

HUDBA

REVUE PRE HUDOBNÚ KULTÚRU

V čísle: ANTOLOGIA – RENESANCIA A BAROK

Symphonia Plato

nis cum Aristotele: & Galeni cū Hippocrate D. Sympho-
riani Chaperij. Hippocratica philosophia eiusdem.
Platonica medicina de duplici mundo: cum eius de scholis.
Speculum medicinae platonicae: & apologia literarū hu-
maniorum.



Quae omnia veruntantur ab Iodoco Badio.

Impressum est hoc opus apud Badiū Panthijs. An-
no salutis.MD.XVI.XIII. Calen. Martii.

3-4

ROČNÍK XX ROK 1994 CENA 60 SK

Skenováno pro studijní účely

OBSAH

Úvod	379
Baldesar CASTIGLIONE (1528)	383
Silvestro GANASSI (1542-1543)	387
Adrianus Petit COCLICO (1552)	391
Diego ORTIZ (1553)	392
Nicola VICENTINO (1555)	396
Gioseffo ZARLINO (1558)	399
Leone de' SOMMI (cca 1565)	402
Massimo TROIANO (1568)	411
Giovanni de' BARDI (cca 1578)	415
Vincenzo GALILEI (1581, 1591)	427
Thoinot ARBEAU (1588)	438
Girolamo DIRUTA (1593 – 1609)	445
Thomas MORLEY (1597)	451
Emilio de' CAVALIERI (1600)	458
Lodovico VIADANA (1602)	463
Giulio CACCINI (1602, 1614)	466
Claudio MONTEVERDI (1605, 1607, listy, 1638)	481
Severo BONINI (1615)	499
Girolamo FRESCOBALDI (1615)	501
Michael PRAETORIUS (1618)	504
Heinrich SCHÜTZ (1619, 1623)	511
Francesco ROGNONI Taeggio (1620)	515
Henry PEACHAM (1622)	520
Samuel SCHEIDT (1624)	526
Christopher SIMPSON (1659/1665)	529
Matthew LOCKE (1673)	536
Henry PURCELL (1683)	541
Daniel SPEER (1687/1697)	543
Johann KUHNAU (1700)	551
Georg MUFFAT (1701)	557
François COUPERIN (1713, 1716/1717, 1722, 1724, 1726)	562
Jean-Philippe RAMEAU (1724/1731)	571
Johann MATTHESON (1739)	577
Francesco GEMINIANI (1751)	593
Giuseppe TARTINI (1760)	599
Tabuľky ozdôb (1565-1751)	603
Výber z pramennej literatúry	621

Obálka: *Platon, Aristoteles, Galenos a Hippokrates obsluhujú kvarteto sláčikových nástrojov* (1516).

Číslo, ktoré držíte v rukách, je prvou slovenskou antológiou pramenných textov európskej hudobnej histórie. Redakcia *Slovenskej hudby* chce ním vyjsť v ústrety interpretom zaujímavým sa o historicky erudovanú interpretáciu, ktorí sa tvorivo identifikujú s ideálmi „hnutia“ *Early Music*. Toto hnutie za historicky autentickú interpretáciu už viac ako dvadsať rokov vedie mimoriadne plodný a poučený dialóg s interpretačnou tradíciou, konzervovanou v hudobnovýchovných inštitúciách, zvyklostiach a návykoch koncertného života i v poslucháčskych stereotypoch. Prvoradým adresátom tejto antológie je teda interpret, ktorý je ochotný uvažovať o vlastnom umeleckom médiu a pri svojej umeleckej činnosti zohľadniť aj pramenné historické poznatky, stojace často v protirečení s vedomostami nadobudnutými na báze „zvyklostného práva“ konzervatívnej pedagogiky.

Začlenenie požiadavky hudobnohistorickej erudície interpreta do predpokladov hudobnej interpretácie pritom predstavuje prvok dynamizujúci samotné interpretačné umenie, pretože progresívny rast historickej erudície interpreta neustále mení jeho vlastnú interpretačnú základňu. Historicky fundovaná hudobná interpretácia takisto navracia hudbe možnosť byť plnoprávnym partnerom ostatných európskych umeleckých médií, ktorých historický rozmer sa vďaka rozsiahlej muzeálnej, filologickej a vydavateľskej činnosti už dávno stal konštantou hodnotového systému v myslení človeka nášho storočia.

Anglický dirigent, spevák a muzikológ Andrew Parrott, odchovanec Oxfordskej univerzity, odpovedal počas diskusie v Slovenskom hudobnom fonde na otázku týkajúcu sa spomínanej nevyhnutnosti historickej akribie hudobného interpreta, nasledujúco: „Každý historický fakt, s ktorým som sa oboznámil počas štúdia hudobného diela európskej minulosti, mi moju situáciu interpreta uľahčil, nikdy sa nestalo, že by mi ju sťažil.“ Na toto „uľahčenie situácie interpreta“ je potrebná prvotná odvaha na dialóg s vlastnou hudobnou minulosťou i s vlastnými interpretačnými stereotypmi, ktoré všetci nadobúdame v rámci vzdelávacieho procesu v našich hudobných inštitúciách. Uvedenie požiadavky historickej akribie interpreta do hudobnej interpretácie však spôsobilo nielen nevídané oživenie mnohých zabudnutých či interpretačne defomovaných hodnôt hudobnej minulosti; jej dôsledkom je aj skutočnosť, že samotné umenie hudobnej interpretácie sa stalo neobyčajne príťažlivým a začalo sústreďovať najtvorivejšie a najodvážnejšie mysliace talenty hudobného umenia.

Zabudnutý význam vecí možno najťažšie, no zároveň najkomplexnejšie dešifrovať preniknutím k ich genéze, keď genéza a štruktúra tvoria postrehnuteľné spojené nádoby, umožňujúce rekonštruovať integrálny obraz dobového hudobného ideálu. Nasledujúca antológia sa celá sústreďuje na obdobie vymedzené rokmi 1500-1750, teda na historické periódy renesancie a baroka, počas ktorých sa kládli základy novodobého interpretačného ideálu európskej hudby.

Renesancia nastolila v celej svojej závažnosti revolučný postulát rétorizácie hudobného umenia; napodobňovanie prednesu rečníka, jeho persvázných prostriedkov a kvalít sformovalo základy tohto nového interpretačného ideálu, ktorý si zároveň zachoval aj mimoriadne dlhodobú, takpovediac „naďstýlovú“ záväznosť a v konečnom dôsledku sa stal

synonymný s európskou hudobnou tradíciou. Ak Nicola Vicentino v kapitole svojho spisu *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rim 1555) venovanej otázkam súborového spevu požadoval zohľadniť rečnícku skúsenosť v rámci hudobného interpretačného aktu, ešte o 200 rokov neskôr Johann Joachim Quantz (Beethoven mal tri roky, keď Quantz umrel) tvrdí, že „hudobný prednes (*der musikalische Vortrag*) možno porovnať s prednesom rečníka. Rečník i hudobník (*ein Redner und ein Musikus*) majú, čo sa týka vypracovania prednášanej veci, ako aj samotného prednesu, v podstate ten istý cieľ: prehovárať k srdciam poslucháčov, vyvolávať či tíšiť ich vášne a prenášať ich z jedného citu do druhého” (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlín 1752).

Texty, ktoré nám môžu napomôcť orientovať sa v interpretačnej problematike hudby tejto doby, majú rôznu provenienciu, no celú situáciu nám môže podstatne uľahčiť uvedomenie si štruktúry samotnej rétoriky. Rétorika pozostávala z piatich hlavných disciplín, ktorých osvojenie si vyžadovalo umenie dokonalého rečníka: 1/ gr. *heuresis*, lat. *inventio*; 2/ gr. *taxis*, lat. *dispositio, distributio*; 3/ gr. *lexis*, lat. *elocutio*; 4/ gr. *mneme*, lat. *memoria*; 5/ gr. *hypokrisis*, lat. *pronuntiatio, actio*. Hudobné kompendiá modelované podľa významných antických rétorických spisov — napríklad spis G. Zarlina *Le istituzioni harmoniche* (Benátky 1558), modelovaný podľa Quintilianovho spisu *Institutio oratoria*, či Matthesonov spis *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739), sumarizujúci znalosti „dokonalého kapelníka”, ktorý je hudobným pendantom Cicerovho „dokonalého rečníka” — museli teda nevyhnutne obsahovať aj samostatné kapitoly či časti týkajúce sa disciplíny prednesu, predstavujúcej zrejmy „prienik” umenia rečníkov i hudobníkov. Mnohé texty dokazujú, že aj požiadavky štvrtej disciplíny rétoriky, zaoberajúcej sa metodológiou pamätového zvládnutia textu, boli od čias renesancie prítomné v umení hudobnej interpretácie a od skladateľského a interpretačného zvládnutia mnemoniky závisela napríklad aj štruktúra, ba samotná genéza hudobno-javiskových diel (predovšetkým opery). Umenia prednesu sa však priamo dotýkala aj tretia disciplína rétoriky, štylistika, ktorá nielenže nastolila otázku extemporizácie jazykových (hudobných) ozdôb (kompendiá venujúce sa praxi diminuovania, kolorovania, extemporizačného pridávania ozdôb a figúr), ale priniesla do hudobného umenia aj rétorické charakteristiky rečových cností (gr. *arete*, lat. *virtutes*, tal. *virtù*), ktorých zvládnutie prislúchalo skladateľskému i prednesovému umeniu — teda *virtuoso* bol pôvodne vlastne interpret, ktorý si osvojil všetky záväzné i prídavné cnosti (*virtutes necessarie et adiectae*) umenia štylistiky — a rečových chýb, ktorých prítomnosť narúšala persvázne atribúty rečníckeho a hudobníckeho umenia. Štylistika priniesla aj požiadavku štýlovej taxonómie hudobných druhov na báze rétorického princípu primeranosti (*decorum*), ktorú sformuloval už Th. Morley (1597). Len prvé dve disciplíny (*inventio* a *dispositio*), týkajúce sa umenia tvorby materiálových východísk a procesovej artikulácie prehovoru (resp. hudobného artefaktu), boli prednostne doménou skladateľského umenia.

Popri týchto kapitolách, venovaných umeniu prednesu a tvoriacich súčasť kompendií hudobného umenia (v našom výbere napríklad Vicentino — 1555, Zarlino — 1558, Mattheson — 1739), renesancia priniesla aj prvé tlače, ktoré sa v celom svojom rozsahu venovali umeniu hry na hudobnom nástroji, resp. speváckemu umeniu (flauta: Ganassi — 1535, viola da gamba: Ganassi — 1542/1543, Ortiz — 1553, klávesové nástroje: Diruta — 1593/1609). Hoci hudobná historiografia považuje tieto tlače predovšetkým za najstaršie teoretické formulácie problematiky inštrumentálnej didaktiky (a nimi skutočne aj sú), ich esenciu v skutočnosti tvoril najmä transfer tretej disciplíny rétoriky (*elocutio*) do hudobného umenia. Tieto spisy teda prinášali metodológie vyspelého hráčskeho a speváckeho extemporizačného umenia, modelované podľa požiadaviek rétorickej štylistiky.

Ďalší zdroj informácií, dotýkajúci sa charakteristík dobového interpretačného umenia, predstavujú autorské úvody tlačí hudobných kompozícií (Cavaliere — 1600, Caccini — 1602, 1614, Viadana — 1600, Monteverdi — 1605, 1638, Bonini — 1615, Frescobaldi — 1615, Schütz — 1619, 1623, Scheidt — 1624, Purcell — 1683, Kuhnau — 1700, Muffat

— 1701, F. Couperin — 1713, 1722, 1724, 1726), ktorých mimoriadny význam spočíva v skutočnosti, že prinášajú autorské slovné formulácie (*avvertimenti* — rady) novátorských ideí, stojace v najužšej spätosti s nasledujúcimi vydanými kompozíciami.

Antológiu dopĺňajú aj komplementárne texty, týkajúce sa príbuzných umeleckých médií, úzko spätých s hudbou — tanca (Arbeau — 1588), *commedie dell' arte* (Troiano — 1568), dramatického umenia (Sommi — cca 1565). Tieto texty dokumentujú nielen integrálnu spojitosť spomínaných umení, ale aj postavenie rétoriky vo funkcii spoločného menovateľa umeleckých snáh renesancie. Päť listov C. Monteverdiho ukazuje zasa význam epistolárneho umenia pre hlbší pohľad do autorskej dielne osobnosti, ktorej tvorba mala prelomový význam pre osudy európskej hudby.

Napokon uveďme ešte aspoň jednu poznámku týkajúcu sa fundamentálneho významu rétoriky pre realitu európskej hudobnej minulosti. Ak antický rétor Quintilianus definoval rétoriku ako „vedu o tom, ako dobre hovoriť“ (*ars bene dicendi* — *Institutio oratoria*, II, xv, 38) a transfer tejto definície do hudobnej oblasti sa zachoval v definícii hudby sv. Augustína ako „vedy o tom, ako dobre modulovať“ (*musica est scientia bene modulandi*), ktorú sv. Augustín prevzal zo spisu antického filológa Censorina *De die natali*, tak zároveň musíme upozorniť, že antickí autori jasne rozlišovali medzi jazykovými oblasťami, ktoré sa týkajú gramatiky, a oblasťami, ktoré sa týkajú rétoriky. Kým gramatiku považovali za „vedu o tom, ako správne hovoriť“ (*ars recte dicendi*), rétorika, ako „veda o tom, ako dobre hovoriť“ (*ars bene dicendi*), formulovala v ich očiach predpoklady rečového aktu, zohľadňujúceho štylistické hodnoty jazykového prehovoru, princíp primeranosti (*decorum*) predmetu reči, rečovej situácii a persuzného cieľa jazykovej výpovede. Väzba *ars recte dicendi* teda označovala zvládnutie bazálnych kvalít prehovoru (gramatická správnosť, bezchybná výslovnosť, jazyková čistota); väzba *ars bene dicendi* označovala zasa zvládnutie funkcionality jazykového aktu, ktoré si vyžadovalo umenie štylistiky, tvoriacej spoločný prvok antických a stredovekých učebníc poetiky a rétoriky. Ak sa teda v úvahách renesančných a barokových autorov objavujú väzby „dobre komponovať, dobre zosúladať, dobre spievať“ (*ben comporre e concertar; ben cantare* — Giovanni de' Bardi) či „dobre hrať“ (*bien jouer* — François Couperin; *good playing* — Francesco Geminiani), ide tu o požiadavku štylistického zvládnutia hudobnej interpretácie, ktorej celkom jasnú formuláciu a ktorej celkom zreteľné odlišenie od umenia zvládnutia bazálneho hudobného textu nájdeme v učebnici hry na čembale François Couperina: „Tak ako je veľká vzdialenosť medzi gramatikou a deklamáciou, tak nekonečná je aj [vzdialenosť] medzi tabulatórou [t.j. notovým zápisom] a spôsobom dobrej hry“ („*Comme il y a une grande distance de la Grammaire à la Déclamation, il y en a aussi une infinie entre la Tablature, et la façon de bien jouer*“ — *L'Art de toucher le clavecin*, Paríž 1717). Zvládnutie „hudobnej gramatiky“ teda označoval pojem „správnosť“, zvládnutie „hudobnej štylistiky“ vyjadrovali zasa pojmy „dobrá hra“, „dobrý spev“. Komplementárne zasa prehrešky voči „hudobnej gramatike“ označoval pojem „chyba“ (tal. *errore* od čias Zarlínových *Le istituzioni harmoniche* — 1558), kým prehrešky voči „hudobnej štylistike“ (a teda voči „umeniu dobrej hry“ či „umeniu dobrého spevu“) označovali rozmanitejšie väzby — napríklad „urážka sluchu“ (*l' ofessa del senso* — G. Zarlino, 1558), prehrešok voči „správnosti, vkusu a primeranosti“ (*al buono, al giusto, al convenevole* — G. de' Bardi — cca 1578), „impertinencia, svojvoľnosť“ (*impertinenza, abuso* — V. Galilei, 1581) —, z ktorých sa napokon v 18. storočí dostalo do popredia spojenie prehrešok voči „dobrému vkusu“ (tal. *buon giusto*, franc. *bon goût*, angl. *good taste*), pričom všetky označovali vlastne porušenie princípu primeranosti (lat. *decorum*), a teda narušenú funkcionality hudobného aktu.

