

Giovanni de' Bardi

(1534 – 1612)

(cca 1578)

Taliansky literát, básnik, dramatik a skladateľ Giovanni de' Bardi, gróf z Vernia, sa narodil 5. 2. 1534 vo Florencii. Už ako 19-ročný bojoval vo vojne proti Siene pod toskánskym veľkvojvodom Cosimom I., ako 21-ročný sa zasa zúčastnil na obrane Malty proti Turkom. Slúžil aj vo vojsku, ktoré Cosimo I. vyslal do Uhorska odraziť turecké vojská. Pre toskánskeho veľkvojvodu Francesca I. organizoval dvorné slávnosti, no po jeho smrti Ferdinando I. roku 1587 zveril túto funkciu Cavalierimu. Roku 1592 odišiel do Ríma k pápežovi Klementovi VIII. na miesto *maestro da camera*. Slúžil aj u pápeža Leva XI., roku 1605 ho pápež Pavol V. odvolal. Bardi zomrel v septembri 1612.

Bardi pôsobil vo Florencii predovšetkým ako patrón hudobníkov, hosťiteľ florentskej cameraty, organizátor kultúrneho života. Bdel nad vzdelaním Vincenza Galileiho, ktorého vyslal na štúdiá do Benátok k Zarinovi (1563), zabezpečil vzdelanie aj mladému Giuliovi Caccinimu. Početná skupina vzdelancov, ktorú Caccini neskôr pomenoval florentská camerata, sa uňho schádzala už od roku 1573. Základné postoje členov cameraty vznikli na báze korešpondencie Bardiho a Galileiho s rímskym vzdelancom Girolamom Meiom, ktorý bol najväčšou žijúcou autoritou v otázkach pramených štúdií antickej hudby. Približne roku 1578 Bardi napísal *Rozpravu o antickej hudbe a dobrom speve adresovanú Giuliovi Caccinimu (Discorso mandato de Gio de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, e'l cantar bene)*, ktorá v dialogickej forme reflektuje nové názory na hudbu. Roku 1581 V. Galilei dedikoval Bardiho svoj spis *Dialogo della musica antica et della moderna*, ktorého väčšiu časť predstavuje konverzácia medzi Bardiho a P. Strozziho. Oba spisy, odmietajúce taliansku polyfonickú koncepciu kompozície, reflektujú stav pred „vynájdenním monódie“, ktorej vznik postulovali a ku ktorej vynájdeniu sa neskôr hlásili zároveň traja ďalší hostia Bardiho domu — G. Caccini, J. Peri a E. de' Cavalieri.

Bardi pôsobil predovšetkým ako organizátor hudobných slávností a tvorca intermédií. *Mascherata del Piacere e del Pentimento* bola uvedená roku 1573. Pre intermédiá na svadbu Vincenza Gonzagu a Eleonory de' Medici napísal madrigal (1584). Na svadbu Cesareho d' Este s dcérou Cosima de' Mediciho napísal ústrednú hru *L'amico fido* a hudbu k piatemu intermédiu (1586). Bol organizátorom i autorom ideovej koncepcie intermédií ku komédii *La pellegrina* uvedených v máji 1589 pri príležitosti svadby veľkvojvodu Ferdinanda I. s Kristínou Lotrinskou. Z Bardiho hudobnej tvorby sa zachovala zbierka *Il secondo libro di madrigali* (Benátky 1586) a 4 madrigaly zo spomínaných slávností. Bardi sa zúčastnil aj na literárnom spore storočia Ariosto-Tasso — v rokoch 1583 a 1585 vystúpil s prednáškami *Il difesa dell' Ariosto* a *Parera in difesa dell' Ariosto*, T. Tasso mu osobne odpovedal svojím *Discorso* (Ferrara 1595). Bol zároveň členom najvýznamnejších florentských akadémií — akadémie Alterati i Akadémie della Crusca. Zachovala sa aj Bardiho komédia *L' Idropico*.

* * *

Discorso mandato de Gio(vanni) de' Bardi a Giulio Caccini detto
Romano sopra la musica antica, e'l cantar bene.
Florencia (rkp.), cca 1578.¹

Myslím, môj veľmi mi drahý pán Giulio Caccini, že urobím vec, ktorá ti bude milá, keď nespočetné rozhovory o hudbe, ktoré sme viedli na rôznych miestach a v rôznych dobách a ktoré sú — ako súdim — rozhádzané sťa steblá po poli Tvojej mysle, zozbieram všetky dokopy. Urobím to tak, aby si ich mohol objasniť jediným pohľadom ako jeden poročne správny celok. A teší ma, že tento malý prehovor (*breve discorso*) píšem pre Teba,

ktorý, stretávajúc sa od ranej mladosti s toľkými ušľachtilými a cnostnými florentskými akademikmi (*con tanti nobili, e virtuosi Accademici Fiorentini*²), si dosiahol taký stupeň [schopnosti], že dnes — a to nie je len môj názor, ale aj názor znalcov skutočnej a dokonalej hudby (*vera, e perfetta Musica*) — nielenže niet v Taliansku človeka, ktorý by Ťa prevyšoval, ale len málo je takých a azda dokonca nikto, čo by sa Ti rovnali. Hovoriť budem o tom druhu hudby, ktorá sa dnes spieva, či už súborovo alebo sólovo so sprievodom nástrojov (*parlo di quella sorte di Musica, che cantando, o accompagnato, o solo oggi in su gli Strumenti*). Bolo by totiž pridlhé a Teba aj iných, čo by túto úvahu čítali, by mohli nudiť, keby som chcel oddelene písať o jej princípoch a o jej veľikánoch (*de' principi di essa, e de' grandi uomini*); preniklo ku mne prinajmenšom päťdesiat mien a všetko sú to veľkí filozofi či najsubtilnejší poeti (*grandi Filosofi, o in Poesia finissimi dicatori*). Nebudem tiež hovoriť o všetkých nástrojoch, ktorými títo veľkí mudrci disponovali. Avšak aby som správne vyjadril ich pojmy, budem hovoriť o tom, kto priniesol definíciu hudby, o 27 deleniach-*chroai* (*spartimenti*)³, ktoré používali v antike (*gli Antichi*) a o siedmich *tonoi* (*tuoni*), ktoré nazývali harmónie (*Armonie*) — a to tak, ako to robí architekt, ktorý si na postavenie ním vymysleného domu najprv zaobstará všetko to, čo bude pri práci potrebovať.

