viesť dušu poslucháčov, kam len chce, jeho po-



znanie i vedomosti treba považovať za nijaké a prázdne (*non ha facultè di piegare gli animi degli uditori dove bien li viene, nulla & vana è da reputare la sua scienza & sapere*). Umenie hudby sa totiž nekonštituovalo a nebolo zaradené medzi slobodné umenia pre nijaký iný cieľ (*poiche ad altro fine non è stata instituta, & annoverata tra le arti liberali la Musica facultà*).

**Strozzi:** Mal aj jednoduchý zvuk umelého nástroja schopnosť (*virtù*) vyvolávať v poslucháčoch nejaké účinky?

**Bardi:** Nepochybne, hoci Zarlino v 7. kapitole II. časti svojich *Istituzioni* hovorí opačne. Samotný zvuk umelo vyrobeného nástroja mal bez použitia slov — ako som hovoril vyššie i podľa Aristotela<sup>22</sup> — povahu imitovať *étos* a obsiahnuť ho v sebe (*natura d'imitare il costume, & d'haverlo in se*) a veľkolepú schopnosť pohnúť v dušiach poslucháčov väčšinu citov, ktoré sa zachcelo skúsenému hráčovi (*& grandissima facultà d'operare ne gli animi degli uditori gran parte degli affetti che al perito sonatore piacevano*). A na potvrdenie toho, že to je pravda, spomeniem ako príklad onoho hráča na túbii, ktorému Pytagoras povedal: *muta modum* („zmeň modus“) a ktorý meniac (podľa tohto pokynu) rytmus z rýchleho daktylu (*del veloce dattilo*) na pomalý spondej (*nel tardo spondeo*) a meniac tonos z vysokého na nízky (*e'l Tuono, d'acuto in grave*) a silný zvuk na slabý (*& il molto, in poco suono*) tak upokojil rozbesneného mladého tauromitánca, že nespálil dom kurtizány, na ktorú bol tak veľmi napajedený. Okrem toho ak Sofokles v jednej zo svojich tragédií požadoval použiť aulos, tohto vládcu duše (*Tiranno degli animi*), nerobil to z iného dôvodu, ale len pre jeho schopnosť takmer násilne priťahovať mysle tam, kde chcel dobre vycvičený auletik (*bene essercitato Auledo*). Okrem toho poviem tiež, že jednoduchý zvuk túbie (*semplice tuono della Tibia*) podľa niektorých primäl Alexandra Veľkého chopiť sa zbrane; Plutarchos však tvrdí, že [tento zvuk] sprevádzal spev Antigenidesa<sup>23</sup>, najslávnejšieho hráča na túbii, a nie Timotea, pretože tento bol kitaród — ako sme povedali a ukázali vyššie. Rozporný súd týchto spisovateľov možno zosúladiť tvrdením, že Alexander, túžiaci po sláve, býval viackrát podnecovaný do boja rôznymi hudobníkmi svojej doby. A hoci gitara mala schopnosť vyvolávať mnohé iné účinky (*molti altri effetti*), na podnecovanie duše a pohýňanie k hnevu (*per incitare gli animi & muovergli a furore*) bola najúčinnjšia túbia.<sup>24</sup> Aj u Iulia Polluxa<sup>25</sup> čítame, že tubicinista Herodotos, Euklidov rodák, dodával vojakom veľkú odvahu zvukom svojej trúby (*col suono delle sua Tromba*). Okrem toho sami to zažívame každodenne pri počúvaní rozmanitých hudobných nástrojov (*nell'udire questo & quello strumento musico*), keď hrajú rôzne árie (*sonare diverse arie*); vynechávam bubon (*il Tamburo*), ktorého zmätený hlučnosť možno správnejšie nazvať hlučný (*strepitoso*) než zvučný a súmerný (*che sonoro, & rationale*). Ešte tu dodám, že podľa Eliana sa ryba pagur<sup>26</sup> loví na zvuk *fotingio*<sup>27</sup> a natoľko miluje tieto harmónie, že až vychádza z vody na breh, aby ich počúvala, a tak sa stáva úlovkom. Ten istý Elian hovorí tiež, že na zvuk túbie sa lovia jelene, podobne ako dnes vidíme ostražitého vtáčnika chytať vtákov pomocou píšťalky. Tvrdí tiež, že Indovia upokojovali rozhnevane duše slonov spevom a zvukom *scindasso* a Líbijčania upokojovali divoké a neskrutené kone zvukom *plagie tibiae*.<sup>28</sup> To by malo stačiť na túto tému.