Samotnú antológiu možno chápať ako skladačku. Hoci si tu svoje texty môže nájsť hráč na viole da gamba (Ganassi, Ortiz, Rognoni, Simpson), na klávesových nástrojoch (Diruta, Frescobaldi, Scheidt, Kuhnau, Couperin, Rameau), na nástrojoch generálneho basu (Cavalieri, Viadana, Bonini, Locke, Speer), huslista (Purcell, Muffat, Geminiani, Tartini), spevák (Coclico, Vicentino, Zarlino, Bardi, Galilei, Caccini, Viadana, Monteverdi, Boni-

ni, Praetorius, Rognoni), vedúci inštrumentálneho či vokálneho súboru (Coclico, Vicentino, Morley, Schütz, Praetorius, Speer, Muffat, Mattheson, Geminiani, Tartini) či inšcenátor hudobno-javiskovej produkcie (Sommi, Troiano, Bardi, Galilei, Arbeau, Cavalieri, Monteverdi), nikdy nemožno zabúdať, že spomínané vývinové obdobie charakterizovala široká komplexnosť hudobných aktivít. Ak D. Speer koncipoval svoj *Hudobný štvorlístok* (1697) ako učebnicu spevu, hry na klávesových nástrojoch, hry na všetkých dychových a sláčikových nástrojoch, ako aj učebnicu kompozície, tak len dokumentoval širokú univerzálnosť barokového muzikanta, a práve ona bola základom neustáleho vzájomného transferu renesančných a barokových techník, textúr, žánrov, štruktúr či inštrumentálnych idiómov, ktorý splodil úžasnú štruktúrnu i emocionálnu varietu hudobného umenia tých čias. Čitateľ antológie by sa teda nemal viazať na svoju nástrojovú konfesiu, ale mal by sa snažiť preniknúť k odpovediam na otázky týkajúce sa problematiky svojho nástroja cez odpovede týkajúce sa samotnej esencie hudby.

Všetky uverejnené texty (okrem Castiglioneho *Dvorana*) predstavujú prvé preklady uvádzaných pramenných materiálov do slovenského jazyka. Ťažkosť tejto úlohy neraz pomohli uľahčiť jestvujúce novodobé preklady textov do svetových jazykov, s ktorými (pokiaľ boli prístupné) sme pramenné texty konfrontovali. V štruktúre originálneho textu sme nezohľadnili pôvodnú autorskú textovú artikuláciu pomocou rôznych typov písma a pôvodné termíny či fragmenty pôvodných textov uvádzané kurzívou v zátvorkách majú čitateľovi pomôcť získať hlbší prienik do problematiky pramenných textov a poskytnúť slová-klúče k ďalšiemu nevyhnutnému štúdiu danej problematiky; umožňujú mu však aj priamy pohľad na mnohé prekladovo sporné miesta a nami navrhované riešenia možno mnohokrát chápať ako dočasné. Preklady, ktoré si vyžadovali syntézu odbornej i jazykovej akribie, sú dielom dr. Alžbety Rajterovej (AR), dr. Ladislava Kačica (LK), dr. Katariiny Lakotovej (KL), Zuzany Janáčkovej (ZJ) a zostavovateľa antológie (VG), ktorý je aj autorom úvodných textov a poznámkového aparátu.

Vladimír Godár

Baldesar Castiglione

(1478 – 1529)

(1528)

Baldesar Castiglione sa narodil roku 1478 v Casaticu pri Mantove. Po štúdiách u Lodovica Moru z rodu milánskych Sforzovcov sa roku 1499 vrátil do Mantovy, kde vstúpil do služieb Francesca Gonzagu. Roku 1504 prijal pozvanie Guidobalda z Montefeltra a odišiel na urbinský dvor. Roku 1516 sa vrátil do služieb mantovských Gonzagovcov a po smrti pápeža Leva X. začal pracovať pre jeho nástupcu Klementa VII. Po smrti manželky vstúpil do kňazského stavu a roku 1524 bol vyslaný ako pápežský nuncius na dvor španielskeho kráľa Karola V. Zomrel v Tolede počas moru roku 1529.

Castiglione zanechal básnické dielo a významné doklady svojho epištolárneho umenia, no do dejín vstúpil najmä ako autor prozaického diela *Il libro del cortegiano* (*Kniha o dvoranovi*), pozostávajúceho zo štyroch kníh, ktoré zaznamenávajú štyri večery rozhovorov na urbinskom dvore prebiehajúcich v marci 1507. Castiglione písal svojho *Dvorana* v rokoch 1508-1516, benátsky vydavateľ Aldus Manuzio ho vydal roku 1528. Ako generačný druh N. Macchiaveliho, Michelangela, Raffaela, P. Bemba či L. Ariosta tu chcel vykresliť obraz ideálneho šľachtica tých čias a ním „spísané“ diskusie reálne jestvujúcich postáv sa dotýkajú všetkých tém stojacich v centre záujmu rodiacej sa talianskej renesancie. Jeho obraz ideálneho dvorana patril k najobľúbenejším dielam cinquecenta a nasledujúce preklady knihy (španielsky — 1534, francúzsky — 1537, 1580, nemecký — 1560, poľský — 1566) šírili tento obraz spolu s talianskou renesančnou kultúrou po celej Európe.

* * *

Il libro del cortegiano. Benátky 1528.¹

— Všetci sa zasmiali a gróf² pokračoval:

„Páni, vedzte, že nebudem spokojný s takým dvoranom, čo nebude muzikant, čo nebude poznať noty a nebude vedieť hrať na rozličných hudobných inštrumentoch; lebo určite sme zajedno v tom, že nenájdete sa obľúbenejšia a ušľachtilejšia kratochvíľa pri odpočinku po práci i medicína na zotavenie unavenej mysle, najmä pokiaľ ide o ľudí na dvore, ktorým muzika prináša osvieženie po splnení ich neľahkých povinností; okrem toho dvoran, čo vie hrať na nejakom hudobnom inštrumente či spievať, môže toho veľa urobiť pre uspokojenie žien; veď nežná duša ženy je ľahko prístupná a hudba v nej vzbudzuje sladké pocity. Preto sa nečudujem, že tak v dávnych časoch, ako i dnes ženy vždy obľubovali hudbu, veď ona poskytuje ich duši najchutnejší pokrm.“

Tu povedal pán Gasparo³:

„Iste, muzika, rovnako ako ostatné daromnice, je vhodná pre ženy a hádam aj pre takých mužov, čo sa len na mužov ponášajú, ale majú od nich ďaleko; totiž muži sa nesmú pri muzike rozčítlivieť natolko, aby pomyslenie na smrť vyvolávalo v nich strach pred smrťou.“

„Radšej nepokračujte,“ ozval sa gróf, „lebo si vypočujete odo mňa na hudbu takú chválu, čo nebude mať ďaleko od chválospevu; a pripomínam vám, že v staroveku hudbu vždy oslavovali a mali ju za čosi posvätné a niektorí múdri filozofi vyslovili dokonca názor, že hudba tvorí podstatu sveta, že nebesia pri svojom pohybe harmonicky zunia, že tiež naša duša bola stvorená z tej istej pralátky, a preto sa v nej cnosti pri počúvaní hudby prebúdzajú k životu. O Alexandrovi je známe, ako ho muzika niekedy vedela vzrušiť; a to až tak, že takmer proti svojej vôli vstal od hodovnej tabule a bežal k svojmu vojsku a po

chvíli, keď muzikant spustil niečo iné, upokojil sa a vrátil k stolujúcim.⁴ Poviem vám takisto, že aj prísny Sokrates, už ako kmeť sa naučil hrať na lýre.⁵ I spomínam si, že Platon a Aristoteles žiadali, aby vzdelaný muž vedel hrať aj na niektorom hudobnom nástroji, a množstvom príkladov dokazovali, akú nesmiernu moc má nad človekom hudba i že je mnoho príčin — tie by teraz bolo zdĺhavé vyratúvať —, aby sa ju učil každý už od detských liet; lež nie preto, aby nám melódia spríjemnila kratochvíle, ale najmä preto, aby nás popchla k cnostným mravom, čo našu dušu zušľachtia tak, ako telesné cvičenia zoceľujú telo; to nebude nikomu na škodu, no naopak na prospech tak v mieri, ako aj vo vojne. Aj Lykurgos vo svojich prísnych zákonoch schvaľoval muziku.⁶ Tiež sa môžeme dočítať, že bojachtiví Lakedaimončania a Kréťania odchádzali do bitky za sprievodu hry na lýre i na iných ľubozvučných nástrojoch⁷ a mnoho vynikajúcich antických vojvodcov, napríklad Epameinondas, pestovalo hudbu; a tých, čo sa v nej nevyznali, ako Themistokles, nemali ľudia v takej veľkej vážnosti.⁸ Nečítali ste, že medzi prvými predmetmi, ktoré starý kentaur Cheirón učil mladučkého Achilla — veď mu robil vychovávateľa, odkedy uzrel svetlo sveta —, bola muzika a že si ten múdry pestún želal, aby ruky, čo mali neskôr preliať toľko trójskej krvi, boli často zamestnané hrou na lýru? Je taký vojak, čo by sa mal hanbiť za to, že napodobňuje Achilla, ak už nespomeniem mnohých iných slávnych vojvodcov, ktorých by som tu mohol uviesť? Nuž nechcíte, aby sa náš dvoran nevyznal v hudbe, ktorá nielen zušľachtuje ľudské duše, ale často krotí aj divé šelmy; ak niekto nevie prežívať hudbu, je isté, že nemá v duši harmóniu. Čo všetko muzika dokáže, vieme aj z toho, že jej pričinením ryba vzala na chrbát človeka a plávala s ním po besniacom mori. Muzika znie v posvätných chrámoch, keď vzdávame chválu a vďaku Bohu; i môžeme veriť, že je mu milá a on nám ju zoslal ako dar, aby nám bola sladkou úľavou v našich službách a starostiach. Roľníci, hrdlačiaci na poli pod pripekajúcim slnkom, sa často usilujú oklamať únavu a trýzeň svojím drsným dedinským spevom. Jednoduchá vidiečanka, čo vstala ešte pred svitom, aby priadla a tkala, piesňou odháňa spánok a spríjemňuje si prácu; spev je radostnou kratochvíľou vyčerpaných námorníkov po ležaku, víchre a búrke, v speve hľadajú úľavu unavení pútnici na namáhavých dlhých cestách i zmučení trestanci v refaziach či v klade. A príroda, aby dokázala, že melódia, aj keď nepestovaná, je veľkou útechou ľudí biediacich a trpiacich, dala ju do daru našim pestúnkam ako najlepšiu medicínu proti plaču malých detí; pri piesni upadnú do pokojného, bezstarostného spánku, v ktorom zabudnú na slzy, také vlastné ľuďom a dané nám od kolisky ako predzvest strastí, čo nás čakajú v živí.⁹

[...]

„Je veľa druhov hudobných skladieb“, ozval sa pán Gaspar Pallavicino, „tak vokálnych, ako aj inštrumentálnych, nuž rád by som vedel, ktoré sú najlepšie, a kedy ich má dvoran predvádzať.“

„Utešenou muzikou,“ odvetil pán Federico¹⁰, „je podľa mňa pekný spev z nôt, keď spevák spieva s istotou a má pekný prednes; ale ešte krajšie znie spev za sprievodu lutny (*il cantare alla viola*)¹¹, keď spieva len jeden spevák, lebo vtedy znie najlahodnejšie (*tutta la dolcezza*) a poslucháč môže sústredenejšie vnímať prednes i melódiu, keďže jeho sluch vníma len jeden hlas; pravda, vtedy aj ľahšie zbadá i tú najmenšiu chybu; toto sa nestáva, keď naraz spievajú viacerí, lebo jeden spevák pomáha druhému. Ale vari najlepšie sa počúva prednes básne sprevádzaný hrou na lutne (*il cantare alla viola per recitare*); pri nej slová znejú tak lahodne a pôsobivo (*venusta et efficacia*), až je to na počudovanie (*gran meraviglia*). Ľubozvučné sú aj všetky klávesnicové inštrumenty (*tutti gli instrumenti di tasti*), lebo na nich sa dajú hrať dokonalé akordy a poľahky možno na nich hrať najrozličnejšie skladby, čo vyvolávajú v našej duši sladké pocity. Nemenej poteší hra na štyroch sláčikových nástrojoch (*quattro viole da arco*) — je veľmi ľúbezňá a cifrovaná. Ľudský hlas vždy ozdobí a skrášli hru na týchto nástrojoch, a tak si myslím, že postačí, ak sa dvoran naučí hrať na nich; a čím znamenitejšie, tým lepšie preňho; nemusí sa učiť hrať aj na flaute, nástroji, ktorý zavrhla Minerva aj Alkibiades s odôvodnením, že pohľad na líca

hráča na flaute je nechutný.¹² No dvoran sa má oddávať hudbe len vtedy, keď sa zdržiava v príjemnej a jemu dôverne známej spoločnosti a keď si spoločnosť práve nekráti čas niečím iným; predovšetkým však je hudba vhodná, keď sú prítomné ženy, lebo prítomnosť žien rozcitlivie duše tých, čo počúvajú, poslucháči lepšie vnímajú lahodné zvuky a hudba vtedy povznesie aj ducha účinkujúceho; a páči sa mi, ako som to už napokon povedal, keď poslucháčov nie je veľa, najmä neurodzených. No korením všetkého musí byť dobrý postreh dvorana, či spieva, či hrá; nie je totiž možné predvídať všetky okolnosti; dvoran musí dobre zvážiť svoje možnosti, vybrať si vhodný čas, uhádnuť, kedy sú poslucháči naladení na počúvanie a kedy nie; musí si uvedomiť aj svoj vek, lebo nepekny je pohľad na muža vo vyššom postavení, bielo vlasého a bez zubov, s tvárou samá vráska, ako hrá na lutne (*con una viola in braccio*) a spieva v prítomnosti žien, aj keď je obstojný muzikant; je to najmä preto, že zväčša sa spievajú ľubostné piesne a z úst starca znejú trápne aj vtedy, keď sa mu niekedy podarí i taký zázrak, že napriek vysokému veku precitným hlasom rozpáli aj to najladovejšie srdce.”

„Pán Federico,” ozval sa veľkomožný Giuliano¹³, „neberte úbohým starým ľuďom toto potešenie; poznám totiž starších mužov, čo majú veľmi pekny hlas a prsty ako stvorené na hru na hudobných nástrojoch; veru ne jeden v tomto ohľade prekoná aj mladého muža.”

„Nechcem,” povedal pán Federico, „brat starým ľuďom toto potešenie, ale chcem vás i ženy uchrániť pred takým trápnyim zážitkom; keď chcú starci spievať so sprievodom lutny (*cantare alla viola*), nech to robia doma, a len preto, aby zahnali chmúrne myšlienky a zabudli na trápenia, ktorých je náš život plný, a preto, aby mali pri hudbe tie božské pocity, aké údajne prežíval Pythagoras a Sokrates. Ak si hudbu obľúbili, pri počúvaní ju vychutnajú lepšie, hoci oni sami nebudú spievať či hrať, než ten, kto jej vôbec nerozumie; lebo tak ako kováčske ruky, samy osebe slabé, tým že jednostaj kujú, zmôžu viac ako síce mocný človek, ale s rukami nenavyknutými na takú námahu, aj vycvičený sluch lepšie a rýchlejšie vníma a posúdi hudbu a má z nej väčšie potešenie ako sluch toho, kto sa hudbe nevenoval, aj keď sluch má dobrý, ale neschopný vychutnať pestrosť hudobných akordov; necvičené ucho akordy nevníma, je ako hluché, taký človek nemá nijaký pôžitok, hoci aj zvieratá majú akú-takú radosť z nejakej melódie. Teda takéto potešenie nech majú z hudby starí ľudia. Rovnako to platí aj o tanci; a spevu, hudby a tanca sa musíme vzdať skôr, než nás k tomu, proti našej vôli, prinúti vek.”

„Lepšie teda bude,” povedal hnevľivo pán Morello¹⁴, „vylúčiť z našich radov všetkých starcov a vyhlásiť, že len mladí majú právo byť dvoranmi.”

„Pozrite, pán Morello,” povedal s úsmevom pán Federico, „tí, čo majú radi hudbu a tanec a nie sú už mladí, usilujú sa aspoň mladými zdať: nuž si farbja vlasy a dva razy do týždňa si pristirhujú bradu a robia to preto, lebo im čosi vraví, že takéto kratochvíle pristanú len mladým.”

Tu sa zasmiali všetky dámy, lebo každý pochopil, že slová pána Federica sa vzťahovali na pána Morella; pravda, jeho očividne rozladili.

POZNÁMKY

¹ Uvádzané ukážky z *Knihy o dvoranovi*, prinášajúce ťažiskové diskusie týkajúce sa hudby, pochádzajú zo slovenského prekladu diela od Eduarda Castiglioneho (Tatran, Bratislava 1985, s. 47-49, 65-66). Poznámky sa opierajú o uvedené vydanie i o poznámky Olivera Strunka z práce *Source Readings in Music History*. Faber and Faber Limited 1952.

² Ludovico z Canosy (1476-1532) — veronský šľachtic, príbuzný Castiglioneho, diplomat, pápežský nuncijs Františka I. Francúzskeho, biskup v Bayeux.