Svoje úvahy teda začnem definíciou tejto hudby (*la definizione di essa Musica*). Ako možno ťažko pochopiť, čo je človek, ak nevieme, že je mysliacou, viditeľnou a spoločensky žijúcou bytosťou (*animale rationale, visibile e conversabile*), či čo-je to mesto, ak nevieme, že je jednotou mnohých domov a ulíc sústredených dokopy, aby sa žilo dobre a správne, tak nebude môcť vydať súd o *musica prattica* a o dobrom spievaní (*ben cantare*) ten, kto nevie, čo to je hudba (*che cosa essa Musica sia*). Platon ju definuje v tretej knihe svojho *Štátu* (*Comune*) hovoriac, že je spojením reči, harmónie a rytmu (*la Musica essere un componimento di favella, e di Armonia, e di Ritmo*)⁵. No aby si slová, harmóniu a rytmus správne pochopil, uvedieme ich čo najstručnejšiu definíciu. Harmónia je všeobecný pojem (*armonia è nome generale*); Pytagoras a po ňom Platon tvrdili, že na nej je vystavaný svet. Jej meno podľa Pausania⁶ pochádza od Harmonie⁷, Kadmovej ženy, na ktorej sobášii spievali Múzy.⁸ Harmónia je teda úmerou nízkych a vysokých [tónov], slov a rytmu, teda správne rozdelených dlhých a krátkych [hodnôt] (*è adunque l'Armonia proporzione di grave, d'acuto, e di parole con Ritmo, cioè dalla lunga, e dalla breve ben divise*). Existuje aj harmónia hudobných nástrojov; aj ony majú hlboké, vysoké a stredné [tóny] (*il grave, l'acuto, il mezzano*) a rytmus, t.j. rýchlejší či pomalší pohyb dlhých a krátkych [hodnôt] (*e'l Ritmo, cioè moto più veloce, o più tardo di lunga, e breve*); môže tiež byť harmónia všetkých týchto vecí zjednotených spolu, t.j. dobre spievaných slov, ktoré sprevádza ten či onen nástroj (*l'armonia di tutte la sopradette cose unite insieme, cioè di parole ben cantate, che abbiamo per loro accompagnatura, o gusto, o quell' Instrumento*).

Rytmus je tiež všeobecný pojem; Aristides Quintilianus vo svojej definícii hovorí, že je systémom časových jednotiek zložených v určitom poriadku (*sistema di tempi con certi ordini composto*).⁹ Tento systém nie je ničím iným ako usporiadaním vecí (*ordinazione di cose*); Platon o tomto rytme povedal, že sa delí na tri druhy (*distinto in tre specie*), lebo sa prejavuje harmóniou, pohybom telies a slovami (*trascorre per l'Armonia, per li movimenti corporali, per le parole*). Rytmus telies sa manifestuje očiam, dva ostatné — uším.¹⁰ Prejdime však k rytmu v hudbe, ktorý nie je ničím iným ako pridelením času slovám (*che dare il tempo alle parole*), ktoré sa spievajú v dlhých a krátkych [hodnotách] (*che si cantano di lungo, e di breve*), rýchlo a pomaly (*di veloce, e di tardo*); to isté sa týka inštrumentálnej hudby (*e altresì agl' Instrumenti musicali*). Z toho všetkého vyplýva, že *musica prattica* je spojením slov básnikom uspôsobených do veršov s rôznymi stopami s dlhými a krátkymi [hodnotami] (*musica prattica è un componimento di parole accomodate dal Poeta in versi di vari piedi con la lunga, e con la breve*), ktoré sú raz rýchle, inokedy pomalé, (*che ora vanno veloci, e ora tarde*), raz nízke, inokedy vysoké a zasa

stredné (*ora gravi, ora acute, ora mezzane*). Zvuky týchto slov vydobýva ľudský hlas (*voce umana*); ten ich spieva sám alebo so sprievodom hudobného nástroja (*ora da essa voce sole cantate, ora accompagnate da Instrumento musicale*), ktorý má sprevádzať aj slová s dlhými či krátkymi [hodnotami], rýchlym a pomalým pohybom, hlbokými, strednými a vysokými [tónmi] (*che vada anco esso accompagnando le parole con lunga, o breve, e moto veloce, e tardo, con grave, mezzano, e acuto*). Uvedli sme tu definíciu hudby podľa Platóna, ktorá sa zhoduje s definíciou Aristotela a ďalších mudrcov.¹¹

[...]

Predviedli sme teda antické *tonoi* (*tuoni degli Antichi*), ktoré nazývali harmóniami, aby si mohol porozumieť, čo sme hovorili na túto tému; t.j. že ich obmieňali rôznymi spôsobmi, rôznym usporiadaním poltónov v oktávových druhoch (*per la diversità di semitoni in ciascuna ottava*), stredným, nízkym a vysokým [registrom] (*per lo mezzano grave, ed acuto*) a i. Tito veľkí filozofi, znalci prírody (*gran Filosofi intendenti della natura*), dobre vedeli, že v nízkom hlase je pomalosť a ospalosť (*nella voce grave è il tardo, ed il sonnolento*), v strednom pokoj, majestátnosť a dôstojnosť (*nella mezzana la quiete, la maestà, e la magnificenza*) a vo vysokom — tým, že okamžite zraňuje náš sluch — žiaľnosť (*e nell' acuta il ferir tosto l' orecchia è il lamentevole*). Veď kto nevie, že opilci a spáči hovoria zvyčajne nízkym a pomalým hlasom (*parlano in tuono grave, e tardo*), vysokopostavení ľudia hovoria dôstojným a pokojným stredným hlasom (*con voce mezzana magnifica, e quieta*), a tí, čo sú ovládnutí hnevom a veľkým bôľom, hovoria vysokým a vzrušeným hlasom (*in voce alta, e concitata favellano*). Aristoteles v závere svojej *Politiky*¹² hovorí na túto tému, že v rytmoch sa odráža hnev, umiernenosť, sila, zdržanlivosť a všetky ostatné morálne cnosti (*dell' ira, e della mansuetudine, della fermezza, della temperanza, e d' ogni altra virtù morale*), všetky veci a ich protiklady, pričom nižšie uvádza aj príčiny a hovorí, že hudobné skladby spôsobujú premenu *éthosu* (*nelle melodie sono le mutazioni di costumi*), pretože pri ich počúvaní nezotrváme v rovnakom stave. Pri počúvaní jedných sa stávame zarmútení a sklúčení (*rammarichevole, e raccolto*), ako je to pri speve v mixolydickom mode (*come è la cantata nel tuono Missolidio*), niektoré iné, nížke, sa zasa počúvajúc s opustenou myslou (*la mente abbandonata*) — to sú hypofrygické (*l' Ipofrigia*) a hypodórske (*l' Ipodoria*), a duša ostáva vyrovnaná, vždy rovnaká (*d' animo mezzano, e costante*) pri dórskejších ódach (*ode la doria*).¹³ O tejto dórskej hudbe či o mode (*Musica Doria, o tuono*) — ako by sme dnes povedali — chválenej všetkými mierami, všetkými veľkými mudrcami Aristoteles hovoril aj na inom mieste¹⁴, že mala v sebe mužnosť a dôstojnosť, božskosť, vážnosť, ctihodnosť, umiernenosť a primeranosť (*del virile, del magnifico, e del divino, del grave, e dell' onorato, del modesto, del temperato, e del convenevole*). Nesmú nás udivovať veci, ktoré tvrdili takí veľikáni, ani to, čo potvrdzuje rozum (*ragione*). Veď čo je nezvyčajné na tom, že títo dávní božskí hudobníci, znalci prírody (*divini Musici antichi intendenti della natura*), dokázali vďaka tomu, že mnoho činiteľov umne spojili, nakloniť mysle iných robiť to, čo chceli. A nech mi je dovolené na tomto mieste spomenúť ako príklad výbušniny, ktoré vystrelené z bombardy či z iného veľkého stroja rúcajú všetko, čo sa ocitne pred nimi, a zapálené zápalnou šnúrou by roztrhli nielen hory, ale celý zemský glóbus, keby sa dalo preniknúť do jeho stredu; naproti tomu ich jednotlivé zložky, akými sú sira, liadok, zoznetka, by samotné nič nemohli.