Vlastnosti jednoduchého zvuku umelého nástroja.

*Proprietà del semplice suono dell'artificiale strumento.*

V druhej piesni tragédie nazvanej *Trójanky*.

Antigenides, najslávnejší hráč na túbii.

Poznámka autora.

Herodotos z Megary, neobyčajný tubicinista.

*Erodoto Megarense Tubicine singulare.*

Ryba pagur lovená na zvuk *fotingio*. Elian v *Historii zvierat*, kap. 31, par. 44, kn. XII.

Scindasso — strunový nástroj.

*Scindasso, strumento di corde.*

Nechcem obísť mlčaním iný výtvor našich súčasných praktikov kontrapunktu, ktorí — ako hovoria — zhudobňujú (*mettendo in musica*) nejaký druh verša, či už voľného alebo viazaného rýmom (*voglia sorte di versi, o sciolti o legati che siano della rima*), pričom [verše] do svojich nôt spievajú tak, že sa nelíšia od prózy, čím sú pozbavené svojej prirodzenej cnosti (*privi della virtù naturale*), a tým zároveň strácajú svoju silu vzbudiť v poslucháčovi tie účinky, ktoré by vyvolali svojou vlastnou povahou (*per lor propria natura opererebbono*), keby sa jednoducho čítali a vyslovovali v súlade s ich vlastnosťami a vlastnosťami básne.

Toto je všetko, čo mám povedať na tému zásad a pravidiel súčasných kontrapunktikov. Toto očistenie [od chýb], keď sa na ne pozrú zdravými očami — okrem toho, že som im prejavil svoju priazeň, keď som sa snažil ukázať im pravdu, pokiaľ mi sily a múdrosť stačili —, môže byť pre nich účinným prostriedkom a otvoriť im cestu k nedostupnejším a hlbším úvahám (*più riserbate, & profunde speculationi*), ktoré — ako som hovoril — môže viesť v oblasti tejto ušľachtilej vedy ten intelekt, ktorý ju plne obsiahne.

Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'enharmónio con la  
*variabile del tempo* solutione di essi. Rkp. 1591.

Používanie malého počtu tónov je prirodzené i pri reči i pri speve; cieľom jedného i druhého je totiž len vyjadrovanie myšlienky pomocou slov [...] tak sólovým spevom, ako aj spievaním za zvuku nejakého nástroja [...], a keby mi ktosi povedal, že pre človeka je prirodzené, že môže hlasom bez námahy objať osem, desať, ba i viac tónov, a teda by všetky — okrem troch či štyroch, ktoré zaviedol Olympos — ostávali nepoužívané, na to ja odpovedám, že to tak nie je, pretože tie tri či štyri tóny používa Olympos v jednej skladbe a táto nedokázala vyjadriť všetky vášne a city duše. A teda tri či štyri tóny, ktoré používa pokojný človek, nie sú tie isté, ktoré zodpovedajú vzrušenému či bedákajúcemu, ani lenivému či ospalému človeku. Pokojný človek totiž používa stredné tóny, žialiaci — vysoké, a lenivý a ospalý — nízke. Podobne aj ten posledný bude používať pomalé rytmy, pokojný — stredné, vzrušený — rýchle. A teda hudobník bude používať raz tie a inokedy iné, v závislosti od citu, ktorý sa bude snažiť predstaviť.