- 3 Gasparo Pallavicino (1486-1511) — markíz z Cortemaggiore, Castiglioneho priateľ, literát pochádzajúci z lombardského šľachtického rodu.
- 4 Častý topos antickej i renesančnej argumentácie persúaznej sily umenia (Seneca, Dión Chrysostomos, Plutarchos, Suda); spomínaný hudobník je raz Xenophanes, inokedy Timotheos či Antigenedes. Castiglioneho prameňom je spis sv. Bazileja Veľkého *Mládeži (Pros túš neús)* zo 4. storočia.
- 5 Marcus Fabius Quintilianus: *Institutio oratoria*, I, x, 13. (*Základy rétoriky*. Odeon. Praha 1985, s. 70).
- 6 Tamtiež, I, x, 15 (s. 70).
- 7 Marcus Fabius Quintilianus: *op. cit.*, I, x, 14 (s. 70); tiež Plutarchos: *De musica*, XXVI; Athenaeus: *Deinosophisthai*, 626B.
- 8 Marcus Tullius Cicero: *Tuskulské rozhovory*. Tatran. Bratislava 1982, s. 32; tiež M. F. Quintilianus: *op. cit.*, I, x, 19 (s. 71).
- 9 Ioánnes Chrysostomos (4. st.): *Úvod k XLI. žalmu. Patrologia Graeca*, LV, 155-159.
- 10 Federico Fregoso (+1541) — Castiglioneho priateľ, žijúci v Urbine v rokoch 1506-1512, arcibiskup salernský.
- 11 Castiglione tu opisuje pravdepodobne spev so sprievodom sláčikového nástroja lira da braccio, ktorý sa širil v snahe obrodíť orfeovský ideál spevu so sprievodom líry, pričom ikonografia prvej polovice cinquecenta dokazuje, že práve sláčiková lira da braccio bola nástrojom pripisovaným Orfeovi. Lira da braccio sa používala predovšetkým ako sprievodný nástroj poeticko-hudobných extemporizácií, z tejto sprievodnej úlohy ju neskôr vytlačila lutna. Spomínaná prax upadla do zabudnutia a už anglický preklad (1561) citovaného miesta znie: *but singing to the lute with the ditty (methink) is more pleasant than the rest*.
- 12 Plutarchos: *Život Alkibiada* (tu išlo o aulos).
- 13 Giuliano de' Medici (+1516) — mladší syn Lorenza Magnifica, brat pápeža Leva X., vojvoda z Nemours.
- 14 Pravdepodobne Morello z Ortony, urbinský dvoran a vojak.

Silvestro Ganassi

(cca 1492 – po 1542)

(1542 – 1543)

Silvestro Ganassi dal Fontego sa narodil cca 1492 vo Fontegu pri Benátkach. Pôsobil ako dvorný hudobník kapely benátskej signorie, bol hráčom na dychových a sláčikových nástrojoch, venoval sa aj tlačiarenskej činnosti a maľovaniu. Zomrel po roku 1542.

Ganassi je autorom najstarších tlačí venovaných výučbe inštrumentálnej hry. Jeho prvým dielom je učebnica hry na flaute *Opera intitulata Fontegara* (Benátky 1535).¹ Ganassi sa v 25 kapitolách knihy venuje úlohe flauty, dýchaniu, prstokladom, jazýčkovaniu, tvorbe tónu, no ťažisko spisu spočíva na exemplárnom vysvetlení techniky diminuovania. Druhý Ganassiho spis nesie názov *Regola Rubertina che insegna sonar de viola d'arco* (Benátky 1542; jeho druhá časť vyšla pod názvom *Letitione seconda* roku 1543).² *Regola Rubertina* je „jediným skutočne detailným traktátom o hre na sláčikových nástrojoch zo 16. storočia“ (D. D. Boyden), je školou hry na viole da gamba. V jej prvej časti autor opisuje nástroj, držanie nástroja i sláčika, hmaty, výmeny polôh, techniku ťahu, ladenie nástroja pri sólovej a súborovej hre, cvičenie hry ku cantu firmu, tabulatúrovú notáciu. *Letitione seconda* prináša opis kvality strún nástroja, spôsob ich naladenia, opis tabulatúry, ktorá je použiteľná aj pre lutnu, pokyny pre prstoklady i pre vedenie sláčika, ako aj opis praxe intavolovania viachlasnej skladby pre sólový hlas a violu da gamba. Autor začleňuje do spisu aj exemplárne skladby (8 sólových ricercarov a intavoláciu madrigalu Giacomu Fogliana *Io vorei Dio d'amor*).

* * *

Regola Rubertina che insegna sonar de viola d'arco tastada. Benátky 1542.

Predslov

Ctihodný čitateľ, musíš vedieť, že k vykonávaniu každého umenia patrí krása a znamenitosť. Pri muzicovaní sa krása prejavuje v tom, že hráč drží svoj nástroj ľahodne a pohyby rúk a celého tela robí tak súmerne, že poslucháčov primáje k mlčaniu. Tak sa môžu vyžívať v znamenitosti a kvalite hry, pretože tá je pokrmom pre sluch tak, ako je krása pokrmom pre oči. A rovnako ako sa krása vyjadruje držaním nástroja a rovnomernými pohybmi, tak sa znamenitosť prejavuje v tom, že vieme hrať intervaly či tóny, ako aj diminiácie či pasáže podľa pravidiel tak, aby sme umeniu neublížili chybami a nedostatkami v kontrapunkte a zakázaným spôsobom kompozície. O tom všetkom budeš poučený.

1. kapitola. Ako treba gambu držať

Milý čitateľ, v predchádzajúcom úseku som ti povedal, že vo všetkom je nevyhnutná krása a znamenitosť. V tejto kapitole sa dozvieš, ako treba gambu držať a všeličo iné o kráse.

Predovšetkým musíme dbať, aby sme nástroj držali medzi kolenami tak, že bude stáť pevne aj bez pomoci rúk a kolená nesmú obmedzovať pohyb sláčika. Gambu nedržíme strmo vzpriamene, ale mierne šikmo, aby sme pri hre mohli sedieť rovno a aby sme nemuseli pohybovať hornou časťou tela pri rôznych činnostiach. Pripúšťa sa skôr pritahovať krk

gamby k telu alebo ho od neho oddaľovať uvoľneným ramenom a ľahkou rukou — mimochodom, obe ruky — ruka hmatová i sláčiková — by mali byť ľahké.

Musíš totiž vedieť, že pri hre sú údy oprávnené sluhami hornej časti tela, a nie telo sluhom údov. Keby sme chceli kvôli ruke pohybovať hornou časťou tela sem a tam, bol by na to rovnako škaredý pohľad ako pohľad na pána, ktorý berie svojmu sluhovi metlu z rúk a sám zametá. Aby si teda pri hre nepredvádzal akúsi moresku, musíš si úplne podriadiť rameno, ruku i koleno. Ani ja sám nedisponujem tým najpôvabnejším a najlepším držaním nástroja, ako som ti ho tu opísal.

Gamba vlastne zaberá len málo miesta, ak ju nedržíme príliš šikmo, ako to robia niektorí. To je určite škaredé, pretože v takom prípade nástroj potrebuje dvakrát toľko miesta a nemôžeš byť pritom vzpriamený, ale musíš sedieť krivo. Nemožno však ani sedieť príliš strnulo. To by vyzeralo neprirodzene, a predsa treba pôsobiť nenútené. Teraz sa budeme zaoberať pohybom pri hre.

2. kapitola. Ako sa možno pohybovať pri hre

V predchádzajúcej kapitole sme povedali, ako treba držať gambu a ako možno pohybmi ramena a ruky prispieť k pokojnému držaniu hornej časti tela. Aj ňou však treba hýbať z dvoch príčin: po prvé, aby sme nepôsobili ako kameň; po druhé, aby sme lepšie znázornili text príslušnej skladby. Pohyb však musí byť celkom primeraný hudbe a jej textu. Vždy keď je hudba výrazne určovaná textom, musia sa údy primerane pohybovať. Privilegovanou úlohou oka je odrážať výraz slov. Vlasy a ústa ťa pritom môžu účinne podporiť, ako aj brada a krk, ktoré sa celkom v súlade s príslušným textom viac alebo menej približujú k plecu.

Podľa toho, či text a hudba sú veselé alebo smutné, musí byť ťah sláčika silný alebo ľahký a niekedy aj stredne silný, ak to požadujú slová. Niekedy [vystupuje] chvenie ruky držiacej sláčik a chvenie prstov ruky držiacej krk [violy], ktoré má priniesť účinok stojaci v súlade so smutnou a zádumčivou hudbou (*alle fiato tremar il braccio de l'archetto, e le dita de la mano del manico per far l'effetto conforme alla musica mesta & afflita*).³ Kontrastný účinok dosiahneš, keď sláčik vedieš primerane veselej hudbe. Zakaždým sa pohybuješ takým spôsobom a nástroj vdychuješ takého ducha, akého požaduje povaha hudby.

To by ti malo stačiť, pretože chcem byť stručný, hoci by sa dalo ešte veľa povedať. Keď si toto málo dobre premyslíš, mnoho vecí sa ti ujasní a tým sa uspokojíš. To, čo navrhujem [hráčovi], je rovnako účelné a užitočné ako zvolanie a živé gestá pre rečníka, ktorý tiež niekedy napodobňuje smiech alebo plač či čosi iné, čo je vhodné na prednes. A ako sa rečník nesmeje pri slzavých slovách, tak ani hráč by nemal pri veselej hudbe neuvážene používať sláčik so smutným gestom, pretože jeho umenie by potom nenapodobňovalo prírodu a minulo by sa so svojim skutočným cieľom, ktorý spočíva práve v napodobňovaní prírody.⁴ Preto treba pri muzicirovaní reprodukovat výraz slov vždy všetkými prostriedkami.

Doteraz som ťa učil, ako máš držať gambu a ako sa máš pohybovať podľa zákonov krásy. V nasledujúcej kapitole poukážem niekoľkými slovami na to, čo je to znamenitosť.

3. kapitola. V čom spočíva znamenitosť

Daj si povedať: znamenitosť hry dosiahneme, keď vieme správne tvoriť zvuky, čo ťa naučí prostredníctvom nasledujúcich pravidiel a príkladov.

O diminuovaní ti nepoviem nič nové, pretože ťa uspokojí to, čo o tom píšem v inom svojom diele, nazvanom *Fontegara*. Tam sa vyučuje hra na flaute a diminuovanie podľa všetkých pravidiel umenia. Toto diminuovanie má dvojaký účinok: po prvé, zdobí kompo-

zíciu či, lepšie povedané, kontrapunkt; po druhé, páči sa uchu, najmä ak sú behy veľmi rozmanité a dobré.

Teraz budeme hovoriť o mne najlepšie známom spôsobe používania sláčika a prstov. Potom nasleduje ladenie gamby pre sólovú i pre súborovú hru.

4. kapitola. Ako používať sláčik

Musíš vedieť, že sláčik držíme tromi prstami, palcom, ukazovákam a prostredníkom. Palec a prostredník ho držia spoločne, aby nepadol; ukazovák má ako podpora vykonávať podľa potreby väčší alebo menší tlak na struny. Pri hre treba sláčik viesť podľa veľkosti nástroja asi na štyri prsty od kobyľky a s voľným ramenom a ľahkou, no pevnou rukou ho ťahať sem a tam, aby zvuk bol veľmi zreteľný a čistý (*piu spiccata e netta*).

Ak sláčik vedieš príliš blízko pri hmatníku, tón bude neistý a neživý (*la intonation salda ne vida*), ak ho ťaháš príliš blízko pri kobyľke, bude drsný (*la intonation cruda*). Preto musíš zostať uprostred, t.j. približne vo vzdialenosti štyroch prstov od kobyľky, podľa rozmerov gamby, ako som už povedal. Pravda, občas môžeš hrať bližšie pri kobyľke alebo pri hmatníku, keď príslušná hudba požaduje drsnejšie zvuky alebo keď chceš svoju hru prispôbiť smutnému textu. Ak má tvoja hra vyjadrovať žiaľ, potom hraj blízko pri hmatníku; ak má znieť drsne, ťahaj blízko pri kobyľke.⁵ Tým som o tom povedal už dosť.

5. kapitola. Čo má robiť hmatajúca ruka

Predtým som ťa naučil, ako máš držať a používať sláčik; teraz ťa naučím používať prsty na hmatníku. Samozrejme, prvý prst platí pre prvý pražec, druhý pre druhý, tretí pre tretí a štvrtý pre štvrtý. V prípade potreby však poslúži prvý prst aj pre druhý pražec, druhý pre tretí, tretí pre štvrtý a štvrtý pre piaty. Pri hre je totiž potrebná zručnosť, ktorú si možno osvojiť v priebehu jedného dňa. Kde zlyhá príroda, musí pomôcť umenie. Dosť o tom. Teraz ti ukážem, ako máš používať ruku, ktorá obsluhuje hmatník, ako aj ruku, ktorá vedie sláčik.

6. kapitola. Ako používať ruky a ramená

Na hmatníku i pri vedení sláčika musí rameno vždy podporovať činnosť ruky. Musíme vedieť, že prsty držia sláčik, pohybuje ním však ruka a rameno. Dbaj na to, aby si dlhú notu (*longa*) predniesol jediným ťahom, ktorý vykonáva rameno, to isté platí o hodnotách *breve*, *semi breve*, *minima* (*però hai da saper come la figura over nota longa a da essere recitata in una tirata di archetto de la qual il braccio fa simil effetto, & la breve e la semi breve ancora la minima*) a vždy, keď chceš hrať niečo závažné. Pri ďalších hodnotách, ako je *semi minime*, *crome* a *semicrome*, dosiahneme dobrý účinok pohybom zápästia (*e le altre minute come semi minime, e crome, e semicrome, il modo de la mano allhora fa l'effetto bono*). Prvý ťah treba viesť vždy k sebe (*in giù*), ak máme pasáž pozostávajúcu zo samých *crome* a iných malých hodnôt — tento spôsob je dobrý. Keď naproti tomu začneš ťahom od seba (*in su*), musíš pokračovať opačným spôsobom. Tieto dva druhy ťahov nazývame *dritto* a *roverso*, t. j. ťah smerom k sebe (*in giù*) sa volá *dritto*, ťah smerom od seba (*in su*) [sa volá] *roverso*. Treba cvičiť oba spôsoby, rovnako ako šermiar sa musí naučiť používať aj ľavú ruku a ľavé rameno pre prípad, ak by mu raz v boji pravá ruka zlyhala.⁶

Keď totiž chceš urobiť viacero diminúcií a pritom rôznymi proporciami dospeješ k nepárnemu počtu tónov, musíš vedieť začať ťahom od seba (*in su*). Môže sa tiež stať, že pri vykonávaní viacerých *groppetti* za sebou sa prvé začína ťahom k sebe (*in giù*), druhé na-

proti tomu ťahom od seba (*in su*). To je približne prípad šermiara. Preto je nanajvýš užitočné, ak cvičíme oba spôsoby. Okrem toho ti chcem ešte povedať, že bodku pri note neslobodno oddeliť od noty; tón hráme na jeden ťah, tak ako ho držíme aj pri speve bez novej slabiky. V *Tempus imperfectum cum prolatione imperfecta* sa nota stane dokonalou pridaním bodky, pretože bodka pridáva note tretí diel: z dvojdielnej noty bude trojdielna, keďže iba číslo tri je v hudbe dokonalé. Zdá sa mi, že som o tomto predmete povedal dosť; prejdem teraz k ladeniu nástrojov pre sólovú a súborovú hru.

[AR]

POZNÁMKY

- ¹ *Opera intitulata Fontegara*. 1535. Facs. Milano 1934; tiež Biblioteca Musica Bononiensis II/18, Bologna 1969; nemecký preklad Peter, H., ed., Berlin 1956, vydanie s anglickým prekladom Berlin 1959.
- ² Facs. vyd. Veröffentlichungen des Fürstlichen Instituts für Musikwissenschaftliche Forschung II/3, Schneider, M., ed., Lipsko 1924; tiež Biblioteca Musica Bononiensis II/18a, Vecchi, G., ed., Bologna 1970; nemecký preklad Peter, H., ed., Berlin 1972; W. Eggers: *Die „Regola Rubertina“ des Silvestro Ganassi, Venedig 1542/43. Eine Gambenschule des 16. Jahrhunderts*, 2 zv. Kassel 1974.
- ³ Tento text podľa Roberta Doningtona (*The Interpretation of Early Music*. London 1963, s. 167) i podľa Davida D. Boyderna (*The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford University Press 1965) patrí spolu s výpoveďou Martina Agricolu k najstarším opisom vibráta. Podľa Agricolu „*Auch schafft man mit dem zittern frey Das süsser laut die Melodey Denn auff den andern geschen mag*“ („Rozochvenie prstov spôsobuje, že melódia znie sladšie než na iných [nástrojoch]). (Martin Agricola: *Musica Instrumentalis Deusch*. 1545, fol. 42r.) Oba texty pritom dávajú do súvisu emocionálny charakter inštrumentálnej hudby a prostriedok techniky nástrojovej hry (požiadavka princípu *decorum* prenesená do oblasti inštrumentálnej hudby).
- ⁴ Ganassi tu azda po prvýkrát formuluje postulát transferu kvalít rétorického prednesu do oblasti inštrumentálnej hry.
- ⁵ Ak Ganassi v 2. kapitole požadoval ekvivalenciu sily ťahu sláčika a hudobnej expresie, tu za rovnakým účelom diferencuje miesto ťahu sláčika.
- ⁶ Tento Ganassiho text venovaný technike ťahu patrí k jeho najkomplikovanejším výpoveďam. Ak tu jeho výrazy „nahor“, „nadol“, označujúce smer vedenia sláčika pri hre na viole da gamba, nahrádzame slovami „od seba“ a „k sebe“, opierame sa o interpretáciu Ganassiho textu uverejnenú v citovanej práci D. D. Boyderna (najmä s. 77-95). Vydavateľ Ganassiho diela W. Eggers pripisuje toto označenie smeru ťahu sláčika jednak spôsobu držania nástroja, jednak transferu značiek, označujúcich drnknutie lutnových strún palcom („nadol“ voči nástroju) resp. ukazovákcom („nahor“, od nástroja); bodku pod číslom, označujúcu na lutnovej tabulatúre drnknutie struny ukazovákcom, preniesol Ganassi do tabulatúry pre violu da gamba ako ťahový znak. Pozri tiež *Italianische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*. Erig, R., Gutmann, V., ed. Amadeus Verlag. Zürich 1979, s. 48 a ď.