Vráťme sa však k zázrakom hudby, o ktorej Damon¹⁵, Sokratov majster, povedal, že mala silu nakloniť naše duše k cnostiam, keď bola počestná (*forza di disporre gli animi nostri a virtù, essendo onesta*), a keď bola opačná, tak k ich protikladným nerestiam (*contrarii vizi*). A Platon hovorí, že sú dva druhy cvičení (*le discipline sono due*); gymnastika je cvičením tela a hudba je tou, ktorá má za cieľ dobro duše (*che quella del corpo è la ginnastica, e che quella, che è per ben dell' animo, è la Musica*).¹⁶ Povedal tiež, že Táles z Miléta spieval takým sladkým spôsobom (*si dolce maniera di cantare*), že nielen pohýňal duše iných (*non pur movera gli animi altrui*), ale aj liečil choroby i mor.¹⁷ Čítame tiež, že Pytagoras liečil hudbou opilcov, Empedokles šialencov a Sokrates istého posadnuté-

ho¹⁸, Plutarchos zasa vraví, že Asklepiades liečil šialencov sinfoniou.¹⁹ Sinfonia nie je ničím iným ako zmiešaním spevu a hry (*mescolamento di canto, e di suono*). Isména vraj hudbou liečila ischias a horúčku, Aulus Gellius²⁰ zasa píše, že sužovaných podagrou liečili tónom tibie, a takisto aj poštípaných zmijou.

Zašiel by som však príďaleko a vykročil mimo toho, čo som zamýšľal, keby som chcel vyjadriť všetky chvály, ktoré hudbe prislúchajú, a hlásať všetky jej zázraky; mojím zámerom je len ukázať Ti, ako najjasnejšie to len dokážem, ako treba postupovať pri jej pestovaní (*pratica*). A teda teraz, keď som uviedol všeobecnú i konkrétnu definíciu hudby (*la difinizione della Musica, e in generale, e in particolare*), čo je to rytmus a harmónia, kofko a aké boli jej delenia a ich prednosti, možno prejsť k cieľu, ktorý som si vytýčil. Bez povedaného by to bolo príťažké.

Hovorím teda, že hudba používaná v dnešných časoch sa delí na dve časti (*in due parti la Musica usata a questi tempi si divide*); prvá je tá, ktorá sa nazýva kontrapunktom (*contrapunto*), druhú budeme nazývať umením dobrého spevu (*arte di ben cantare*). Prvá nie je ničím iným ako usporiadaním niekoľkých melodických línií (*componimento di più arie*) a niekoľkých *tonoi* — nízkeho, vysokého a stredného (*grave, acuto, e mezzano*) — spievaných súčasne (*in un medesimo tempo cantate*), ako aj rôznych rytmov týchto melodických línií (*di varii Ritmi di più arie*). Pretože ak sa napríklad komponuje štvorhlasný madrigal, bas bude mať jednu melodickú líniu, tenor — ďalšiu, alt a soprán — ešte ďalšie a v rôznych *tonoi*, ako sme ukázali vyššie, a teda v každej z našich skladieb (*Musiche*) vystupujú dva oktávové druhy (*due specie d'ottave*) a rôzne rytmy v nízkom, strednom a vysokom [registri] (*e di più ritmi di grave, mezzano, ed acuto*). Keď sa teda pán bas oblečený vo vážnosti (*gravità*) — teda napríklad v semibrevis a v minimách — prechádza po izbách na prízemí svojho paláca, tak soprán behá rýchlym krokom po terase ozdobený do minim a semiminim a páni tenor a alt chodia po stredných izbách, zaodetí do iných ozdôb (*con varii ornamentí*) než tamí. Dnešným kontrapunktikom by sa skutočne zdalo hriechne — odpustime im zmiešanie viacerých melodických línií (*arie*) a viacerých *tonoi* (*tuoni*) —, zdalo by sa im, hovorím, že páchajú smrteľný hriech, keby vo všetkých hlasoch počuli tie isté tóny v súlade so slabikami verša (*le parti tutte con le medesime note, con le sillabe del verso*), s dlhou a krátkou nastupujúcou v tom istom tempe (*con la lunga, e con la breve battere in un medesimo tempo*). Priam naopak sa im zdá, že sú tým zbehlejší, čím sú ich hlasy pohyblivejšie, čo podľa mňa prevzali od strunových nástrojov (*strumenti di corde*), ktoré nemajú hlas, a teda hráč — keď hrá niečo iné ako *arie* usposobené na spev či tanec (*arie accomodate a canto, o a ballo*) — musí hýbať hlasmi (*muova le parti*), tvoriac fúgy a dvojité kontrapunky (*fughe, e contrappunti doppi*) a iné *invenzioni*, aby nenudil svojich poslucháčov. To je podľa mňa ten druh hudby (*specie di Musica*), ktorý tak hania filozofi, a najmä Aristoteles v VIII. knihe *Politiky*²¹, nazývajú ju remeselnou (*artificiosa*) a slúžiacou len rivalite hráčov. Nie je hodná slobodného človeka, nemajúcu silu zmeniť étos duše (*non avente forza di mutare l'animo altrui a questo, e a quel costume*); na túto tému hovorí inde, že dobrým hudobníkom (*buon Musico*) nemožno nazvať toho, kto nemá silu svojou harmóniou uviesť duše iných k požadovanému étosu (*costume*).

Pretože však sme pohrúžení do takých temnôt, snažme sa poskytnúť aspoň trochu svetla nešťastnej hudbe, ktorá od čias svojho úpadku až dosiaľ, t.j. po stáročia, nemala umelca (*Artefice*), ktorý by čo len trochu rozmyšľal o jej stave a ponímal ju iným spôsobom ako cestou kontrapunktu, nepriateľa tejto hudby. Toto svetlo jej možno dávať len v malých dávkach, tak ako človeku zničenému ťažkou chorobou treba vrátiť predchádzajúce zdravie podávajúc mu postupne a v malých množstvách ľahko stráviteľný a výživný pokrm. Tým malým množstvom potravy, ktorú dáme hudbe, bude zatiaľ snaha nezničiť verš (*non gustare il verso*), nenapodobňovať dnešných hudobníkov (*non imitando li Musici del di d'oggi*), ktorým pri realizácii ich nápadov neprekáža, že kazia verš, trhajú ho na viac častí a nedbajú na zrozumiteľnosť slov. Napríklad keď soprán spieva *Voi che ascoltate in rime*²²,

zároveň bas vyslovuje iné slová, miešajúc dva rôzne obsahy, čo nie je ničím iným ako hlúpostou a zabíjaním opustenej hudby. Akoby niekomu nezáležalo, či z kúska látky, ktorú vlastní, vyjde krátky a nemotorný plášť, len aby bolo spod neho vidieť jeho veľké a nádherné pantofle. Na túto tému hovorili všetci veľkí mudrci, a najmä Platon, ktorý hovorí, že spievanie musí nasledovať verš básnika (*il cantare deve andare seguitando il verso dal Poeta fatto*)²³, dodávajúc mu hlasom sladkosť, tak ako skúsený kuchár k dobre uvarenému jedlu pridá trochu omáčky či korenia, aby sa jeho pánovi zdalo príjemnejšie. Pri komponovaní sa teda budeš snažiť, aby verš bol správne usporiadaný (*ben regolato*) a slová čo najzrozumiteľnejšie, nedajúc sa zviazať z cesty, ako zlý plavec, ktorý sa podvolí prúdu a napokon nedôjde do vytyčeného cieľa. Bude Ti totiž jasné, že tak ako je duša ušľachtilejšia od tela, tak sú aj slová ušľachtilejšie od kontrapunktu (*che così come l'animo è più nobile, altresì le parole più nobili del contrappunto sono*), a tak ako má duša riadiť telo, aj slová musia riadiť kontrapunkt. Nevidelo by sa Ti smiešne, keby si na námestí videl, že sluha vedie svojho pána a rozkazuje mu, alebo chlapca, čo chce poučiť svojho otca alebo pedagóga?