[VG]

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Pri našom preklade sme využili poznatky z anglického prekladu fragmentov, uverejnených v práci O. Strunka *Source Readings in Music History. 2. The Renaissance*. Faber and Faber 1981, s. 112-132, ako aj poľský preklad A. Szweykowskej a poznámky Z. M. Szweykowského, uverejnené ako príloha k štúdiu Z. M. Szweykowského *Krytyka kontrapunktu w „Dialogo della musica antica, et della moderna“ Vincenza Galilei*. Muzyka 1985/3-4. V. Galilei venoval svoj traktát práve grófovi Giovannimu de' Bardimu, ktorý tu zohráva úlohu hlavného hovorcu vzdelancov florentskej cameraty.
- <sup>2</sup> Herodotos v *Historiae* I 24 píše o Arionovi spievajúcom *nomos orthios* predtým, ako sa vrhol do mora (bol to *nomos* interpretovaný vo vysokých polohách).
- <sup>3</sup> G. de' Bardi ako tvorca ideovej koncepcie florentských intermédií ku komédii *La pellegrina* sústredil námety šiestich intermédií k téme persuazívnej sily hudby a jej antických demonštrácií: *Intermedio I: Harmónia sfér; Intermedio II: Spevácka súťaž medzi Pieridami a Múzami; Intermedio III: Apolón porazí delfské monštrum; Intermedio IV: Ohlásenie Zlatého veku; Intermedio V: Arion a delfín; Intermedio VI: Jupiter zosiela smrteľníkom rytmus a harmóniu*. Arionovo intermédiom, pozostávajúce zo spevu Amfitrity, zborov ným, zboru námorníkov a Arionovho spevu s dvojitou ozvenou, skomponoval na Rinucciniho slová C. Malvezzi — okrem Arionovho lamenta, ktoré je dielom Jacopa Periho.
- <sup>4</sup> ARISTOTELES: *Politika* 1342b9. Pravda. Bratislava 1988, s. 273-274.
- <sup>5</sup> 10. článok XIX. knihy *Problémov* pripisovaných Aristotelovi znie nasledujúco: „Ak niet príjemnejšej veci než ľudský hlas, prečo hlas spievajúci bez vyslovovania slov, ako keď sa nôt, nie je príjemnejší ako aulos či lýra? Azda nie preto, že dokonca ani tieto nástroje nie sú také príjemné, ak nenapodobňujú ľudský hlas, hoci samotný ich zvuk je príjemný? Ľudský hlas má oveľa viac