Adrianus Petit Coclico

(1499 alebo 1500 – 1562)

(1552)

Adrianus Petit Coclico sa narodil vo Flámsku roku 1499 alebo 1500. Pôvodne bol katolík, no konvertoval na protestantskú vieru, čo ho donútilo opustiť Flámsko a usadiť sa v Nemecku, kde sa pokúšal nájsť uplatnenie (Wittenberg — 1547, Frankfurt nad Odrou — 1546, Štetín, Königsberg — 1547, Norimberg — 1550-1552). Roku 1550 skomponoval zbierku 41 motet *Consolationes piaae: musica reservata* a napísal traktát *Compendium musices*; obe publikácie vydal roku 1552 miestny vydavateľ Johannes Berg. Po ďalších pobytoch v Schwerine, Wismare napokon odišiel do Kodane, kde konečne získal miesto na dvore dánskeho kráľa Kristiána III.; jeho meno sa v účtových knihách vyskytuje poslednýkrát roku 1562.

Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico discipulo Josquini de Pres¹ (označil sa tu teda za Josquinovho žiaka) pozostáva z dvoch hlavných dielov. Kým prvý hovorí o elementoch hudby, ktorých poznanie je nevyhnutné pre hudobníka, o definícii hudby, stupniciach, intervaloch, prinášajúc typologickú klasifikáciu skladateľov do štyroch skupín — skladatelia teoretickí (*theorici*), matematickí (*mathematici* — Jo. Geyslin, Jo. Tinctoris, Franchinus, Dufay, Busnoe, Buchoi, Caronte), najvznešenejší (*musici praestantissimi* — najmä Josquin) a poetickí (*musici poeti* — následníci Josquina, Coclicovi súčasníci) —, druhý diel sa zaoberá predovšetkým témami troch kapitol, uvedenými aj v titule práce. 1. kapitola *De modo ornate canendi* (O spôsobe spievania s ozdobami) je náukou o extemporizácii ozdôb, 2. kapitola *De regula contrapuncti* (O kontrapunktických pravidlách) opisuje extemporizáciu kontrapunktu k chorálovému cantu firmu, 3. kapitola *De modo componendi* (O spôsobe skladania) opisuje písomné vypracúvanie kontrapunktu.

* * *

Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico discipulo Josquini de Pres. Norimberg 1552.

S hlbokým presvedčením chcem vždy znovu mládeži zdôrazniť, aby sa príliš dlho nepredždžala traktátov matematizujúcich hudobníkov, ktoré svedčia iba o diskusiách, zauzľujúcich veci jednoduché. Naopak, mladí by mali venovať všetku svoju duševnú energiu na to, aby sa naučili ozdobovane spievať a zreteľne vyslovovať text. Môj učiteľ Josquin nikdy nepísal ani nepoužíval učebnice, a predsa vedel za krátku dobu sformovať hotového hudobníka. Svojich žiakov totiž nezdržiaval dlhými a zbytočnými predpismi, ale pravidlá vysvetľoval niekoľkými slovami priamo v praxi, bezprostredne počas spievania. Keď jeho žiaci už bezpečne intonovali a mali správnu výslovnosť textu, učil ich zdobiť melódiu, dopĺňať slová k hudbe, dokonalé a nedokonalé konsonancie a rôzne metódy tvorby kontrapunktu k liturgickej melódii. Ak si všimol, že niektorý z nich má živého ducha a sľubné dispozície, niekoľkými slovami ho naučil pravidlá troj-, štvor-, päť- či šesťhlasnej kompozície, využívajúc vždy príklady na imitáciu. Josquin nepovažoval každého za súceho na výučbu kompozície. Súdil, že vyučovať treba len toho, koho k tomuto božskému umeniu priťahuje osobitá prirodzená potreba. „Lebo v tomto umení,“ hovoril, „je už toľko pôvabných diel, že podobné alebo lepšie bude z tisíciky ľudí schopný vytvoriť sotva jeden.“

[AR]

POZNÁMKY

¹ Adrian Petit Coclico: *Compendium musices*. Facs. in Documenta Musicologica I 9, Bukofzer, M. F., ed., Kassel und Basel 1954; anglický preklad *Musical Compendium* (Seay, A.). Colorado Springs 1973.

Španielsky teoretik a skladateľ Diego Ortiz sa narodil cca 1510 v Tolede. Pravdepodobne pôsobil roku 1553 v Neapole, kde 10. 12. 1553 venoval svoj spis *Trattado de glosas* španielskemu šľachticovi Pedrovi de Urríes. Od februára 1558 bol *maestro de capilla* v neapolskej kapele vojvodu z Alby a tu pravdepodobne pôsobil až do smrti roku 1570.

Roku 1565 vyšla v Benátkach jeho zbierka *Musices liber primus*, obsahujúca hymny, žalmy, salves, motetá a Magnifikat pre 4-7 hlasov. Skladby sú vystavané na cante firme a nesú črty konzervativizmu. Ortizovou najvýznamnejšou prácou je jeho druhá tlač, spomínaný spis *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos depuntos en la musica de violones*, vydaný v Ríme zároveň v talianskom jazyku (*Glose sopra le cadenze et altre sorte de punti in la musice del violone*).¹ Ortizov *Traktát o ozdobovaní kadencií a o ďalších druhoch pasáží v hudbe pre violy* predstavuje najstaršiu tlačenú príručku extemporizačného a variačného umenia, určenú pre sláčikový nástroj. Dielo je rozdelené do dvoch kníh, v prvej knihe sa zaoberá extemporizačným (*sobre el libro*) varírovaním kadenčných postupov a jeho pravidlami a spolu s Ganassiho spisom *Fontegara* otvára svet talianskeho umenia diminúcií. Druhá kniha sa zaoberá spôsobmi vzájomnej súhry sláčikového a klávesového nástroja (*tañer el Violon y el Cimbalo*).

* * *

Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos depuntos en la musica de violones. Rím 1553.

Vysvetlenie spôsobov, ako hrať na violone a čembale²

(*Declarationi de las maneras que ay de tañer el Violon y el Cimbalo*)

Táto druhá kniha rozoberá spôsob (*manera*), ako hrať na violone s čembalom (*de tañer el Violon con il Cimbalo*). Sú tri spôsoby hry (*tres maneras de tañer*): Prvým je fantázia (*fantasia*), druhým je hra k jednoduchej melódii (*sobre canto llano*), tretím je hra ku kompozícii (*sobre compostura*). Hru fantázie nemôžeme demonštrovať, lebo každý ju hrá na svoj spôsob (*tañe de su manera*), ale poviem, čo je pre hru fantázie potrebné. Fantázia hraná na čembale (*la fantasia que tañere el Cimbalo*) má pozostávať zo správne usporiadaných akordov (*consonancias bien ordenadas*), violon vstupuje s niekoľkými pôvabnými pasážami (*con algunas pasos galanos*) a keď spočinie na niekoľkých nezdobených tónoch [canta llana] (*puntos llanos*), čembalo má vo vhodnej chvíli odpovedať (*la responde el Cimbalo aproposito*). Treba tiež urobiť niekoľko fúg (*algunas fugas*)³, pričom jeden vedie druhého tým spôsobom, akým sa spieva koncertantný kontrapunkt (*al modo de como se canta contra punto concertado*). Takto sa treba oboznámiť s týmto spôsobom hry (*desta manera*) a cvičením odhaliť jeho skvelé tajomstvá (*con el exercicio descubriran secretos muy ecelentes*). O ďalších dvoch spôsoboch hry sa zmienime na inom vhodnom mieste.⁴

O druhom spôsobe hry na violone s čembalom — o hre k jednoduchej melódii

(*De la segunda manera de tañer el Violon con el Cymbalo que es sobre canto llano*)

Pre tento spôsob hry tu predkladám šesť *recercadas* k nasledujúcej jednoduchej melódii (*sobre este canto llano*), ktorá sa má hrať na čembale tam, kde je notovaná pre bas

(*apuntado por contrabaxo*), a má sa sprevádzať akordmi (*acompañandole con consonancias*) a nejakým kontrapunktom (*y algun contrapunto*), vhodným na jednu z týchto šiestich *recercadas*, ktorú bude violon hrať (*de la Recercada que tañera el Violon*). Tento spôsob bude primeraný pre *recercadu*, pretože to je voľný kontrapunkt (*cotrapunto suelto*). Čitateľ nech si povšimne, že v závere knihy sú ďalšie príklady tohto spôsobu hry k tenorom (*sobre tenores*), ktoré uspokojia rôzny vkus (*por satisfacer a diferentes gustos*); každý si vyberie to, čo sa mu bude najviac páčiť.⁵

Tretí spôsob hry na violone s čembalom — o hre ku komponovaným skladbám (*La tercera manera de tañer el Violon con el Cymbalo q es sobre cosas compuestas*)

Vezmime si madrigal alebo moteto alebo nejaké iné dielo, ktoré chceme hrať, a prenese ho na čembalo (*ponerla enel cimbalo*), ako je všeobecným zvykom. Hráč na violone môže teraz hrať ku každej skomponovanej skladbe (*cosa compuesta*) dve, tri alebo viac variácií (*differentias*). Predkladám tu štyri [*differentias*] k nasledujúcemu madrigalu. Prvá [variácia] je len na basový hlas diela (*contrabaxo de la obra*) s niekoľkými obmenami (*con algunas glosas*) a s niekoľkými širšími pasážami (*passos largos*). Druhý spôsob (*La segunda manera*) predstavuje sopránová obmena (*el suprano glosado*) a v tomto spôsobe hry znie pôvabnejšie (*tiene mas gracia*), keď čembalista nehrá sopránový hlas (*el cymbalo no taña el suprano*). Tretí spôsob napodobňuje prvý (*la tercera manera es a imitacion de la primera*), avšak na hranie je oveľa ťažší (*mas dificultosa de tañer*), pretože požaduje väčšiu uvoľnenosť rúk (*sueltura de manos*). Štvrtý spôsob (*La quarta*) predstavuje piaty hlas (*quinta boz*), nie je však povinný (*no obligamos*), pretože u hráča predpokladá schopnosť komponovať (*presupone habilidad de compostura*).

Každý, kto použije tento spôsob hry, si povšimne, že sa odlišuje od toho, ktorý skúmaťme v prvej knihe, totiž od súborovej hry štyroch alebo piatich viol (*tañer en concierto con quatro o cinco vihuelas*). Tam je pre dobrý účinok (*bien hecho*) nevyhnutné, aby sa kontrapunkt vždy prispôbil tomu hlasu, ku ktorému hrá a ktorý vždy predstavuje jeho subjekt, aby sa vyhol tej chybe (*error*), ktorej sa niektorí z roztopaše (*diuertiendo*) dopúšťajú tým, že robia to, čo sa im zdá vhodné a opúšťajú svoj hlavný predmet (*subiecto principal*), ktorým je skomponovaný hlas (*la boz compuesta*). V tomto spôsobe hry však nie je vždy nevyhnutné sledovať jeden hlas (*vna boz*), pretože aj keď basový hlas (*el contrabaxo*) má byť hlavným predmetom (*subiecto principale*), možno ho opustiť a hrať k tenoru alebo ku kontraaltu alebo k sopránu (*tañer sobre el tenor o contralto, o suprano*) — ako to bude najprimeranejšie, pričom si (hráč) z každého hlasu vyberie to najvhodnejšie. Umožňuje to skutočnosť, že čembalo hrá dielo dokonale so všetkými jeho hlasmi (*el Cymbalo tanne la obra perfectamente con todas sus bozes*). Violon sprevádza hru čembala (*acompañar*) a dodáva jej pôvab (*gracia*), potešujúc poslucháčov rôznostou zvuku strún (*deleytando con el diferenciado sonido dela cuerda los oyentes*).⁶

To isté pravidlo (*orden*), ktorého som sa pridržal v predchádzajúcom madrigale, zachovávam aj v tomto francúzskom chansone (*Cancion Franceza*). Nebude teda nevyhnutné ešte viac vysvetľovať môj zámer, keďže na týchto dvoch príkladoch je zrejmé, čo treba robiť pri všetkých ostatných.⁷

Pre väčšiu dokonalosť (*cumplimiento*) tohto diela sa mi zdá primerané uviesť tu nasledujúce *recercadas* k jednoduchým melódiám (*recercadas sobre estos Cantos llanos*), ktoré v Taliansku zvyčajne nazývajú tenormi (*Tenores*). Treba tu poznamenať, že hlavným cieľom, pre ktorý som ich napísal, je želanie hrať ich tak, ako sú tu zapísané (*apuntadas*) — štyri hlasy a *recercada* k nim (*las quatro bozes, y la ricercada sobre ellas*). Keď však chceme hrať kontrapunkt (*tañer el contrapunto*) k samotnému basu (*sobre el baxo solo*), potom kontrapunkt je dokonalý (*el contrapunto en perfection*), akoby bol urobený len k to-

muto hlasu; a v tom prípade, že chýba čembalo, ho možno študovať a hrať týmto spôsobom (*estudiar y tañer desta manera*).⁸

[AR]

POZNÁMKY

- ¹ Diego Ortiz: *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones. Roma 1553*. Schneider, M., ed., Kassel 1936.
- ² Sláčikový nástroj, ktorému Ortiz venoval svoju publikáciu, nazýva *violon*. Pravdepodobne ide o pojem označujúci nástroje rodiny viol, pričom väčšina exemplárneho repertoáru je určená basovej viole da gamba (ktorej je určená aj väčšina traktátu S. Ganassiho *Regola Rubertina*), majúcej ladenie $D-G-c-e-a-d^1$; len výnimočne pri variáciách sopránového hlasu ide pravdepodobne o sopránovú violu ($d-g-c^1-e^1-a^1-d^2$). Termín *violone* označoval rodinu viol pravdepodobne aj u G. M. Lanfranca (*Scintille di musica*, Brescia 1533) i S. Ganassiho (*Regola Rubertina*, Benátky 1542-1543). Ortizovo *cimbalo* je klávesový nástroj, no jeho poznámka, že záverečných deväť variačných kompozícií na talianske *tenores* možno hrať, aj keď chýba *cimbalo*, naznačuje existenciu praxe zdvojovania basového tónu klávesového nástroja, ktorá sa deklarovala až pri nástupe generálnobasovej praxe.
- ³ Prax extemporizácie fŕg (t.j. kontrapunktických imitačných textúr, opierajúcich sa o tematické *soggetti*), uplatňujúcu sa v inštrumentálnom hudobnom druhu *fantasia* a založenú na memorizácii modelových harmonických postupov, preskúmal G. G. Butler v štúdiu *Fantasia as a Musical Image* (*Musical Quarterly*, LX, 1974, s. 602-615). Rozkvet tejto praxe možno situovať práve do polovice 16. storočia.
- ⁴ Nasleduje kapitola uvádzajúca pravidlá zladenia oboch nástrojov a štyri exemplárne kompozície (*Recercada primera, segvnda, tercera, quarta*). Recercady sú jednohlasné fantázie využívajúce písaný rozsah $D-a^1$, zodpovedajúci basovej viole da gamba.
- ⁵ Nasleduje šesť vypísaných exemplárnych kompozícií (*Recercada primera, segvnda, tercera, quarta, quinta, sesta*), využívajúcich jednohlasný 37-tónový cantus firmus, ktorý už M. Bukofzer identifikoval ako melódiu *La Spagna* (*A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance*. In: *Studies in Medieval and Renaissance Music*. New York 1950, s. 190), a jednohlasnú vypísanú extemporizáciu, pohybujúcu sa v rozsahu $G-a^1$ (basová alebo tenorová viola).
- ⁶ Nasledujú štyri kompozície (*Recercada primera, segvnda, tercera, quarta*) uvádzajúce zakaždým v klávesovom nástroji štvorhlasnú intavoláciu madrigalu Jacoba Arcadelta *O felici occhi miei*, pričom v prvej dominuje diminutívna obmena basového hlasu madrigalu ($G-a^1$), v druhej obmieňa jeho sopránový hlas, ktorý klávesový nástroj vynecháva (d^1-es^2), v tretej prevažuje pohyblivosť extemporizovaného hlasu a voľnejšia väzba na basový hlas predlohy ($G-f^1$), v štvrtej sláčikový nástroj vytvára nový hlas (*quinta boz*), opierajúci sa vo svojom priebehu o rôzne prvky textúry madrigalu ($F-d^1$). Podľa Veroniky Gutmannovej (*Viola bastarda — Instrument oder Diminutionspraxis?* *Archiv für Musikwissenschaft*, XXXV, 1978, s. 178-209) práve táto procedúra nadobudla v 2. polovici 16. storočia a v 1. polovici 17. storočia pomenovanie *viola bastarda*, ktoré sa mylne chápe ako organologický termín označujúci druh violy.
- ⁷ Nasledujú štyri analogické recercady k intavolácii štvorhlasného chansonu Pierra Sandrina *Do-ulce memoire* ($D-a$; $g-d^2$; $D-a$; $D-a$).
- ⁸ Nasleduje deväť kompozícií (*Recercada primera, segvnda, tercera, quarta, quinta, sesta, settima, ottava, Quinta pars*), prinášajúcich v klávesovom nástroji štvorhlasnú textúru niektorého extemporizačného modelu, ktorá sa opakuje počas variácií sláčikového nástroja. Skladby využívajú variačné modely (*tenores*), ktoré nadobudli v období vrcholnej renesacie a raného baroka univerzálne rozšírenie. Nasledujúca tabuľka uvádza prehľad základných štruktúrnych znakov týchto skladieb.