Božský Cipriano si na sklonku svojho života²⁴ správne uvedomil, aká veľká chyba to bola v hudbe jeho čias. Preto všetko úsilie svojho talentu (*ingegno*) vložil do toho, aby bol v jeho madrigaloch dobre zrozumiteľný verš a znenie slov (*bene intendere il verso, e suono delle parole*), ako to vidno v jeho päťhlasnom madrigale *Poichè m'invita amore*²⁵ i v skoršom *Se bene il duolo*²⁶, i v ďalšom madrigale *Di virtù, di costumi, di valore*²⁷, ako aj v tých, ktoré vydal už pred smrťou²⁸ a spievajú sa na slová *Un'altra volta la Germania stride* či na *O sonno, o della quiete umidombrosa* [alebo] *Schietto arbuscello*²⁹ a v iných, čo nebola náhoda; v Benátkach mi totiž tento veľký človek osobne povedal, že to je pravdivý spôsob komponovania (*vero modo del comporre*) a odlišný, a keby nám ho nebola vzala smrť, podľa môjho názoru by bol hudbu pozostávajúcu z viacerých melodických línií (*la Musica dalle più arie*) priviedol k takej dokonalosti (*perfezione*), že iní by mohli ľahko postupne dôjsť k [hudbe] pravdivej a dokonalej, toľko velebenej starovekými [mysliteľmi] (*vera, e perfetta, tanto dagli Antichi lodata*).

No nie zámerne sme urobili túto pridlhú digresiu. Povedali sme teda, že okrem toho, že nemožno ničiť slová, nemožno ničiť ani verš (*che oltre al non guastare delle parole, non conviene altresì guastare il verso*). Keď chceme zhudobniť madrigal, canzonu či inú poéziu (*mettere in musica Madrigale, o Canzone, o altra Poesia*), treba — hovorím — si ju najprv dobre uložiť do pamäti (*ben recarlasì alla memoria*) a posúdiť, či jej zmysel je napríklad vznešený (*magnifico*) alebo plný žiaľu (*lamentevole*). Ak je vznešený, vezmeš dórsky *tonos* (*il tuono Dorio*), ktorý sa začína od *e* a jeho stredným tónom je *a*, a celú melodickú líniu (*tutta l'aria*) dáš do tenoru, pohybujúc sa najmä okolo stredného tónu³⁰, pretože — ako sme už hovorili — veľké a vznešené veci (*le cose grandi, e magnifiche*) sa hovoria príjemným hlasom a v strede (*in voce grata, e mezzana si favellano*). Ak však obsah bude žiaľny (*lamentevole*), zvolíš si mixolýdický *tonos* (*il tuono Missolidio*), ktorý sa začína od *H* a jeho stredný tón je *e*, a pokiaľ je to len možné, budeš sa pohybovať okolo tohto tónu, udeľujúc hlavnú melodickú líniu sopránovému hlasu (*alla parte del soprano l'aria più principale*). A podobne sa budeš riadiť obsahom iných slov, nezabúdajúc, aká je povaha pomalosti, rýchlosti a stredy (*natura del tardo, veloce, e mezzano*). Ak teda máš zhudobniť napríklad tú canzonu, ktorá sa začína slovami *Italia mia, ben ch' il parlar sia in darno*³¹, siahneš po spomínaný dórsky *tonos*, hlavnú melodickú líniu (*l'aria principale*) dáš do tenoru, pohybujúc sa okolo stredného tónu, a rytmus, čo sú dlhé a krátke (*il Ritmo, cioè la lunga, e la breve*), použiješ tak, aby nebol ani príliš pomalý ani príliš rýchly (*nè troppo tardo, nè troppo veloce*), ale aby napodobňoval reč vznešeného a vážneho človeka (*ma che imiti il parlare d'uomo magnifico, e grave*). A uvedeným spôsobom budeš postupovať aj v iných prípadoch. Pretože sa však dnes popri použití hlasu zvyčajne oživujú skladby (*Musiche*) delikátnou melódiou nástrojov (*con aria sottile d'instrumenti*), nebude od vecí, ak veľmi stručne niečo o nich poviem.

Hovorím teda, že sú dva druhy hudobných nástrojov — dychové alebo strunové (*o di fiato, o di corde*). Neskúmam také nástroje ako bubon (*tamburo*) a podobné, pretože nevydávajú hudobný zvuk (*suono musicale*), ale len úder (*percuotimento*). Aristoteles v *Problemata*³² vyzdvihoval dychové nástroje (*gli strumenti di fiato*) nad všetky iné nástroje ako najlepšie napodobňujúce ľudský hlas (*più imitanti la voce umana*). Dišputovanie o tom však nie je našim predmetom. Naproti tomu hovorím, že medzi dychovými nástrojmi sú také, ktoré sa hodia na hranie skladieb v hlbokom [registri] (*per sonare le musiche gravi*) — sú to trombóny; iné sa zasa hodia pre vysoké [registre] a rýchle [skladby] (*sonare l'acute, e veloci*) — sú to kornety; iné zasa pre stred (*le mezzane*), pre dôstojné skladby — sú to flauty a nemecké *pifferi*. Pretože však nepoznáam dôkladne všetky dychové nástroje, pri použití tých, ktoré nepoznáam, sa spoľahnem na súd tých, ktorí sú v tejto profesii skúsení. Pokiaľ ide o strunové nástroje (*gli strumenti di corde*), hoci sa používa veľa ich podôb, struny sa tvoria dvoma spôsobmi, jedny sú totiž z mosadze či z iného kovu, kým iné sú zvieracie a nazývajú sa črevové. Črevové sa používajú na violách, harfách, lutnách (*in viole, arpe, e liuto*) a iných podobných nástrojoch — ak také existujú. A pretože sú najpodobnejšie ľudskému hlasu (*più simili alla voce umana*), budú najvhodnejšie pre stredné *tonoi*, ako je dórsky (*a tuoni del mezzo, come al Dorio, più approporzionate*), najmä violy, ktoré majú v sebe veľa vážnosti a vznešenosti (*che molto hanno del grave, e del magnifico*). Kovové struny sa používajú na gravicembale a na lýre (*gravicimbali, e cetre*), pretože v sebe majú viac živosti vo vysokých *harmoniai* (*all'armonie acute di sopra*) a hrať na nich možno v hĺbke, vo výškach i v strede (*il grave, l'acuto, e mezzano*). Okrem toho treba dávať veľký pozor pri súhre a vyváženosti týchto nástrojov (*nel concertare i ragioniati strumenti*), pretože nie všetky sú ladené na základe tých istých delení (*accordati con le medesime distribuzioni*). Kým viola a lutna (*la viola, e il liuto*) sú ladené podľa Aristoxenovho delenia (*Aristosseno temperati*³³), harfa a čembalo majú inak rozmiestnené intervaly (*l'arpe, il gravicimbalo, con altri intervalli faccian le loro modulazioni*³⁴). A neraz som mal chuť smiať sa, keď som videl, ako sa hudobníci trápia s dobrým doladením violy či lutny s klávesovým nástrojom (*bene unire viola, o liuto con istrumento di tasti*), okrem oktávy je totiž málo tónov, ktoré by mali zhodné (*unite*); z toho možno usudzovať o [ich] kvalite, keď dodnes nepostrehli takú významnú vec, a ak ju aj postrehli, nič nenapravili. Keď teda budeš spájať nástroje, budeš sa vyhýbať zmiešaniu lutny či violy s klávesovými nástrojmi a harfou či inými nástrojmi, ak majú rôzne, nerovnaké delenie [intervalov] (*divisione varia, e non unisona*). Kým skončím úvahu o nástrojoch, chcel by som Ti predstaviť nápad, ktorý mi viackrát prišiel na myseľ. Želal by som si, aby si Ty, ktorý máš priniesť výnimočnú hudbu (*Musica singolare*), uspôsobil hre na nástroji nejakú peknú melodicú líniu (*adattata in sonando all'istrumento qualche bell'aria*), majúcu veľkosť a vznešenosť (*del grande, e del magnifico*), ako bola napríklad tá, čo skomponoval filozof Memfis, pri ktorej Sokrates predviedol (*rappresentavano*) všetky axiomy pytagorovskej filozofie celkom bez slov, pohybmi tela.³⁵ Dodám tiež, že aj u Maurov a španielskych žien vidíme zvukom a tancom predvádzať (*con suono, e col ballo rappresentare*) najbezočivejšie a najnehanebnejšie charaktery (*costumi*). Teda dobrí a dokonali hudobníci môžu dosiahnuť opačnú vec, melódie a tance plné majestátu a zdržanlivosti (*l'arie, e i balli pieni di maestà, e di continenza*), ako čítame o onom nikdy dost nevynachválenom hudobníkovi,³⁶ ktorý tak dlho ochraňoval Penelopu pred dotieravosťou nápadníkov, až kým sa po dlhom exile múdry a skúsený Odysseus nevrátil do otciny.