- pôvabu, ale nástroje majú viac sily než ústa a je príjemnejšie počúvať ich než nótenie." (*Les problêmes d'Aristote*. Paris 1891.)
- 6 „Sestina — lyrická veršová forma provensálskeho pôvodu, pozostávajúca zo šiestich strof, z ktorých každá má šesť veršov, a báseň na konci vždy uzatvára trojveršová sloha (6x6-3). Na konci jednotlivých veršov sa opakujú tie isté slová, len v inom poradí. Najjednoduchším typom je táto forma: 123456 — 612345 — 561234 — 456123 — 345612 — 234561" (ŽILKA, T.: *Poetický slovník*. Tatran. Bratislava 1987, s. 224).
- 7 Klávesový chordofón, ktorého struny rozochvievali perá.
- 8 Petrarca: *Rime. Sonet CCLXV*, I. Willaertovo zhudobnenie tejto Petrarcovej básne uvádza Zarlino vo svojom spise *Le istitutioni harmoniche* (Benátky 1558, parte IV, cap. XXXII) ako model správnej hudobnej expresie slova. Skladba vyšla v posmrtno vydanéj zbierke *Musica nova* (Benátky 1559, č. 33); pozri STRUNK, O.: *Source Readings in Music History. 2. The Renaissance*. Faber and Faber 1981, s. 68, ako aj WILLAERT, A.: *Opera omnia. XIII. Musica nova. 1559. Madrigalia*. CMM 3. ZENCK, H., GERSTENBERG, W., ed., American Institute of Musicology, s. 54-60.
- 9 Pozri ZARLINO, G.: *Le istitutioni harmoniche*, III, lxvi; IV, xxxii; tiež STRUNK, O.: *op. cit.*, s. 67.
- 10 Pittakos — vládca v Mytiléne na ostrove Lesbos asi v rokoch 590-580 pr. Kr.
- 11 Perikletos (7. st. pr. Kr.) — kitaród z ostrova Lesbos.
- 12 Girolamo Fracastoro (1478-1553) — lekár, filozof, astronóm, básnik; v diele *De antipathia et sympathia rerum*. In: *Opera omnia*. Benátky 1555.
- 13 ARIOSTO: *Orlando furioso*, VIII, xvii; XXX, xv.
- 14 PETRARCA: *Rime. Sestina CCXXXIX*, posledný verš šiestej strofy; v správnej verzii znie „*E col bue zoppo andrem cacciando l'aura*“ („na krivajúcom volovi budeme naháňať vetrik“).
- 15 Isokrates (436-338 pr. Kr.) — aténsky rétor, ktorý v Aténach roku 392 pr. Kr. otvoril školu rétoriky. Pretože mal slabý hlas, verejne nevystupoval a živil sa ako logograf.
- 16 Korax — sicílsky rétor z 5. st. pr. Kr., jeden zo zakladateľov umenia gréckej rétoriky
- 17 ZARLINO, G.: *Sopplimenti musicali* (Benátky 1558, VIII, xi): „*O bel discorso*, skutočne hodný onoho veľkého muža, akého si predstavuje sám seba! Môžeme z toho vyvodiť, že jeho skutočným želaním je značne znížiť dôstojnosť a vážnosť hudby, keď nám pri výučbe napodobňovania prikazuje ísť si vypočuť zanniov v tragédiách a komédiách, a požadujú, aby sme sa skrz-naskrz stali hercami a vtípkarmi. Čo má hudobník spoločné s tými, čo prednášajú tragédie a komédie?“
- 18 ZARLINO, G.: *Sopplimenti musicali* (VIII, xi): „Teda podľa jeho názoru je hanebné byť viac človekom ako zvieraťom či prinajmenšom byť viac slušným človekom než šašom, pretože piesne šaša môžu v primeranom čase a priestore pohnúť jeho poslucháčov k smiechu. Nepostrehol, že také imitácie prislúchajú skôr rečníkovi ako hudobníkovi a že keď spevák používa takéto prostriedky, mal by sa skôr nazývať herec či šašo než spevák. Každý vie, že rečník, ktorý chce pohnúť city, musí ich študovať a musí napodobňovať nielen hercov, ale akýkoľvek druh osôb, ktorý sa mu napokon zide. Robil to veľký rečník Cicero, neustále spolupracujúci s hercom Rosciom a básnikom Architusom. No čo v tomto prípade prislúcha robiť rečníkovi, neprislúcha robiť hudobníkovi.“
- 19 Timoteos z Miléta (cca 450-360 pr. Kr.) — kitaród, jeden z tvorcov nového dityrambu, hudobný novátor.
- 20 *Suda lexikon* (pravdepodobne z 10. st.) charakterizuje Timotea ako hráča na aulose. Tlačené vydanie lexikonu pochádza z roku 1499.
- 21 ZARLINO, G.: *Sopplimenti musicali* (VIII, xi): „Takže tento Timoteos by sa mal — ak by už nebol — aspoň zdať dokonalejší než zanniovia a šašovia. No počul niekto niekedy krajší a sladší diskurz, ako je táto nafúkanosť a tento nezmysel? Nech sú teda na jednej strane *zanni*, *zannini* a *zannoli* a vysvetlime teraz znovu, ako by sa malo hovoriť o napodobňovaní robenom pomocou hudobných prostriedkov.“ (Zarlino pokračuje ďalej v diskusii, odkazujúc na úvod Aristotelovej *Poetiky*.)
- 22 10. článok XIX. knihy *Problémov*.
- 23 Antigenides (prelom 5.-4. st. pr. Kr.) — skladateľ a auletik, viedol v Tébach školu hry na aulose.
- 24 Latinský názov aulosu.
- 25 Julius Pollux (Polydeukes) (2. pol. 2. st.) — autor lexikónu v 10 knihách *Onomasticon*; gréckym divadlom a hudbou sa zaoberá IV. kniha.
- 26 Morský kôrovec *Pagurus pridauxii* alebo *Pagurus striatus*, žijúci v Stredozemnom mori.
- 27 Photinx alebo plagiaulos — priečný aulos egyptského pôvodu.
- 28 Pravdepodobne plagiaulos (pozri pozn. 27).