I

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Recercada primera	C	g	8	7	G-d ¹	passamezzo antico	g F g D g F gcD- G
Recercada segvnda	Φ	G	8	6	G-g ¹	passamezzo moderno	G C G D G F GCD- G
Recercada tercera	C[3]	F	9	7	F-g ¹	passamezzo moderno (bouffon, mattachin)	F B F C F B Fcd BC- F
Recercada quarta	C[3]	D/g	16	3	G-a ¹	variant folie (La cara cosa, Pavana)	D D g F B F g D
Recercada quinta	C	g/D	4	9	G-a ¹	prvá polovica modelu passamezzo antico	DgF B-F -g- D DgF BFg CD- G
Recercada sexta	C[3]	B/G	8	3	E-f ¹	derivát Ruggiera (dosiaľ neidentifikovaný model)	g F g D
Recercada settima	C3	B/G	12	3	G-a ¹	Romanesca (s pridanou a opakovanou ripresou)	B B Es.gF B B F g.CD G
Recercada ottava	C3	D/gG	32	2	D-f ¹	variant folie (La cara cosa, Pavana)	B F g D B F g-gcD- G CCD G CCD G
Qvinta pars	C	F	8	7	F-g ¹	modifikované passamezzo moderno (Ruggiero)	D D g F B F g D D D g F B F g D DgF B-F -g- D DgF B-F -g- D DgF B-F gD- G DgF B-F gD- G F B F -FBF CfC- CCf d-C- F-Bd C-F-

I - skladba

II - menzurácia

III - tonalita

IV - počet taktov modelu

V - počet variácií

VI - použitý rozsah nástroja

VII - určenie typu modelu podľa G. Reesa (*The Repertoire of Book II of Ortiz's Tratado*. In: *The Commonwealth of Music. Writings on Music in History, Art and Culture in Honour of Curt Sachs*. Reese, G., Brandel, R., ed. New York 1965, s. 201-207); v zátvorke uvádzame naše určenie typu modelu, ak sa nezhoduje s určením G. Reesa.

VIII - schémy modelov (písmená označujú zároveň basový tón i kvintakord vystavaný na tomto tóne; veľké písmeno=durový akord, malé písmeno=molový akord).

Taliansky skladateľ a teoretik Nicola Vicentino sa narodil roku 1511 vo Vicenze. Vo svojej mladosti mohol byť pod vplyvom miestneho humanistu Giangiorgia Trissina, no čoskoro sa stal žiakom Adriana Willaerta, pôsobiaceho v neďalekých Benátkach. Neskôr sa usadil vo Ferrare, kde bol pravdepodobne v službách kardinála Ippolita II d'Este, no mal hudobné kontakty aj s ferrarským vojvodom. V týchto rokoch začal robiť aj svoje teoretické výskumy a vydal prvé zbierky kompozícií. V rokoch 1563-1564 pôsobil ako *maestro di cappella* v katedrále vo Vicenze. V 70-ych rokoch odišiel do Milána, kde zomrel počas moru roku 1576.

Z celého Vicentinovho skladateľského diela sa zachovalo len niekoľko madrigalov a motet. Jeho hlavný príspevok k dejinám hudby predstavuje traktát *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rím 1555), pozostávajúci z piatich kníh, pričom hlavné členenie delí spis na diel „*della theoria musica*“ a na diel „*della prattica musicale*“. Prvá kniha sa zaoberá vlastnosťami intervalov, druhá ich vzťahuje na kontrapunktickú prax, tretia skúma diatonické, chromatické a enharmonické podoby modov, štvrtá je náukou o kompozícii a zahŕňa aj otázky prednesu, piata prináša teoretickú bázu stavby nástroja *arcicembalo*, ktorý mal demonštrovať a realizovať mikrotonálne kompozície, opierajúce sa o jeho interpretáciu antického teoretického dedičstva. Vicentinova kniha bola odpoveďou na teoretický spor s portugalským teoretikom Vicentem Lusitanom, ktorý vznikol roku 1551 a v ktorom bol Vicentino uznaný za porazeného. Roku 1561 skonštruoval aj v knihe avizované *arcicembalo* a vytvoril aj *arciorgano*. Tieto nástroje odvodzovali svoje ladenie od požiadavky rovnomerného temperovania, ktorú prinieslo štúdium štruktúry antických tónových systémov.

* * *

L'antica musica ridotta alla moderna prattica. Rím 1555.¹

Pravidlo ako spevom zosúladať všetky druhy skladieb² (*Regola da concertare cantando ogni sorte di compositione*)

Skladby sú rôzne podľa toho, aké sú *suggetti* [sic!], na ktoré sú urobené. Niektorí speváci častokrát nedbajú na to, na aké [*soggetti*] sú urobené skladby, ktoré spievajú. Bez akéhokoľvek uváženia, stále tým istým spôsobom, podľa svojej povahy a svojho návyku spievajú skladby, ktoré sú urobené na rôzne *soggetti* (*le compositioni che sono fatte sopra uarij soggetti*) a na rôzne fantázie (*uarie fantasie*), prinášajúce so sebou rôzne metódy komponovania (*differenti maniere di comporre*). Preto spevák musí dbať na myšlienky hudobného básnika (*la mente del poeta Musico*), či už ide o básnika píšúceho národným jazykom alebo po latinsky (*poeta uolgare, ò Latino*), hlasom [musí] imitovať skladbu (*imitare con la uoce la compositione*), používať rôzne spôsoby spievania podľa rôznych kompozičných metód (*usare diuersi modi di cantare, come sono diuerse le maniere delle compositioni*). Keď bude používať tieto [rôzne] spôsoby, poslucháči ho budú hodnotiť ako súdneho človeka (*huomo di giuditio*), ovládajúceho mnohé spôsoby spievania (*molte maniere di cantare*). Predvedie tým bohatstvo a hojnosť mnohých spôsobov spievania (*abondante, et ricchio di molti modi di cantare*) — a nadanie na spev gorgií a diminúcií sprevádzajúcich skladby (*con la dispositione, della gorga, ò di diminuire accompagnata con le compositioni*), ako aj vlastné vybraté *passaggi* (*li passaggi, in suo proposito*). No sú takí speváci, čo predvádzajú poslucháčom svoju malú súdnosť (*poco giuditio*), malú úvážlivosť (*poca consideratione*), keď smutný úsek spievajú veselo (*un passaggio mesto, lo can-*

tano allegro), či naopak, veselý úsek spievajú smutne (*il passaggio è allegro lo cantano mesto*). Poslucháči postrehnú, keď sú diminúcie (*diminutioni*) robené na správnom mieste a [v správnom] čase a veľmi sa im páčia. Používajú sa [v skladbách] pre viac ako štyri hlasy, pretože diminúciami sa stráca veľa konsonancií (*assai consonanze*) a vzniká veľa disonancií (*molte dissonanze*); hoci hudobne neskúsenému poslucháčovi (*oditore non pratico di Musica*) sa to môže páčiť, predsa je to strata harmónie (*di perdita di armonia*). Aby sa harmónia nestratila a aby dobrý spevák mohol v kompozíciách predviesť krásny talent na diminuovanie (*la bella dispositione del diminuire*), pri dobrom spievaní skladieb (*buon cantante nelle compositioni*) bude veľmi dobré, ak nástroje budú skladbu hrať bez diminuovania (*senza diminuire*), presne tak, ako je zapísaná (*come sarà notata*). Pretože diminúciou sa nemá stratiť harmónia, ak nástroj bude držať konsonancie v [celej] ich dĺžke. Keď hráč (*il suonatore*) bude skladbu diminuovať (*diminuirà la compositione*) spolu s tým, čo spieva, nemali by súčasne diminuovať tú istú pasáž (*in un tempo non facendo un passaggio medesimo insieme*), lebo nevytvoria dobrý súzvuk (*buono accordo*), ale keď sa dobre zosúladia (*ben concertati*), bude to dobré pre sluch (*buono udire*). V skladbách spievaných bez nástrojov budú diminúcie dobré pri viac ako štvorhlase, pretože ak bude jedna z konsonancií chýbať, ďalší hlas ju prinesie v oktáve, či v unisone (*l'altre parte la rimetterà ò con l'ottava, ò con l'unisone*) a nebude cítiť chudobnosť harmónie (*pouertà d'armonia*). Spevák bude totiž striedať hlasy, raz v unisone, inokedy v sekunde či v tercii, kvarte, kvinte, sexte, septime a oktáve, dotýkajúc sa raz jedného a inokedy druhého hlasu (*toccando hor in una parte, et hor in l'altra*) rôznymi konsonanciami a disonanciami (*con uarie consonanze, et disonanze*), ktoré sa páčia pre rýchlosť spevu (*per uelocità del cantare*) a nie sú dobré. A každý spevák by mal pri spievaní lamentácií či iných smutných skladieb (*canterà lamentationi, ò altre compositioni meste*) dbať na to, aby nepoužíval diminúcie, pretože sa tieto smutné skladby budú zdať veselé (*perche le compositioni meste, pareranno allegre*), a naopak, nespievať smutne veselé skladby, či už v národnom jazyku alebo v latinčine (*non si dè cantare mesto, nelle cose allegre così volgari, come Latine*). Treba dbať, aby sa pri predvážaní skladieb v národnom jazyku (*nel concertare le cose volgari*) kvôli spokojnosti poslucháčov slová spievali podľa predstavy skladateľa (*cantare le parole conformi all' opinione dell' compositore*) zrozumiteľným hlasom (*con la uoce esprimere*), ktorého intonácie sprevádzajú slová (*intonationi accompagnate dalle parole*), obsahujúce city veselé či smutné (*passioni. Hora allegre, hora meste*), jemné či ostré (*quando soavi, et quando crudeli*), s prízvukmi prislúchajúcimi výslovnosti slova a tónov (*con gli accenti adherire alla pronuntia delle parole et delle note*). Niekedy sa v kompozíciách (*nelle compositioni*) používa istý nezapisateľný spôsob postupovania, určujúci ako vyslovovať potichu a silno (*il dir piano, et forte*), rýchlo a pomaly (*il dir presto, et tardo*) a v závislosti od slov pohýňať tempom (*et secondo le parole, muovere la Misura*), aby sa predviedli účinky citov slova a harmónie (*per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole, et dell'armonia*). Nikomu sa nezdá zvláštny taký spôsob zmeny metra (*modo di mutar misura*) tam, kde všetci spievajú súčasne, zatiaľ čo v *concerte* treba vedieť, kde sa má meniť metrum, aby nevznikli nijaké chyby (*nel concerto s'intendino, oue si habbi mutar misura che non sarà errore alcuno*); skladba spievaná so zmenou metra (*la compositione cantata, con la mutatione della misura*) je s touto rôznorodosťou oveľa pôvabnejšia ako skladba spievaná bez zmien, rovnaká až do konca (*è molto gratiata, con quella uarieta, che senza uariare, et seguire al fine*). Skúsenosť s týmto spôsobom spievania má iste každý; pri skladbách v taliančine (*cose volgari*) sa potvrdí, že táto procedúra bude pre poslucháčov príjemnejšia (*piacerà più à gl'oditori*) než metrum pokračujúce stále rovnako (*la misura continua sempre à un modo*) a pohyb, metra (*il moto della misura*) sa má meniť podľa slov — pomalšie, rýchlejšie (*secondo le parole, più tardo; et più presto*). A keď sa dobre zväží, že v strede a na konci skladieb sa mení metrum (*nel mezzo, et nel fine, si muove la misura*) pomocou *la proportione di equalità*, stáva sa, že niektorí sa domnievajú, že keď počítajú na *alla breve* (*che battendo la misura alla breue*), netreba meniť metrum, [ktoré] sa mení pri speve (*pur cantando si muta*); a nie je veľkým zlom, ak sa *la proportio-*

ne di equalità zastaví a vráti sa do iného metra (*si ritorna in un'altra misura*), a preto už zvyčajne nie je neprimeraná zmena metra v nijakej skladbe (*per l'uso già fatto, non è inconueniente la mutatione della misura, in ogni compositione*). To učí skúsenosť rečníka (*la esperienza dell'Oratore*); viditeľný je totiž spôsob, ktorého sa pridrža počas prehovoru (*il modo che tiene nell'Oratione*) — že raz hovorí nahlas, raz potichu (*che hora dice forte, et hora piano*), pomalšie i rýchlejšie (*et più tardo, et più presto*), čím veľmi pohýňa poslucháčov (*con questo muove assai gl'oditori*); a tento spôsob zmeny metra má veľký účinok na dušu (*et questo modo di muovere la misura, fa effetto assai nell'animo*); preto treba hudbu spievať spamäti (*per tal ragione si canterà la Musica alla mente*), aby sme napodobňovali akcenty a efekty častí reči (*per imitar gli accenti, et effetti delle parti dell'oratione*). A aký efekt by dosiahol rečník, ktorý by prednášal peknú reč bez usporiadania svojich akcentov a spôsobov výslovnosti (*et che effetto faria l'Oratore che recitasse una bella oratione senza l'ordine de i suoi accenti et pronuntie*) či bez rýchleho a pomalého pohybu (*et moti ueloci, et tardi*), bez hovorenia potichu a nahlas (*et con il dir piano et forte*) — ten by poslucháčov nevzrušil (*non mouveria gl'oditori*). Podobne to má byť aj v hudbe (*il simile dè essere nella Musica*). Ak totiž rečník pohýňa poslucháčov spomínanými spôsobmi, o koľko väčší účinok bude mať prednášaná hudba (*la Musica recitata*), kde tie isté pravidlá sprevádza dobre zjednotená harmónia (*con i medesimi ordini accompagnati dall'Armonia, ben unita, fara molto più effetto*). Organová prax nás učí, že sluch možno udiviť (*mirabil' udire*) výlučne intonáciou hlasov (*solamente con l'intonatione delle uoci*) sprevádzaných konsonanciami bez vyslovovania slov (*accompagnate dalle consonanze, senza pronuntia di parole*); o čo znamenitejšia by bola hudba, keby speváci vedeli výslovnosťou hlasov (*con la pronuntia delle uoci*), slov (*delle parole*), intonovaním a spievaním (*intonare, et cantare*) predviesť skladbu práve tak ako organ. Ak títo teraz nemôžu použiť takúto intonáciu (*tal giusta intonatione*), nech sa aspoň snažia o taký súlad (*diligenza di accordarsi*), ktorý je potrebnější pri ich *concerti* (*più che potranno ne i loro concerti*). A ak sa skladba zaspieva spamäti (*cantata alla mente*), bude oveľa pôvabnejšia (*più gratiata*), ako keď sa zaspieva z papiera (*cantata sopra la carta*); príklad si môžeme vziať z kazateľov a rečníkov (*dall'i predicatori, & da gli oratori*), ktorí pri prednášaní kázne či reči z popísaného papiera (*sopra una carta scritta*) neprinesú pôvab (*gratia*) ani neuspokoja publikum, pretože poslucháčov veľmi pohnú (*muoueno assai gli oditori*) práve sprevádzajúce pohľady (*sguardi*) a hudobné prízvuky (*accenti musicali*). A tým viac pohnú krásne a hodnotné skladby (*le belle et dotte compositioni*) znalcov v danej oblasti (*quelli di tal professione sono esperti*) než neskúsených (*non pratici*), neškolených (*solamente naturali*), nemajúcich umelecký súd (*priui del giuditio artificioso*), ktorý sa nadobúda iba s veľkým úsilím. Spevák, ktorý spieva bas, musí dbať na dobré zladenie všetkých hlasov pomocou oktáv (*accordare bene con l'ottaue di tutte le parte*), aby bol súzvuk všetkých (*il concerto di tutte*) veľmi dokonalý (*molto perfetto*), pretože v tom spočíva celá dokonalosť akordu (*perfetto accordo*).