To už postačí o tej časti *musica pratica*, ktorá spočíva na dobrom komponovaní a zosúladovaní [hry] (*ben comporre, e concertar*). Prejdime k úvahám o tej hudbe, ktorá sa realizuje dobrým spievaním (*ben cantando*) a ktorá sa delí na dve: na sprevádzaný spev [t.j. spev so súborom] (*cantando accompagnato*) a na sólový spev (*solo*). Aby sme teda naše úvahy dovedli až do konca, znovu si musíme uvedomiť všetko, o čom sme dosiaľ hovorili a čo tvorí základ dobrého ukončenia našej stavby. A teda, že antickí filozofi robili svoje delenia (*partizioni*) vyjadrené číslami (*con numero determinato*) s najväčšou sta-

roslivosťou, a preto treba pri spievaní umiestniť každý hlas presne na správne miesto, zohľadňujúc výšku a hĺbku *tonoi* (*l'acutezza, e gravità de' tuoni*) a ich vlastnosti, rozlíšenie oktáv s variáciami poltónov a silu nízkych, stredných a vysokých harmónií (*la forza dell'armonie gravi, mezzane, ed acute*) i to, že dórsky *tonos* (*il tuono Dorio*) je viac oceňovaný a preferovaný, pretože sa nachádza v strede tónov primeraných ľudskej reči (*nel mezzo della corde appropriate al parlar dell'oumo*) a že nižšie a vyššie harmónie (*l'harmonie più gravi ed acute*) sa menej cenia, jedny pre prílišnú pomalosť, druhé ako priveľmi vzrušujúce. Ukázali sme tiež, že verš pozostáva z dlhých a krátkych [slabík] a že podľa mienky Platóna a iných sa má zvuk, teda kontrapunkt, nechať viesť rečou (*il suono, e contrappunto come vogliamo dire, deve seguire il parlare*) — a nie naopak.³⁷ Uvedená bola teda definícia hudby, harmónie a rytmu a súdim, že toto všetko budeš mať na pamäti, ako aj to, čo povedal Aristoteles, že v rytmoch sa odráža sila (*ne'ritmi sono l'immagini della fortezza*) a iné veci.³⁸ Nech však Tvojou najhlavnejšou starosťou bude, aby si pri spievaní nikdy neničil verš, robiac dlhú [slabiku] krátkou a krátku dlhou, ako sa to bežne robí. Ba čo horšie, robia to tí, čo sa považujú za veľmi zbehlých v tejto vede, a robia to tak neprijemne, že ten, čo sa vyzná v dobrej poézii (*buona Poesia*), zakúsi veľkú bolesť a žiaľ. To iste nie je hodné nášho veku, tým viac, že sa medzi nimi nachádzajú takí trúfali ľudia, čo začínajú tvrdiť, že slová nie sú v hudbe tým najdôležitejším, a to je v priamom protiklade so správnosťou, vkusom a primeranosťou (*cosa contraria direttamente al buono, al giusto, e al convenevole*). Títo úbožiaci upadli do takej veľkej slepoty podľa mňa pre bezočivé pochlebovanie neučenému ľudu, ktorý sa v súlade so svojou povahou nestará, či je to dobré alebo dokonalé. Aristoteles v závere svojej *Politiky* k tejto veci hovorí, že títo ľudia sú nevzdelaní a sú schopní hudbou zmeniť povahu tak, že pre ich uspokojenie sa prestanú spievať chvályhodné a počestné skladby (*le musiche lodevoli, e onorate*) a pre ich potešenie sa prejde na iné, hodné pohanenia.³⁹ Maj však pred očami onen nikdy dostatočne nevelebený verš básnika: „Chodte cestou nepočetných, a nie cestou davu,“ a spievaj skladby, ktoré majú v sebe vznešenosť, veľkosť, ctihodnosť (*il magnifico, il grande, e l'onorato*) a čo najlepšie rob dlhé a krátke [slabiky] a rytmus celého verša. Spomeň si, že u Francúzov a Španielov na našu veľkú hanbu nikdy nepočul, že by sa pri speve ničila poézia. A ak niekedy chceš pre uspokojenie iných robiť nejakú pasáž (*passaggio*), napríklad v rámci 11-slabičného verša, ktorý je našim heroickým veršom (*eroico*), urob ju na šiestej a na desiatej slabike, ktoré sú vždy najdlhšie; nesmie sa Ti zdať primálo, ak v strofe, ktorá má osem veršov, prinesieš šesťnásť pôvabných, rozmanitých a príjemných *passaggi* (*vaghi, vari, e dilettevoli*), zachovávajúc pritom slobodný, krásny a ničím nenarušený verš. A nech Ti budú príkladom nikdy dost nevynachválené dámy z Ferrary⁴⁰, ktoré som počul spievať *alla mente* viac ako 330 madrigalov, čo je zázrak, a ktoré v nich nikdy nezničili ani slabiku. Okrem toho ak chceš za svoj spev získať najvyššiu pochvalu, musíš spievať tak, aby slová bolo dobre rozumieť (*intendere bene la parola*), čo je v našej veci najdôležitejšie. Robiť to naopak by neprislúchalo Tebe, ktorý si bol vychovaný ušľachtilými a cnostnými osobami vo Florencii (*persone nobili, e virtuose in Firenze*), kde sa možno naučiť dobre rozprávať (*la buona favella*) a zdokonaľiť dobrú výslovnosť (*in eccellenza la buona pronunzia*) a urobiť to, čo robí väčšina [spevákov], u ktorých nikdy nepočul správne vyslovené o či iné samohlásky (*vocali*), pretože nevedia, ktoré sú otvorené (*aperte*) a ktoré sú zatvorené (*chiuse*), a práve na tom spočíva sladkosť, jasnosť a pôsobivosť našej reči (*la dolcezza, la chiarezza, ed efficacia del nostro parlare*), ktorú nám dal Boh ako zvláštny dar, aby sme ho používali a aby naše myšlienky mohli byť zrozumiteľné.

Omdlievam, keď si spomeniem na istých spevákoch, ktorých som počul spievať *al libro* sólovo alebo so súborom (*o soli, o accompagnati al libro cantare*), vôbec nedbajúc, aby čo len jediné slovo bolo zrozumiteľné. A pamätám sa, že keď som bol roku 1567 v Ríme, počul som fám o neobyčajne vychválenom basistovi a v ktorýsi deň som si ho v spoločnosti istých cnostných cudzincov išiel vypočúť; uviedol nás do úžasu, nikdy totiž nebolo človeka, ktorý by bol prírodou lepšie obdarovaný ako on, rozsahom objímal veľký počet

tónov, ktoré všetky — rovnako hore, dolu i v strede — zneli sladko. Avšak — vracajúc sa k našej otázke — tak ničil umením prirodzenosť (*guasta la natura con l'arte*), že trhal verše, ba ich rúcal; z dlhých robil krátke a z krátkych dlhé, s dlhými utekal, na krátkych sa zastavoval. Počúvať ho znamenalo počúvať, ako ničí nešťastnú poéziu. Úbožiak, podnecovaný pochlebovaním, čím viac videl, ako zdvíhajú obrvy, tým viac stupňoval svoju skazu, aby uspokojil málo chápujúci ľud.

Ak teda budeš nasledovať moju radu, spomeň si, ako nezvyčajne potešený bol florentský ľud počas minuloročných slávností všetkých svätých, pretože dobre rozumel slová v Tvojich skladbách (*bene intese le parole delle vostre musiche*), a veľmi dbaj o to, aby ich bolo jasne rozumiť, uvažujúc nasledujúco: ak vtáci vedú pri speve svoje hlasy s takou sladkosťou a mierou, čo by mali robiť ľudia? Preto božský Ariosto hovoril vo svojom *Pozemskom raji* (*Paradiso terrestre*):

*Cantan tra rami gli augeletti vaghi
azzuri, e bianchi, e rossi, e verdi, e gialli.*⁴¹

(A medzi vetvičkami spievajú pôvabné vtáčatá
blankytné a biele, i červené a zelené a žlté.)

A Petrarca:

*E di sua ombra uscian si dolci canti
Di vari augelli...*⁴²

(A z jeho tieňa sa rozliehali také sladké spevy
rôznych vtáčat...)

No my — nezabudni, že reč sme dostali ako dar od Boha — robíme všetko, aby sme ju zničili. No už dosť o tom.

Prejdime k tvrdeniu, že veľký rozdiel je medzi spevom sólo a spievaním v súbore (*cantare solo, o in compagnia*), a teda nemožno postupovať ako tí, čo pri viachlasnom speve (*cantando a più voci*) myslia len na to, aby ich hlas bolo počuť, akoby ostatní prišli len počúvať, ako ten jeden hlas vyniká; nevedia, či si nepamätajú, že dobrý spev v súbore (*bel cantare in compagnia*) nie je ničím iným ako dobrým zjednotením svojho hlasu s ostatnými (*unir bene con altrui la sua voce*) tak, aby vytvorili jeden celok (*corpo istesso*).

Sú aj takí, čo pri rozmiestnení svojich *passaggi* nedbajú na takt (*alla battuta*) a tak ho narúšajú a prekrúcajú, že nijako neumožnia svojim kolegom spievať dobrým spôsobom (*con buon modo*).

Takisto treba mať na pamäti, aby po pomlčkách spev nastupoval sladko (*con dolcezza*), a nie tak ako u niektorých, čo nastupujú s takým hlukom, že sa zdá, akoby chceli kričať pre nejakú spáchanú urážku. Ďalší zasa, aby nezostupovali k basu, keď sú vo výškach, spievajú tak hlučne, že vzbudzujú dojem, akoby na licitácii vyvolávali predaj založených vecí; pripomínajú psov, ktorí cez cudzie príbytky preklízavajú ukradomky, no pri pohľade na vlastný výzor robia neuveriteľný hluk.

Pri sólovom speve s lutnou či gravicembalom alebo iným nástrojom (*cantandosi solo, o sul liuto, o gravicimbalo, o altro strumento*) môže spevák takt ľubovoľne zrýchľovať a spomaľovať (*a suo piacere la battuta stringere, e allargare*), vtedy ho totiž môže viesť podľa vlastného súdu.

Diminuovanie basu je vec proti prírode (*il diminuire i bassi, è cosa contro la natura*), pretože — ako sme hovorili — charakterizuje ho pomalosť, vážnosť, ospalosť (*il tardo, e il grave, il sonnolento*), avšak pretože sa to používa, neviem, čo o tom súdiť, neodvážim sa to ani chváliť ani haniť. Radil by som Ti však robiť to čo najmenej, a keď je to nevyhnutné, aspoň upovedomiť, že je to na čiesi želanie; snaž sa pritom nikdy neprechádzať z tenoru do basu (*non passar mai dal tenore nel basso*)⁴³, pretože všetku dôstojnosť (*tutte le magnificenze*), ktorú tenor prináša svojou majestátnosťou, Ti bas zničí svojimi *passaggi* a vážnosťou (*gravità*).

Okrem toho treba spievať čisto a dobre (*cantar giusto, e bene*), tóny a poltóny umiestňovať na svoje miesto a tóny klásť presne, nepridŕžajúc sa neprístojných spôsobov, ktoré niektorí dnes používajú, siahajúc po vzdialených tónoch (*voci scarse*).⁴⁴

Musíš tiež používať malý počet tónov (*poche voci*), krúžiac okolo stredného tónu tonosu (*alla media del tuono*), ktorý musíš uvádzať čo najčastejšie, pamätajúc, že keď človek hovorí, používa malý počet tónov a zriedkavo, alebo aj nikdy, nepoužíva skoky, iba ak by bol rozrušený hnevom (*turbato dalla colera*) alebo inou prudkou vášňou (*da altra repentina passione*). V tom napodobňuj veľkého hudobníka Olympa (*imitando il gran Musico Olimpo*),⁴⁵ ktorý zložil niekoľko stoviek diel (*canti*), no nikdy v hlavnom hlase⁴⁶ nepoužil viac ako štyri tóny (*quattro corde toccare*). Dodám tiež, že vrcholným partom speváka (*miglior parte*) je dobre a presne predniesť *canzone*, *secondo che dal Maestro è stata composta*), a nie ako tí — čo je hodné smiechu —, čo si myslia, že budú považovaní za ostrieľaných, a tak celý madrigal od začiatku do konca ničia svojimi nezbednými *passaggi*, že ani sám tvorca v ňom nespozná svoj výtvor.

Vybraný spevák (*il fino Cantore*) má naproti tomu predvádzať svoj spev čo najpríjemnejšie a najsladšie (*con quanta più suavità, e dolcezza possa*), napriek istým názorom, že hudbu treba spievať s prikrosťou (*arditamente*); taký spevák je totiž medzi inými spevákmi ako trnie medzi pomarančovníkmi či ako zachmúrený človek zlostiaci sa medzi obyvateľmi a ľuďmi s dobrými obyčajmi.