[ZJ]

POZNÁMKY

- ¹ Nicola VICENTINO: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma 1555. LOWINSKY, E. E., ed., Documenta musicologica. I/XVII. Bärenreiter. Kassel.Basel.London.New York 1959.
- ² Libro quarto. Cap. XXXXII, 94 (88)rv.

Taliansky teoretik a skladateľ Gioseffo Zarlino sa narodil pravdepodobne 31. 1. 1517 v Chioggii. Skoré vzdelanie nadobudol u františkánov, gramatiku študoval u Giacobea Eterna Saneseho, aritmetiku a geometriu u Giorgia Atanagiho, hudbu u Francesca Mariu Delfica. Roku 1536 začal pôsobiť ako spevák v katedrále v Chioggii, v rokoch 1539-1540 tu bol organistom. Roku 1541 odišiel do Benátok, kde sa stal žiakom Adriana Willaerta; študoval tu aj logiku, filozofiu, gréčtinu a hebrejštinu. Keď sa Willaertov žiak Cipriano de Rore vzdal svojho miesta v benátskom Chráme sv. Marka, 5. 7. 1565 sa Zarlino stal tamajším *maestro di cappella* a toto miesto zastával až do smrti 4. 2. 1590.

Giuseffo Zarlino bol organistom, kapelníkom, významným pedagógom (jeho žiakmi boli Claudio Merulo, Giovanni Croce, Girolamo Diruta, Vincenzo Galilei i Giovanni Maria Artusi), skladateľom sakrálnej i svetskej vokálnej hudby, no do dejín sa zapísal predovšetkým ako autor najväčšieho teoretického kompendia *cinquecenta*, traktátu *Le istituzioni harmoniche* (Benátky 1558). Berúc si za svoj model najväčšie kompendium antického umenia rétoriky *Institutio oratoria* Marca Fabia Quintilianiana, vytvoril rovnako rozsiahle syntetické teoretické dielo v oblasti hudobného umenia. Zarlino tu spojil dosiaľ zväčša oddelené oblasti hudobnej reflexie a hudobnej praxe do nedeliteľného celku, tvoriac jednak novú bázu matematickej explikácie tónového systému (teoretická emancipácia tercií a sext), zodpovedajúcu dobovej praxi, jednak novú teóriu umenia kontrapunktu, ktorá zohľadňuje jeho písanú i extemporizovanú podobu. No práve tak ako rétorika spájala umenie správneho prehovoru (gramatika) a umenie štylisticky dobrého prehovoru (rétorická štylistika), aj Zarlino vytvoril v súlade s učením Adriana Willaerta predpoklady teórie hudobnej štylistiky, široko uplatňujúcej rétorický princíp primeranosti (*decorum*). A ako v učebniciach rétoriky, ani v Zarlinovom spise nemohla chýbať časť venovaná disciplíne prednesu. Práve Zarlinova teória štylistiky sa stala hlavným zdrojom atakov predstaviteľov florentskej cameraty a práve v rámci ich sporu sa rodila *musica nova* nasledujúceho storočia. Svedectvom tejto polemiky sú aj nasledujúce benátske Zarlinove spisy *Dimostrazioni harmoniche* (1571) a *Sopplimenti musicali* (1588).

* * *

Le istituzioni harmoniche. Benátky 1558.

(1) (Spevák)¹ musí predovšetkým so všetkou starostlivosťou viesť (*modulatione*)² pri speve hlas tak, ako ho skomponoval skladateľ (*che è stata composta dal compositore*), a nerobiť to, čo robia niektorí nerozvážni, ktorí chcú byť považovaní za schopnejších a múdrejších od iných a niekedy robia na vlastnú päsť také divoké — že to tak poviem — a také nevhodné diminúcie, že nielen nudia poslucháčov³,

(2) ale v samotnom spievaní robia tisíce chýb (*mille errori*)⁴, pretože sa pritom prihodia rôzne nezhody (*discordanze*): dve či viac unisón, dve oktávy či dve kvinty a iné podobné veci, ktoré sú nepochybne v skladbách (*nelle compositioni*) neprijateľné.⁵

(3) Sú aj takí, čo pri spievaní niekedy vedú svoj hlas vyššie alebo nižšie (*più acuta, o più grave*), než sa patrí, čo je vec, ktorú skladateľ nikdy nezamýšľal, a tak namiesto poltónu spievajú celý tón a naopak (či iné podobné veci), z čoho potom vyplývajú nespočetné chyby (*errori infiniti*), nehovoriac už o urážke sluchu (*l'offesa del senso*)⁶. Speváci teda musia dbať, aby spievali správne, v súlade so zámerom skladateľa to, čo je zapísané (*di cantar correttamente quelle cose, che sono scritte*), dobre intonovať (*intonando bene le*

voci), tóny umiestňovať na správnych miestach (*et ponendo a i loro luoghi*) a snažiť sa zosúladiť súzvyky (*cercando di accomodarle alla consonanza*)

(4) a spievať podľa povahy slov obsiahnutých v diele takým spôsobom (*cantare secondo la natura delle parole contenute nella compositione in tal maniera*), že keď slová majú veselé obsahy (*quando le parole contengono materie allegre*), majú spievať veselo (*cantare allegramente*) a s rezkým pohybom (*con gagliardi movimenti*), a keď majú smutné obsahy (*materie meste*) — zmeniť spôsob spievania.⁷

(5) No aby boli slová skladby zrozumiteľné (*accioche le parole della cantilena siano intese*), treba sa predovšetkým vystrihať jednej chyby (*uno errore*), ktorú robia mnohí, totiž nesmú meniť samohlásky v slovách (*non mutar le lettere vocali delle parole*), teda nevyslovovať a namiesto *e*, ani *i* namiesto *o* alebo *u* namiesto jednej z vyššie spomínaných, ale musia ich artikulovať podľa pravdivej výslovnosti (*vera pronuntia*).⁸ A je skutočne zahanbujúcou vecou, hodnou tisíc násobného zavrhnutia, keď počujeme, ako spievajú niektorí hlupáci v zboroch (*chori*), vo verejných kapelách (*capelle pubbliche*), ako aj v súkromných komnatách (*camere private*), vyslovujúc zdeformované slová vtedy, keď ich treba vyslovovať jasne, ľahko a bezchybne (*chiare, espeditè, et senza alcuno errore*). Preto hovorím, že (napríklad) počujeme niekedy, ako nejakí vrieskajú (*sgridacchiare*) akúsi canzonu (nepoviem spievajú) veľmi nekultivovanými hlasmi (*con voci molto sgarbate*), správajú sa pritom natoľko neohrabane, že skutočne pripomínajú opice a vyslovujú *Aspra cara, e salvaggia e croda vaglia* namiesto *Aspro core, e selvaggio, e cruda voglia*. Kto by sa už len z toho nesmial, či kto by sa nerozzúrnil, keď vidí verš pokrútený, ohyzdný a strašný (*una cosa tanto contrafatta, tanto brutta, et tanto horrida*)?⁹

(6) Spevák nesmie teda pri speve hlas vyrážať s prudkosťou (*con impeto*) a so zúrivosťou (*con furore*) sťa divé zviera, ale musí spievať miernym hlasom (*con voce moderata*)

(7) a primeriavať ho k hlasom iných spevákov takým spôsobom, aby nad nimi nedominoval, aby umožnil počuť ostatných, pretože potom by bolo počuť viac hluk ako harmóniu; harmónia (*harmonia*) totiž nevzniká z ničoho iného ako z prispôsobenia mnohých vecí spojených takým spôsobom, aby jedna nevládla nad druhou (*temperatura di molte cose poste insieme in tal maniera, che l'una non superi l'altra*).

(8) Speváci tiež musia dávať pozor na to, že iným spôsobom sa spieva v kostoloch (*ad altro modo si canta nelle chiese*) a verejných kapelách (*et nelle capelle pubbliche*) a iným spôsobom sa spieva v súkromných komnatách (*nelle private camere*). Tam sa totiž spieva plným hlasom (*canta a piena voce*), no nie inak, než bolo povedané vyššie; v komnatách sa spieva prítlmenejším a príjemným hlasom, bez hlučnosti (*canta con voce più sommesssa, et soave, senza fare alcun strepito*).¹⁰

(9) (...) Okrem toho musia dávať pozor, aby pri speve nerobili také pohyby tela (*movimenti del corpo*), také činy (*atti*) a také gestá (*gesti*), ktoré by pohýňali k smiechu (*al riso*) prizeraúcich sa a počúvajúcich (...) ¹¹

(10) (správne skomponované a dobre interpretované) dielo (*cantilena*) bude potešujúce, sladké, príjemné (*dilettevole, dolce, soave*), plné dobrej harmónie (*piena di buona harmonia*) a prinesie poslucháčom milú a sladkú kratochvíľu (*grato, et dolce piacere*).

[VG]

POZNÁMKY

¹ Gioseffo Zarlino: *Le istituzioni harmoniche*, parte III, cap. 45, s. 204. Zarlinove pokyny, sumarizujúce požiadavky správneho a dobrého spievania, majú svoj vzor v tých stránkach rétorických kompendií, ktoré sa zaoberajú rétorickou disciplínou prednesu (gr. *hypokrisis*, lat. *actio, pronuntiatio*), do ktorej patrilo ovládanie hlasovej stránky prehovoru (*vox*) a pohybového sprievodu slov (*gestum*).

- ² Pojem *modulatio* prešiel do hudobnej teórie z antickej teórie štylistiky, kde označoval spôsob skladania výrazov a kónonov do syntakticko-významovej jednotky. Zároveň inkarnoval výber jazykových prostriedkov podmienený funkciou výpovednej jednotky, t.j. výber zohľadňujúci štýlovú rovinu prehovoru. Ak sv. Augustín definoval hudbu ako „vedu dobrého modulovania“ (*scientia bene modulandi*), tak vo svojej definícii spojil numerický fundament hudby (*scientia*), štýlové zameranie hudobnej výpovede (*bene*) a časovo-lineárnu selektívnu intencionalitu tónového reťazca (*modulandi*), pričom zároveň svoju definíciu vytvoril transferom Quintilianovej definície rétoriky *ars bene dicendi*.
- ³ Zarlinova kritika chybných postupov vznikajúcich pri extemporizovaní diminúcií nebola ojedinelá. Apokryfná anekdota z roku 1562 pripísala Josquinovi des Prés nasledujúci výrok na adresu ornamentujúceho speváka: „Ty osol, prečo pridávaš ozdoby? Keby som ich chcel, napísal by som ich sám; ak chceš extemporizovať na hotové skladby, urob si svoje, no moje nechaj tak!” Podľa Ercola Bottrigariho (*Il Desiderio*, Benátky 1594, s. 50-51) sú *passaggi* hlavnou príčinou disharmonie a zmätku pri predvádzaní. Podobné výroky nie sú vôbec ojedinelé a spätne potvrdzujú obľubu umenia diminúcií.
- ⁴ Pojem chyba (*errore*) takisto prešiel do teórie kontrapunktu z teórie umenia slova, kde označoval chybu na bazálnej vyjadrovacej rovine, t.j. gramatickú chybu, priestupok z hľadiska *ars recte dicendi*.
- ⁵ Zo Zarlinovej formulácie priamo vyplýva požiadavka prísnejšieho dodržiavania kontrapunktických regúl tak pri písanej kompozícii, ako aj pri extemporizovaní *super librum* či *alla mente*.
- ⁶ Ak pojem chyba (*errore*) signalizuje porušenie bazálneho pravidla (chyba v rovine gramatiky — *ars recte dicendi*), pojem urážka zmyslu (*l'offerta del senso*) pravdepodobne označuje narušenie štýlových konvencií (chyba v rovine štýlu — *ars bene dicendi*).
- ⁷ Zarlino tu rétorický postulát primeranosti (*decorum*) vyžadujúci zosúladenie štýlovej roviny prehovoru, cieľa prehovoru, prednesových prostriedkov prehovoru s témou prehovoru, prenáša na umenie dobrého spevu, pričom formulácia „*cantare secondo la natura delle parole*” svedčí o vedomom spojení princípu *decorum* a aristotelovskej mimetickej koncepcie umenia.
- ⁸ Porušenie pravdivej výslovnosti spadá podľa Zarlina (rovnako ako podľa rétoriky) do roviny gramatických chýb (*ars recte dicendi*).
- ⁹ Podľa Quintiliana (*Institutio oratoria*, I, V) k základným cnostiam jazykového prejavu patrila správnosť, jasnosť a ozdobnosť, k jeho základným chybám patrili barbarizmy a soloizmy. Aj tu Zarlino preberá rétorickú opozíciu vzťahujúcu sa na kvalitu prejavu.
- ¹⁰ Baldesar Castiglione vložil do úst grófovi Lodovicovi z Canosy vo svojej *Knihe o dvoranovi* (1528) nasledujúce slová: „...spomeňme v tejto súvislosti Bidonov spev (Bidon z Asti — spevák kapely pápeža Leva X.); hlas má vynikajúco škoľený, mohutný, vrúcny, schopný najrozličnejších modulácií, takže dušu poslucháča tak veľmi dojme a uchváti, že by sa chcela vzniesť až na nebesia. Takisto dojma spev nášho Marchetta Caru (+1525, veronský spevák a skladateľ frottol); ale jeho hlas je mäkkší, pokojnejší, plný nehy, preniká do srdca, dojma, rozčítlivie a prebúda pocit sladkej blaženosti” (Tatran. Bratislava 1985, s. 39-40). Castiglione tu opísal dva štýly speváckeho prejavu, ktoré z hľadiska výsledného persuzívneho efektu možno chápať ako prednesové ekvivalenty Bembovej opozície štýlových kvalít *gravità: piacevolezza*, charakterizujúcich vznešený a nízky štýl. Zarlino text hovorí o dvoch protikladných spôsoboch spievania, *nelle chiese: nelle camere*, ktoré sa síce odlišujú svojou sociálnou funkciou, no ich charakteristiky zodpovedajú bembovským kvalitám vznešenosti a príjemnosti. Tento protiklad štylistických kvalít sa neskôr premietol aj do druhej klasifikácie inštrumentálnej hudby. M. Praetorius pri opise rozdielu sonáty a canzony píše: „*Daß die Sonaten gar gravitetisch vnd prächtig vff die Motetten Art gefetzt seynd; die Canzonen aber mit vielen schwartzen Notten frisch / fröhlich vnnnd geschwinde hindurch passiren*” (*Syntagma Musicum III.*, s. 24). A ak Tarquinio Merula roku 1637 po prvýkrát použil označenia *da chiesa* a *da camera* na titulnom liste svojej zbierky inštrumentálnych skladieb (*Libro terzo. Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera a due et a tre*), použitými pojmami rozlišoval nielen dve skupiny rôznych skladobných typov, ale aj dva kontrastné štylistické interpretačné prístupy, zodpovedajúce svojou genealógiou bembovskému kontrastu kvalít *gravità: piacevolezza*.
- ¹¹ Rétorická disciplína prednes (*actio*) pozostávala z pokynov týkajúcich sa hlasu (*vox*) a z pokynov týkajúcich sa telesného pohybu (*gestum*). Zarlino svoj výpočet požiadaviek na spevácky prednes, vzťahujúcich sa na hlas, doplnil aj o požiadavky vzťahujúce sa na pohyb tela speváka, čím znovu len dokumentoval prítomnosť svojho rétorického modelu.

Leone de' Sommi de Portaleone, resp. Yehuda Leone de' Sommi sa narodil roku 1527. Sommi bol vzdelaným humanistom, autorom dramatických a poetických útvarov; bol tiež popredným predstaviteľom židovskej obce v meste Mantova, kde pôsobil. Jeho činnosť bola spätá predovšetkým s mantovským dvorom Gonzagovcov, kde bol od roku 1567 hlavným organizátorom divadelných produkcií. Zároveň bol aj dvorným básnikom Cesara Gonzagu. Sommi bol autorom viacerých dramatických diel. Jeho bohaté dielo bolo zničené počas požiaru roku 1904. Roku 1968 sa podarilo zrekonštruovať a uviesť jeho komédiu *Výrečná svadobná fraška*, ktorá je najstarším dramatickým dielom, napísaným v hebrejčine a ktorej hlavné postavy (Šalom, rabin) spritomňujú na javisku osudy židovskej komunity. Z jeho ďalších dramatických prác sa zachovala hra *L'Hirifice*, napísaná v taliančine. Vieme tiež o uvedení jeho komédie *Gli sconosciuti* spolu s jeho intermédiami (1573). Sommi sa venoval nielen divadelnej praxi, ale aj samotnej teórii dramatického umenia a jeho realizácie, ktorým venoval aj svoj rukopisne zachovaný spis *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, z ktorých dva sú venované scénickej realizácii — predmetom jedného je herecké umenie, predmetom druhého scénické umenie. Leone de' Sommi zomrel roku 1592 v Mantove.