Aristoteles hovoril na túto tému v *Politike*⁴⁷, že mládež treba vyučovať hudbu, ktorá je naplnená veľkou miernosťou, (*gran suavità*). Platon zasa hovoril o Tálesovi z Milétu, že sladkým spôsobom spevu (*con la maniera dolce del canto*) liečil choroby, a Macrobius⁴⁸ [zasa hovoril], že pri sladkej hudbe duša odchádza z tela a vracia sa k svojmu pôvodu, do neba (*l'anima partendo dal corpo per la dolcezza della Musica ritorna alla sua origine, che è il Cielo*). Podľa básnika „*Musica dulcisono coelestia numina cantu*“⁴⁹ („hudba sladkým spevom [zjavuje] vôľu nebies“) a podľa Petrarca „*dolce cantar, oneste Donne, e belle*“⁵⁰ („sladko spievajú vznešené a krásne ženy“) či inde „*Qui cantò dolcemente, e qui s'assise*“⁵¹ („zaspievala sladko a spočinula“). A božský básnik Dante v druhom speve *Očis-tca* (*Purgatorio*), kde našiel Casellu, vynikajúceho hudobníka svojich čias, hovorí:

„*Cominciò egli allor si dolcemente
Che la dolcezza ancor dentro mi suona.*“
(„lahodný hlas tak ladne z úst mu plynie,
že doteraz mi znejú sladké rýmy.“)⁵²

a v 23. speve *Raja* (*Paradiso*):

„*Indi rimaser lì nel mio cospetto,
Regina Coeli cantando si dolce
Che mai da me non si partì 'l diletto*“
(„A skvúc sa v mojom pohľade tak peli
Regina coeli, ten spev najnajsladší,
že z prs sa slasť mi nikdy neoddeli.“)⁵³

a v 27. speve:

„*Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo
Comincia Gloria tutto il Paradiso
Onde m'inebriava il dolce canto.*“
(„Otcu i Synu, i Svätému Duchu,
celý raj „sláva“ začne v speve takom,
že opojenie leje môjmu sluchu.“)⁵⁴

Z toho istého vyplýva, že hudba nie je ničím iným ako sladkosťou (*la Musica altro che dolcezza non è*), že keď niekto chce spievať, má najsladšie spievať najsladšiu hudbu, dobre sa pridŕžajúc najsladších spôsobov (*che dolcissima Musica, e dolcissimi modi ben regolati dolcissimamente canti*).

Dodám ešte na záver svojej úvahy, že v rozhovore s niekým treba byť slušným, zdvorilým (*costumato e cortese*) a otvoreným voči vôli hovoriaceho a [nevnucovať mu] svoju. Kolkokrát sa k Tebe niekto obráti s nejakou prosbou, toľkokrát jej treba čo najlepšie vyhovieť a nenapodobňovať tých, čo stále mrmlú, až napokon tak nedbalo a neochotne poslúžia, že sa [prosba] stáva priam neznesiteľná. Musíš teda byť vždy milý a zdvorilý v spôsoboch a vždy pripravený splniť želania druhých. Snaž sa tiež, aby si pri speve mal taký slobodný postoj a taký blízky bežnému postoj, aby vznikli pochybnosti, či tón hlasu vychádza z Tvojich úst alebo z úst kohosi iného. Nenapodobňuj tých, čo robia veľké okolky, snažia sa rozospievať, rozprávajú o svojich problémoch, že im je zima, že predchádzajúcu noc nespali, že ich bolí žalúdok či iné únavné veci tak, že neznesiteľná nuda vyváži očakávanú príjemnosť skôr, ako začnú spievať.

Skončil som teda to, čo som zamýšľal povedať, a nech Ti táto práca prinesie toľko pôžitku a príjemnosti, daj Bože, koľko námahy ma stála. Nepochybujem tiež, že pre Teba bude veľmi užitočné, keď sa budeš vystríhať troch strašných a ukrutných beští, nepriateľských všetkým cnostiam (*alla virtù nemiche*); sú nimi Pochlebovanie, Závist a Ignorancia (*l'Adulazione, l'Invidia, e l'Ignoranza*). O prvej z nich hovoril Dante v 18. speve *Pekla* (*Inferno*) ústami Interminelliho:

Quaggiù m'hanno sommerso la lusinghe

On'd'io non ebbi mai la lingua stucca.

(„Lichôtky, po nich jazyk môj vždy prahol,
pohrúžili ma do takejto špiny.“)⁵⁵

A o závisť takto hovoril najpôvabnejší Petrarca:

O invidia nemica di virtute

*Ch'a bei principii volentier contrasti!*⁵⁶

(„Ó, závisť, nepriateľka cností,
čo rada sa protivíš krásnym zásadám!“)

O ignorantoch zasa spieval Dante v 3. speve *Pekla* (*Inferno*):

Questi no hanno speranza di morte

E la lor cieca vita è tanto bassa

Ch'invidiosi son d'ogn'altra sorte;

Fama di loro il mondo esser non lassa

Misericordia a Giustizia gli sdegna,

Non ragionar di lor; ma guarda e passa.

(„Nádeje na smrť nemá viac ten kŕdeľ,
a slepé žitie je tak naničhodné,
že závidia už každý iný údel.

Bôh pre nich sotva koho v svete bodne,

nezná ich svet, je zhŕdavý k ich davu.

Nevravme o nich, pozri len a podme!“)⁵⁷

[VG]

POZNÁMKY

¹ Bardiho spis vyšiel tlačou až roku 1763 v publikácii *De' trattati di musica di Gio[vanni] Battista Doni*. Florencia 1763, 2. zv., s. 233-248. Slovenský preklad a poznámkový aparát sa opiera o uvedený text i o jeho (čiasťočný) anglický preklad v publikácii O. Strunka *Source Readings in Music History. Vol. II. Renaissance*. Faber and Faber Limited. London 1981, s. 100-111, ako aj o poľský preklad a poznámkový aparát textu, ktorý uverejnil Z. M. Szwedkowski ako prílohu štúdie *Późny renesans w poszukiwaniu ideału muzycznego*. Muzyka 1985/1, s. 3-36.

² Podľa C. V. Paliscu (*The „Camerata Fiorentina“ a Reappraisal*. Studi Musicali 1972, č. 2, s. 203-236) stretnutia v Bardiho dome začali okolo roku 1570 (najpravdepodobnejšie od roku 1573)

- a trvali až do roku 1592, Camerata bola najdynamickejšia v období 1577-1582, jej aktivita začala klesať okolo roku 1585. Pokiaľ ide o zoznam osobností, ktoré sa na týchto stretnutiach zúčastňovali, pozri s. 478, pozn. 6.
- 3 *Chroa* bol osobitý druh tetrachordu v diatonickom, chromatickom a enharmonickej *genera*, so špecifickou následnosťou a veľkosťou intervalov; Ptolemaios uvádzal 21 *chroai*, opierajúc sa o Archytasa z Tarentu, Aristoxena z Tarentu, Eratostena a Didymosa.
- 4 Bardí uvádza grécky pojem *tonos* v latinizovanej podobe *tuono*.
- 5 PLATON: *Dialógy*. 3 zv. Tatran. Bratislava 1990. *Štát*, 2. zv., 398C-D, s. 102.
- 6 Grécky spisovateľ 2. st. (cca 115-cca 180), autor *Cestovania po Grécku (Periégésis tés Hellados)*.
- 7 Nemanželská dcéra bohyně lásky Afrodity a boha vojny Áresa.
- 8 Podľa Pausania (IX, 12, 3) to bola prvá svadba smrteľníkov, na ktorú prišli olympskí bohovia; Pallas Aténa venovala Harmónii zbierku aulosov, Hermes lýru. Na tejto svadbe Apolón hral na lýre, Múzy spievali a hrali na aulosochoch.
- 9 Aristides Quintilianus bol autorom spisu *Peri mousikes*, známeho v latinskom preklade *De musica libri tres*.
- 10 PLATON: *Dialógy*. 3 zv. Tatran. Bratislava 1990. *Zákony*. 672E-673A, 3. zv., s. 238.
- 11 Nasledujúci text Bardího široko opisuje antický systém *chroai* a *tonoi*, opierajúc sa o všetky dostupné dobové antické pramene (Platon, Aristoteles, Aristoxenos z Tarentu, Didymos, Archytas z Tarentu, Klaudius Ptolemaios, Eratostenes, Boethius, Athenaeus).
- 12 ARISTOTELES: *Politika*. Bratislava 1988, VIII, 1340a, s. 267-268.
- 13 ARISTOTELES: *op. cit.*, VIII, 1340a, s. 267-268.
- 14 ARISTOTELES: *op. cit.*, VIII, 1342b, s. 273-274.
- 15 Pytagorovec Damon je známy z Platonovho *Štátu*, z jeho spisov sa zachoval len fragment diela *Areopagos*, týkajúci sa rytmu a *étosu*.
- 16 PLATON: *op. cit.*, *Zákony*, II, 673A; III. zv., s. 238.
- 17 Bardí tu necituje Platóna, ale Plutarcha, ktorý však hovorí o Taletovi z Kréty (7. st. pr. Kr.).
- 18 BOETHIUS: *De institutione musica*. I, I.
- 19 Plutarchos o tom nehovorí, nájdeme ju u iných autorov (Censorinus: *In die natali*, XII; Martiianus Capella: *Satyricon*, IX; Izidor zo Sevilly: *Etymologiae*, IV, XIII).
- 20 Aulus GELLIUS (125-165) — *Noctes Atticae*, IV, XIII.
- 21 ARISTOTELES: *op. cit.*, 1341b, s. 271-272.
- 22 PETRARCA: *Rime. Sonetto I*, 1. verš.
- 23 PLATON: *op. cit.*, II. zv., *Štát*, III 400D, s. 105.
- 24 Cipriano de Rore umrel roku 1565.
- 25 *Le vive fiamme de'vagli e dilettevoli madrigali (...) a quattro et cinque voci*. Benátky 1565, č. 16.
- 26 *Il quarto libro de' madrigali a cinque voci*. Benátky 1557, č. 3. (Pozri EINSTEIN, A.: *The Italian Madrigal*. I, 420.)
- 27 *Terzo libro de' madrigali a cinque voci*. Benátky 1557.
- 28 Zbierky vyšli osem rokov pred smrťou Cipriana de Rore.
- 29 *Il secondo libro de' madregali a quattro voci*. Benátky 1557.
- 30 Podľa Szweykowského názor, že melodická línia starogréckych spevov sa má vždy vracat k *me-se*, je vyjadrený v Pseudo-Aristotelovom spise *Problemata* (XIX, § 20).
- 31 PETRARCA: *Rime, Canzona CXXVIII*, 1. verš.
- 32 PSEUDO-ARISTOTELES: *Problemata*, XIX, § 43.
- 33 Tónový systém Aristoxena z Tarentu delil oktávu na šesť rovnakých celých tónov, tetrachord zasa na dva celé tóny a poltón; išlo teda o temperované ladenie.
- 34 Pravepodobne ide o stredotónové ladenie.
- 35 Athenaeus v *Deinosophisthai* (20D) uvádza, že „tancujúci filozof“ sa volal Memfis.
- 36 HOMÉROS: *Odyseia*. Tatran. Bratislava 1986. (XXII. spev; ide o speváka Fémia); tiež PLUTARCHUS: *De musica*, 1132B, 2.
- 37 PLATON: *op. cit.*, II. zv., *Štát*, III, 389C-D.
- 38 ARISTOTELES: *op. cit.*, 1340a, s. 267-268.
- 39 Tamže, 1341b, s. 271-272.
- 40 Laura Peverara, Anna Guarini a Anna d'Arco tvorili najslávnejší súbor troch spievajúcich dám. Tento súbor však vznikol roku 1580 alebo 1581. Ak C. V. Palisca (*op. cit.*) datuje vznik Bardího spisu na rok 1578, tento súbor nemohol počuť. Ak je teda Paliscovo datovanie správne, muselo ísť o skorší súbor, ktorý tvorila Lucretia Bendidio (1547-po 1583), jej sestra Isabella Bendidio

- (1546-po 1610) a Anna Guarini (zabitá mužom roku 1598). Bardiho zvrät „cantare più di trecento trenta Madrigali alla mente” nemusí znamenať „spievať spamäti viac ako 330 madrigalov” — ako ho prekladá Z.M. Szweykowski — „alla mente” mohlo označovať vokálnu extemporizáciu či spev z listu.
- 41 Lodovico ARIOSTO: *Orlando furioso*, VI. spev, 21. strofa.
- 42 PETRARCA: *Rime. Canzona CCCXXIII*, 4.-5. verš.
- 43 Práve Guilio Caccini disponoval hlasom, ktorý obsiahol basový i tenorový register a pre takýto hlas aj skomponoval niekoľko svojich skladieb.
- 44 Bardi tu pravdepodobne kritizuje dobovú zvyklosť začínať frázu tónom, ktorý bol o terciu či kvartu nižší ako písaný tón. Tento zvyk kritizoval aj G.Caccini (pozri s. 470).
- 45 Olympos mladší z Malej Ázie, polomýtická postava zo 7. st. pr. Kr.
- 46 Podľa Z. M. Szweykowského tu Bardi prezrádza, že podľa neho aj antické spevy mali svoj „hlavný” melodický hlas a sprievodný hlas, t.j. boli viachlasné.
- 47 ARISTOTELES: *op. cit.*, VIII, 1340b, s. 268-269.
- 48 Macrobius v komentári k záverečnej časti 6. knihy Cicerónovho spisu *De re publica*, zvanej *Somnium Scipionis*, II, XXIV, 6.
- 49 Túto báseň nájdeme zhudobnenú v zbierke madrigalov Cipriana de Rore *Le vive flamme de 'vaghi e dilettevoli madrigali (...) a quattro e cinque voci*. Benátky 1565.
- 50 PETRARCA: *Rime, Sonetto CCCXII*, 8. verš.
- 51 PETRARCA: *Rime, Sonetto CXII*, 9. verš.
- 52 DANTE ALIGHIERI: *Očistec*, 2. spev, 113.-114. verš Tatran. Bratislava 1982, preložil Viliam Turčány.
- 53 DANTE ALIGHIERI: *Raj*, 24. spev, 127.-129. verš. Tatran. Bratislava 1986, preložil Viliam Turčány.
- 54 DANTE ALIGHIERI: *Raj*, 27. spev, 1.-3. verš.
- 55 DANTE ALIGHIERI: *Peklo*, 18. spev, 125.-126. verš. SVKL. Bratislava 1964, preložil Viliam Turčány.
- 56 PETRARCA: *Rime, Sonetto CLXXII*, 1.-2. verš.
- 57 DANTE ALIGHIERI: *Peklo*, 3. spev, 46.-51. verš.