* * *

Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche. Rukopis, cca 1565.¹

Tretí dialóg,

v ktorom sa uvažuje o návode, ako hrať, o spôsobe odievania a vôbec o všetkom, čo sa týka hercov, s mnohými nevyhnutnými radami a pripomienkami

Santino: Ak nám dnes ten cnostný muž vyhovie a rozpovie o spôsobe, ako predviesť komédie, ako to dokázal v predchádzajúcich výkladoch, mohli by sme byť naozaj spokojní. Nech hovoril o čomkoľvek, vždy nám povedal nejaký nový poznatok.

Massimiano: Ja teraz čakám niečo ešte lepšie, pretože pokiaľ viem, riadil už viac komédií, než ich sám napísal. Takže som si istý, že má viac skúseností s ich prípravou než s ich vymýšľaním. No už sme tu.

Santino: Pán Veridico, nemohli sme sa dočkať, kedy už bude po obede, aby ste nám splatili dlh, ku ktorému ste sa dobrovoľne zaviazali.

Veridico: Vitam vás, posadte sa.

Massimiano: Asi sme vás práve vyrušili, ako vidím, chystáte sa niečo počítať.

Veridico: Nie, naozaj nie, toto nie je zoznam príjmov a výdavkov. Je to dokonca niečo, čo úzko súvisí s témou, o ktorej dnes budete chcieť hovoriť.

Santino: Ako to?

Veridico: To je listina, kde som spísal všetky šaty a ostatné veci, ktoré budú potrebovať naši herci, aby mi potom niečo nechýbalo.

Santino: Teraz sme tu my a vrhneme sa na vás ako leopard na korisť. Najprv sa vás pýtame, čo by ste robili, keby vás dnes vyhladal (dejme tomu) náš vládca, aby ste pripravili nejakú komédiu?

Veridico: A predpokladáte, že by mi sám nejakú určil?

Santino: Nie, naopak, že by vám zveril úlohu vybrať ju.

Veridico: Najprv by som sa snažil mať nejakú komédiu, ktorá by sa páčila a zodpovedala by zásadám, platným pre ňu, a ktorá by predovšetkým bola napísaná krásnou prózou, aby nenudila mnohými monológmi, dlhými epizódami či zbytočným táraním, pretože sa zhodujem s tými, čo vyhlásili, že dokonalá komédia je tá, z ktorej stačí vybrať nejakú malú časť a bude nedokonalá. A keby to išlo, chcel by som novú komédiu alebo aspoň málo známu a všemožne by som sa vyhýbal všetkým vydaným, nech by boli akokoľvek krásne. Jednak preto, že všetko nové sa páci viac, jednak preto, že podľa dost všeobecnej mienky nie sú príliš vďačné tie komédie, o ktorých divák už počul. Sú na to dôvody, za hlavný považujem tento: ak sa má herec zo všetkých síl snažiť diváka (povedzme) oklamať, aby mu predvádzané deje pripadali ako skutočné, potom len čo poslucháč vopred vie, čo herec povie a urobí, lož sa zdá priveľmi zrejماً a pochabá a príbeh stráca prirodzenosť, ktorá ho má neustále sprevádzať: poslucháč sa cíti trochu podvedený, nadáva na predstavenie a na seba sa hnevá, že sa nechal zlákať a počúva, čo už husi vygágali, ako sa hovorí. To sa nemôže stať s novou komédiou, pretože hoci človek vopred vie, že nebude počuť nič skutočné, predsa len bude pozorne sledovať nové príbehy a začne klamať sám seba, až získa dojem, že sa predvádzané príbehy skutočne odohrávajú pred jeho očami. Ak to však herci dokážu zahrať tak, ako sa patrí.

Santino: Iste, ja viem, že hovoríte pravdu, pretože som neraz už videl dobre zahrať knižne vydané komédie a spolu s ostatnými som odchádzal akosi neuspokojený. A potom som počul hrať iné, slabšie, ale nové, a dopadlo to veľmi dobre.

Massimiano: Teraz sa veľa povedalo o výbere komédie. A povedzte nám, čo urobíte, keď ste si ju vybrali.

Veridico: Predovšetkým pozorne z nej vypíšem všetky úlohy a keď vyberiem hercov, ktorí sa pre ne najviac hodia (pritom budem myslieť, pokiaľ možno, na detaily, o ktorých ešte budeme hovoriť), zvolám ich dokopy. Každému zverím úlohu, ktorá mu najlepšie sedí, dám im prečítať celú komédiu, aby aj malé deti, ktoré v nej vystupujú, poznali celý príbeh, či aspoň to, čo sa týka ich, a všetkých poučím o vlastnostiach postáv, ktoré majú predstavovať; tým ich rozpustím a dám im čas, aby sa mohli naučiť svoje úlohy naspamäť.²

Massimiano: Toto je podľa mňa úvod. Pristavme sa teraz podrobnejšie pri výbere hercov a rozdelení úloh, to sa mi zdá veľmi dôležité.

Veridico: Človek by sa až divil: trúfam si povedať, dokonca by som to mohol dokázať, že je dôležitejšie mať dobrých hercov než dobrú komédiu (*più importi aver boni recitanti che bella commedia*): je to tak, kolkokrát sme predsa už zažili, že lepšie dopadla a poslucháčom sa viac zapáčila zlá komédia, no dobre zahraná, než výborná komédia, predvedená zle. A preto keď si vyberám a mám dosť schopných ľudí, ktorí sú ochotní počúvať ma, dávam predovšetkým pozor, aby mali dobrú výslovnosť, to je zo všetkého najdôležitejšie, ďalej sa snažím, aby už svojim výzorom predstavovali ten stav, ktorý majú čo najdokonalejšie napodobniť: napríklad aby milovník bol krásny, vojak statný, parazit tučný, sluha vrtký a tak ďalej. Potom mi tiež veľmi záleží na ich hlase, to má podľa mňa veľkú a základnú dôležitosť (*pongo poi anco gran cura alle voci di quelli, perch'io, la trovo una de le grandi et principali importanze che vi sïano*): (keby som nemusel) nedal by som úlohu starca niekomu, kto má detský hlasok, ženskú (či dokonca dievčenskú) úlohu by som nezveril niekomu, kto má hrubý hlas.³ A keby napríklad mal niekto hrať v tragédii tieň, hľadal by som nejaký prirodzene prenikavý hlas, alebo aspoň niekoho, kto môže, chvejúc falzetom, vzbudiť dojem, aký potrebuje takéto predstavenie. Na črtách tváre by mi už natoľko nezáležalo, pretože možno umelo nahradiť, čo jej príroda nedala, sfarbiť fúzy, naznačiť jazvu, nalíčiť bledú či žltú tvár, urobiť niečo, aby vyzerala silná a rumenená alebo zasa biela, hnedá, čo práve treba. Nikdy by som však nepoužíval masku ani umelé fúzy, pretože veľmi prekážajú pri hre. A keby ma nevyhnutosť dohnala k tomu, že by vyholený musel hrať starého, zafarbil by som mu bradu, aby vyzeral ako oholený, pod baretu by som mu zastrčil prešedivenú šticu a štetcom by som mu trochu nalíčil líca a čelo, aby vyzeral nielen starší, ale v prípade potreby priam schátraný a vráskavý. A pretože teraz

už nemusím nič hovoriť o výbere komédie a účinkujúcich, ak chcete niečo vedieť, môžete sa ma spýtať.

Santino: Najskôr by sme radi vedeli, čo sa majú herci naučiť a ako majú hrať.

Veridico: To je iste zložitá vec. No aby som vám vysvetlil aspoň to, čo robím s hercami ja, poviem vám, že najprv ich musím upozorniť, aby hovorili nahlas a pritom nezvyšovali hlas do kriku, aby ho zvýšili len s mierou, čo postačí, aby ich dobre počuli všetci diváci. Potom nevznikne ten hluk, ktorí často robia tí, čo sedia ďalej a nepočujú dobre, tí potom rušia celé predstavenie. To však je na niečo iba vtedy, keď herec má od prírody dobrý hlas. Už som povedal, že to je po dobrej výslovnosti to, čo potrebuje najviac.

Massimiano: To je iste dôležité upozornenie.

Veridico: A potom im prikážem, aby sa vystríhali ponáhľania, to je horšie než mor, dokonca ich nútím, ak je to možné, aby prednášali veľmi pomaly, hovorím veľmi, aby bez ponáhľania vyslovovali každé slovo až do poslednej slabiky, bez toho, aby im došiel dych, ako sa to často stáva, takže divák znervóznie, keď mu unikajú konce viet.

Santino: Ak sa má pri hraní, ako sa domnievam, napodobňovať spôsob domácej reči, myslím, že pomalý a dôrazný prednes, o akom hovoríte, oberá reči o prirodzenosť.

Veridico: Ubezpečujem vás, že ani prinajmenšom, pretože — okrem toho, že ich nechávam, aby pomalú reč prehánali, má to byť znak najváženejších osôb (a napodobňovať sa majú tí najlepší) — herec si musí v tomto prípade tiež uvedomiť, že má divákovi dopriať čas, aby mohli pochopiť básnikove obraty, vychutnať jeho neobvyklé a neošúchané sentence.

A chcel by som vás tiež uistiť, že i keď sa hercovi na scéne niekedy zdá, že hovorí pomaly, nikdy to nie je tak pomaly, aby to poslucháčovi nepripadalo dosť rýchle, avšak len vtedy, keď reč neviazne, ale je vážna a pritom nepôsobí afektovane a nudne. Čo sa týka iných zásad či spôsobu hrania, nezdá sa mi, že by platili nejaké podrobné pravidlá. Ak to povieme všeobecne, za predpokladu, že herec má dobrú výslovnosť, dobrý hlas⁴ a výzor, či už od prírody alebo s nejakým vhodným doplnkom, vždy musí myslieť na to, aby svoje správanie menil podľa rozmanitých okolností a nenapodobňoval len postavu, ale aj stav, v ktorom sa práve v tej chvíli ocitla.⁵

Massimiano: Chcel by som, pán Veridico, keby ste to trochu vysvetlili.

Veridico: Uvediem vám príklad: ak má niekto hrať (dajme tomu) úlohu lakomca, nestačí, aby si stále držal ruku na mešci a často ho ohmatával, či tam má kľúčik od pokladnice, ale v prípade potreby musí napodobniť aj zúrivosť, keď se trebárs dozvie, že mu syn ukradol obilie. A ak hrá sluhu, musí vedieť z náhlej radosti urobiť veľký skok, od bolesti roztrhať v zuboch šatku, v prípade zúfalstva zahodiť čiapku a podobné efekty, ktoré hre dodajú iskru. A keď hrá blázna, nestačí len hovoriť z cesty (k tomu ho slovami privedie básnik), ale musí niekedy robiť aj ďalšie hlúposti, chytať muchy, hľadať blychy a iné takéto podobné hlúposti. Ak hrá slúžku, musí vedieť pri východe z dverí vyzývavo natriasať sukňu, keď to okolnosti vyžadujú, zúrivo si zahryznúť do prsta a podobné veci, ktoré básnik nemôže výslovne popísať v dialógoch hry.

Massimiano: Spomínam si, ako som raz videl, že pri zlej správe zbledli v tvári, akoby sa im naozaj stalo niečo hrozné.

Veridico: O takej bezprostrednosti hovorí aj božský Platon; v jeho dialógu o básnikovej posadnutosti Ion hovorí: „Kedykoľvek prednášam nejaké dojemné miesto, oči sa mi naplňajú slzami, a keď prednášam miesto vzbudzujúce hrôzu a strach, vlasy sa mi hrôzou ježia a srdce mi prudko tlčie,“⁶ a pokračuje ďalej. No tieto veci sa skutočne dajú ťažko učiť a nikto sa ich nenaučí, ak mu nie sú dané od prírody. A hoci starí autori píšú o mnohých vynikajúcich hercoch a vieme, že existovalo osobité štúdium, ktorému sa venovali, nedajú sa pre toto povolanie zostaviť nijaké pravidlá, herec sa skutočne musí narodiť. A medzi mnohými znamenitými mužmi, ktorí za našich čias dokonale zabávali hraním divadla (ako obdivuhodný Montefalco, rezký Verato z Ferrary, pohotový Olivo, vtipný Zoppino z Mantovy a druhý Zoppino z Gazzola a mnohí ďalší, ktorých môžeme dnes vidieť), mi

ako hotový zázrak pripadala hra mladej Rimanky, ktorá sa volá Flaminia. Okrem toho, že vyniká mnohými krásnymi vlastnosťami, všetci ju považujú za takú jedinečnú v tejto profesii, že v staroveku ani dnes nebolo možné vidieť nič lepšie: je totiž na javisku taká, že poslucháči nemôžu mať dojem, že sa dívajú na niečo pripravené a predstierané, ale majú pocit, že vidia niečo, čo sa zrazu skutočne stalo; tak mení gestá, hlas i farbu podľa rozmanitých okolností, že v každom poslucháčovi vzbudí nielen údiv, ale ho priam očarí.

Santino: Spomínam si, že raz som ju videl a mnohí vynikajúci muži boli jej spôsobmi takí uchvátení, že písali sonety, epigramy a iné skladby na jej počesť.

Massimiano: Rád by som nejaké počul.

Veridico: Aby som vám vyhovel, môžem vám predniesť dva sonety na jej počesť, ktoré si dobre pamätám. Jeden je *Zatiaľ čo tvoje oči, chvíľu posmutnelé* atď., a druhý *Tá krásna žena, ktorá najradšej* atď. No aby som sa vrátil k hercom, opakujem, že treba mať talent od prírody, inak sa nič dokonalé nedokáže, no kto rozumie svojej úlohe a je vynaliezavý, ten nájde primerané pohyby a gestá, aby postava vyzerala ako živá.⁷ Veľmi tomu môže napomôcť (a býva to užitočné aj v iných veciach), keď predstavenia riadi sám autor hry, ktorý zvyčajne dokáže lepšie vysvetliť niektoré svoje predstavy, takže báseň potom pôsobí presvedčivejšie a herci sa zdajú živší. Hovorím živší, pretože herec musí vždy hovoriť živo a musí žiarť, keď práve nepredvádza nejakú bolesť, a dokonca i v tom prípade by to mal urobiť veľmi živo, aby sa diváci nezačali nudiť. Teda tak ako básnik musí udržiavať pozornosť poslucháčov pravdepodobným a dobre vymysleným námetom, dobre volenými, duchaplnými a primerane zretzanými slovami, tak musí herec rozmanitým správaním, primeraným udalostiam, udržiavať ich bdelosť a nikdy ich nenechať upadnúť do ospalej únavy, ktorá v divadle prepadne každého, keď herec hrá chladne, bez potrebného ohňa a bez patričnej pôsobivosti. A aby sa čelilo tejto chybe, hercov (a najmä tých, ktorí nemajú nič iné len skúsenosť) treba donútiť k takej živosti i počas všetkých skúšok, inak budú pri verejnom vystúpení ospalí.

Santino: Herec zrejme hrá v komédii dôležitejšiu úlohu, než som si myslel, a azda sa ani o tom nevie.

Veridico: Kolkokrát som vám už povedal, že komédia sa skladá zo slov a z konania tak, ako sme my stvorení z tela a duše. Jednu z týchto hlavných častí stvoril básnik, druhú musí stvoriť herec, ktorého pohyby — otec latinského jazyka tomu hovoril výrečnosť tela (*eloquenza del corpo*) — sú také dôležité, že pôsobivosť slov ani nemôže byť väčšia než pôsobivosť gest. Dosvedčujú to tie nemohry, ktoré poznajú v niektorých končinách Európy: hovoria len pohybom, a predsja je im tak dobre rozumieť a predstavenie je také príjemné, že ten, kto to sám nevidel, neuverí. Pretože však pre túto výrečnosť tela (hoci tvorí takú významnú stránku, že mnohí ju označujú za dušu rečníckeho umenia, a spočíva v dôstojnosti pohybov hlavy, tváre, očí, rúk a celého tela) nemožno stanoviť podrobné pravidlá, len všeobecne by som povedal, že herec musí vedieť držať telo, mať uvoľnené údy, nie spútané a strnulé. Keď hovorí, musí vhodne držať nohy, a ak je to potrebné, pohybovať sa na nich ľahko, zachovať si prirodzený pohyb hlavou, aby nevyzeral, akoby ju mal pribitú klincami ku krku: ramená a ruky (ak nemusí nimi práve gestikulovať) má mať voľné a prirodzene spustené, nepočínať si ako tí, čo potrebujú stále gestikulovať, akoby nevedeli, čo s nimi. Keď si (napríklad) žena navykne zakladať ruky vbok alebo keď ju mladík pokladá na rukoväť meča, ani on, ani ona by nemali stáť stále rovnako či neustále alebo príliš často zaujímať tento postoj, no len čo sa skončí rozhovor, ktorý si takéto gesto vyžaduje, zanechať ho a na nasledujúci prehovor si nájsť niečo vhodnejšie. A keď herca nenapadne iné vhodné gesto alebo nemusí zaujímať nijaký postoj, nech ponechá — ako som už povedal — ramená i ruky tam, kde ich ťahá príroda, voľne a ľahko, nech ich nedrží nad hlavou, ani založené, akoby ich mal prísť k telu. Musí však vždy zachovať väčšiu či menšiu vážnosť pohybu, ako to vyžaduje postavenie osoby, ktorú predstavuje. A to isté platí i o tóne slov, ktorý je raz arogantný, raz pokojný, raz s ustrašenou výslovnosťou, inokedy s odvážnou, má robiť bodky na správnom mieste, vždy napodobňovať a zachovávať prirodzenú povahu

predstavovanej osoby. A predovšetkým sa má ako nešťastiu vyhýbať pedantnému prednesu — nenachádzam pre to lepšie slovo — je to ako keď žiačikovia v škole na konci týždňa opakujú prebratú látku pred pedagógom: jednoducho, vyhýbať sa tomuto prednášaniam, ktoré znie ako naspamäť naučená pesnička. A najmä sa snažiť (zmenou hlasu a sprievodom gest podľa potreby), aby sa všetko povedalo jasne a aby to nepôsobilo inak než ako domáci rozhovor, ktorý zrazu vznikne. Pretože som však už povedal, že podrobnejšie pravidlá nemožno uviesť a všeobecné zásady ste počuli, nebudeme sa už pri tom zdržiavať a prejdeme ku spôsobu obliekania. Ak máme hovoriť o šatách⁹, môžeme sa vyhnúť obyčajom staroveku, keď sa starí obliekali do bieleho, mladí do najrozmanitejších farieb, paraziti sa balili do riasených plášťov, neviestky chodili v žltom — také pravidlá by boli pri odlišnosti mravov prázdne či málo známe. Poviem, že sa predovšetkým snažím obliecť každého herca tak bohato, ako len môžem, no tak, aby boli medzi nami zachované proporcie vzhľadom na to, že nádherný odev (a najmä v týchto dobách, keď sa veľmi dbá na pompéznosť a my sa musíme predovšetkým prispôbovať dobovým a miestnym obyčajom) dodáva komédiám vážnosť a krásu a tragédiám dvojnásobne. Nezdráhal by som sa obliecť sluhu do zamatu či do farebného atlasu, keď bude odev jeho pána samá výšivka, samé zlato a taký nádherný, aby bol medzi nimi patričný rozdiel. Nikdy by som slúžke neobliekol potrhanú sukňu ani služobníkovi zodratú kazajku, jej by som dal radšej pekné šaty a jemu úhľadný kabátec: tým vznešenejšie by, prirodzene, muselo byť oblečenie ich pánov, aby sa porovnávalo s pôvabom oblečenia sluhov.

Massimiano: Je nepochybné, že keď vidno handry, ktoré sa často navliekajú lakomcovi či sluhovi, predstavenie to pripraví o dobrú povesť.

Veridico: Lakomec môže byť dobre oblečený, vidiečan takisto, ich oblečenie môže mať istú mieru nádhery, pokým nevznikne neprírodnosť.

Santino: Skutočne, ako ste povedali, musia sa rešpektovať aj obyčaje našej doby.

Veridico: Pokiaľ je to len možné, snažím sa hercov obliekať tak, aby sa čo najviac navzájom líšili. Veľmi to pomáha, rozmanitosť na jednej strane zvyšuje krásu, na druhej strane uľahčí aj pochopenie príbehu. Verím, že najmä preto mávali starí určené šaty i farby pre všetky druhy postáv. Keby som dnes mal obliecť (napríklad) troch alebo štyroch sluhov, jedného oblečiem do bieleho s klobúkom, druhého do červeného s baretom, tretiemu dám rôznofarebnú livrej a štvrtému hoci aj zamatový baret a pletené rukávy (hovorím však o komédii, ktorá si vyžaduje talianske oblečenie); a keď budem obliekať dvoch milovníkov, rovnako sa budem snažiť, aby sa líšili farbou a strihom šiat, jeden by mal plášť, druhý kabátec, jeden pero na barete, druhý zlato bez pera, aby ich každý rozoznal na prvý pohľad, nie podľa tváre, ale podľa maličkého cípu ich rúcha, a nemusel čakať, čo o sebe povedia. Upozorňujem, že úprava hlavy rozlišuje viac než akákoľvek iná časť odevu, a to mužov i ženy. Teda nech je pokiaľ možno každý iný strihom i farbou.

Santino: Koľkokrát som si dlho nevedel rady, kým som niekoho na scéne spoznal, pretože nebol dosť odlišný od iného herca či služobníka.

Veridico: Veľmi napomáha rozmanitosť farieb. A mali by to byť, pokiaľ je to možné, syté a jasné farby, používať čo najmenej čiernu a pochmúrne farby. Nejde mi len o to, aby som jedného herca odlišil od druhého, ale — ak je to možné — sa snažím každému z nich zmeniť aj jeho obvyklú podobu, aby ho diváci hneď nespoznali, hoci sa s ním každodenne stretávajú. Nerobím však tú chybu, čo robili starí, ktorí sa snažili, aby ich histriónov nikto nespoznal a farbili im tváre vínnou usadeninou alebo aj blatom. Mne postačí, keď ich pozmením, nepotrebujem ich celkom zmeniť, snažím sa len, aby vyzerali ako nové tváre, pretože keď divák spoznáva herca, je okradnutý o časť tohto sladkého klamu, v ktorom by sme ho mali ponechať. Je to v záujme skutočného úspechu nášho predstavenia. Pretože sa však najviac páči všetko nové, môže byť príjemné vidieť na scéne odevy barbarov, ktoré sú vzdialené našim obyčajom, takže aj komédie oblečené po grécky majú väčšie čaro. To je tiež hlavný dôvod, prečo scéna našej novej komédie, ktorú uvidíte v utorok (ak Boh dá), predstavuje Konstantinopol: môžem totiž ženy aj mužov obliecť do šiat, ktoré sú u nás

nezvyčajné; dúfam, že predstavenie tým získa na kráse. Okrem toho sa mi vždy zdá oveľa pravdepodobnejšie, keď sa veci, ktoré sa dejú v komédiách, odohrávajú niekde medzi cudzími ľuďmi, než keby sa prihodili mešťanom, ktorých poznáme z každodenných stretnutí. A keď je to dobré v komédii a skúsenosť nás v tom utvrdzuje, tým lepšie to pôsobí v tragédii. Kto riadi tragédiu, musí byť veľmi pozorný a (pokiaľ možno) nikdy neobliekať hercov podľa moderných obyčajov, ale podľa toho, čo vidí na starých sochách alebo obrazoch a vyberať plášte a rúcha, v ktorých sú tak nádherne zobrazovaní ľudia z týchto dávnych stáročí. A pretože je pritom krásny pohľad na vyzbrojených mužov, mám rád, keď sa v sprievode kráľa či kapitána zakaždým objaví niekoľko vojakov a gladiátorov v starovekej výzbroji, ako sa kreslia vo vojenských táboroch z dávnych dôb; keď to však okolnosti dovoľia.

Santino: Je však známe, že to možno očakávať azda tam, kde je veľkorysý vládár a môže zaplatiť potrebné aparáty a rúcha.

Veridico: O aparátoch by som nechcel dnes hovoriť, sľubujem vám, že si o nich niečo povieme zajtra. No aby ste neboli na omyle; ak si zrejme myslíte, že predstavenie tragédie musí stáť veľa peňazí, poviem vám len toto: garderóba nijakého vládkára nie je tak zle vybavená, aby sa z nej nedala obliecť ktorákolivek veľká tragédia; postačí, ak ju riadi niekto, kto dokáže vybrať z toho, čo je poruke, a využiť celé kusy látok, závesy a podobné veci, aby z nich len opásaním či viazaním narobil plášte, prehozy a štóly napodobňujúce antiiku, bez toho, že sa niečo rozstrihá či inak zničí.

Massimiano: Isteže, keby niekto chcel šiť všetky kostýmy, praskla by na to štátna pokladnica, ako povedal Santino.

Veridico: Rovnako či takmer rovnako by dopadol ten, kto by chcel nanovo šiť všetky kostýmy pre komédiu alebo i pre pastorále. My však zväčša používame hotové veci.

Massimiano: Keď ste to spomenuli, nebolo by vám zatažko povedať ešte niečo o tom, ako sa obliekajú tie pastierske hry a ako sa pre ne vyrábajú dekorácie? Ani neviem, či som niekedy nejakú videl.

Veridico: O scénach k pastorále¹⁰ si povieme niečo zajtra, keď budeme hovoriť o aparátoch. Teraz by sme si mohli povedať niečo o kostýmoch. Ak básnik uvedie na scénu nejaké božstvo alebo iné nezvyčajné zjavenie, treba vyjsť v ústrety jeho zámerom. No čo sa týka oblečenia pastierov, treba dbať predovšetkým o to, čo bolo povedané v súvislosti s komédiami, že totiž kostýmy majú byť pokiaľ možno odlišné. Ich šat bude v zásade asi takýto: nohy a ruky prikryť látkou telovej farby; ak herec bude mladý a krásny, mohol by mať nohy a ruky nahé, no nikdy nesmie byť bosý, na nohách sa vždy nosia koturny alebo soccus. Košeľa má byť z hodvábu či z inej farebnej látky, no bez rukávov, cez ňu dve kožušiny (ako opisuje Homér oblečenie trójskeho pastiera), buď z leoparda alebo z iného krásneho zvierata, jednu na hrudi, druhú na chrbte, nohy týchto kožušín sa zviažu na ramenách a pod bokmi; aby neboli rovnakí, nie je zlé spájať ich niektorým pastierom len na jednom ramene; niekto môže mať pri páse fľašu alebo misku z nejakého pekného dreva, iný torbu cez rameno, aby mu visela pri druhom boku. Každý má mať v ruke palicu, holú či s konármi, čím podivuhodnejšie, tým lepšie. Na hlave prirodzené alebo umelé účesy, niektorí nakučeravené, iní hladké a pestované; kvôli rozlíšeniu si niekto môže okolo spánkov uviazať vavrín či brečtan. Ak budú takto oblečení, bude to primerané, pastieri sa môžu navzájom odlišovať farbou a tvarom kožušín, farbou pleti, tým, čo nosia na hlave a inými vecami, ktoré nemožno vyratúvať; musí sa to rozhodnúť na mieste podľa uváženia. Pri nymfách treba predovšetkým dodržať to, ako ich opísali básnici; hodia sa im vyšívané a rozmanité ženské košeľe, no s rukávmi; ja ich zvyčajne škrobím, takže keď sú prepásané retiazkami alebo pásmi z farebného a pozláteného hodvábu, urobí to také naberanie, že na ňom môžete oči nechať, a vyzerajú prekrásne. Od pása dolu je vhodná sukňa z nejakej krásnej farebnej látky, aby bolo vidno členky. Na nohách starobylé črievce, pozlátené a zdobené či z farebnej kože. Potom potrebujú nádherný plášťik, ktorý sa viaže od jedného boku na druhé rameno. Husté a svetlé vlasy, aby vyzerali prirodzene, niektorá ich mô-

že mať rozpustené na ramenách a venček na hlave, iná môže mať zlatú čelenku, ďalšie ich môžu mať zviazané hodvábnymi stuhami a prikryté jemnými závoji, ktoré im padajú na ramená, čo civilnému oblečeniu dodáva krásu, a tvrdím, že ich možno použiť aj v pastoraálnych predstaveniach, pretože vejúci závoj má prednosť pred všetkými ozdobami ženskej hlavy a pritom pôsobí čisto a jednoducho, ako by mal pôsobiť odev obyvateľky lesov. Niektorá nymfa má v ruke luk a po boku tulec, iné majú len ošpepy, ďalšie môžu mať to i ono. Ten, kto pripravuje takéto predstavenie, musí mať predovšetkým dosť skúseností, pretože dobre ukončiť pastoraľ je oveľa ťažšie než pripraviť komédiu; pravdupovediac, je to aj oveľa vďačnejšie a krajšie predstavenie.

Santino: Keď hovoríte nymfy, iste pod toto označenie nezahrňate všetky ženy, ktoré v takýchto predstaveniach vystupujú? A keď hovoríte o pastieroch, nemyslíte všetkých mužov?

Veridico: Ale kdeže, pretože keď básnik privedie na javisko napríklad čarodejnicu, musí sa obliecť podľa jeho zámeru, keď tam vystupuje čeladník, musí mať hrubé vidiecke šaty. No keď sú tam pastierky, oblečenie nýmfm môže slúžiť ako vzor, avšak bez plášťa, odlišujú sa väčšou či menšou nádherou a v ruke nemajú nič iné než pastiersku palicu. Obzvlášť krásne pôsobí, keď si pastier vedie psa, jedného či viacerých, a rovnako by sa mi páčilo, keby psa mala aj niektorá nymfa — no toho najušľachtilejšieho, s krásnym obojkom a peknu dečkou. A na samotný koniec — jedna vec sa mi zdá dôležitá: tak ako sa k takej básni hodí verš, tak musí ten, kto ju oblieka a pripravuje, dať výzoru i pohybu účinkujúcich tú slávnosť, ktorú jej dal básnik veršom.

Massimiano: Neverím, že by bolo možné stanoviť pre pastoraľnú hru podrobnejšie pravidlá, než aké ste uviedli. Vráťme sa však k tomu, čím sme začali. Čo sa musí urobiť skôr, než začne sa prológ komédie?

Veridico: Predtým musíte prehliadnúť všetky postavy a presvedčiť sa, či má každý všetko, čo potrebuje: to musí byť zapísané v zozname (aký som si pripravil práve pred chvíľou), pretože stačí zabudnúť na nejakú maličkosť a v predstavení to môže narobiť veľký zmätok. Okrem toho si obvykle pripravujem aj druhú listinu, veľmi dôležitú a užitočnú; tam zapisujem výstupy tak, ako idú za sebou, s menami postáv a s označením domu či ulice, kadiaľ kto vojde a na akú narážku, aj s prvými slovami jeho textu, aby ten, kto to má na starosti, mohol podľa listiny zavolať herca včas na miesto, na jeho narážku ho vystrčiť na javisko a hodiť mu prvé slová, ktorými má začať.

Santino: Potom nehrozí nebezpečenstvo, že by medzi dvoma výstupmi ostalo prázdne javisko. Prejdime teraz ku zdvihnutiu opony, ktorej latinsky hovorili *sipario*.

Veridico: Pred zdvihnutím opony by som odporúčal nechať niečo zahrať, ako to robievali prví básnici komédií, na trúbkach, na píšťalách alebo na nejakom veľmi hlučnom nástroji, ktorý dokáže vzbudiť pozornosť divákov¹¹; po dlhom čakaní zväčša už usínajú, skôr než príde k vytúženému začiatku. A prebudí to aj zbor a hercov.

Massimiano: To som sám videl a bolo to veľmi efektné. Mohli by sme teraz prejsť k prológom. Ako majú vyzeráť?

Veridico: Čo sa týka prológu, domnievam sa, že najdôstojnejšia je tá podoba prológu, ktorú mu dali starí autori, že totiž niekto vystúpi ako básnik v tóge a s vavrínovým vencom. Jeho odev by mal byť nielen nádherný, ale i dôstojný: je veľmi vhodné, keď sa pod veniec nasadia umelé vlasy — postavu to premení a vyzerá ako antická osobnosť. Prológ prichádza hneď po zdvihnutí opony pomalým a vážnym krokom z jednej strany scény, a keď pomaly príde do prostriedku, postojí, pokým nepočuje, že stíchlo šuškanie, ktoré sa v divadle zvyčajne ozýva, potom pokojne začne. Nemám rád, keď chodí z miesta na miesto, radšej nech sa dôstojne zastaví a prednáša. A keď má prejsť od jednej témy k druhej, môže urobiť krok či dva, no dôstojne, a nikdy sa pritom neobrátiť chrbtom k divákovi; vždy sa má zdržovať uprostred a — pokiaľ je to možné — na prednom okraji javiska, aby totiž stál čo najbližšie k poslucháčovi a pritom sa vzdialil od perspektívy: pretože keď sa k nej priblíži, dekorácie prestávajú pôsobiť prirodzene a i keď sa od nich dosť vzdiali, di-

vákum sa nezdá, že by bol príliš daleko. To vieme dobre zo skúsenosti. A všeobecne môžem ešte povedať, že keď herec hovorí, nemá chodiť, pokiaľ ho k tomu nenúti krajná nevyhnutnosť.

Massimiano: To je celkom jasné. No teraz nám, prosím, povedzte jednu vec: ak scéna predstavuje, povedzme, Rím a komédia sa hrá (dajme tomu) vo Florencii, ku komu hovorí prológ a na ktorom mieste vlastne je?

Veridico: Keď zatiaľ vynecháme tie umelé prológy, kde sa objavujú božstvá a iné nadprirodzené bytosti (pri nich sa pristavíme neskôr, keď bude reč o výpravných intermédiách), súdím, že ak niekto hovorí za básnika, zásadne oslovuje divákov (na rozdiel od toho, ako si počína herec) a vystupuje ako ich spoluobčan, hovorí im, čo predstavuje scéna, obsah a názov hry, žiada ich o ticho a podobne.

Santino: A o intermédiách nám nič nepoviete?

Veridico: Nehovorme zatiaľ o intermédiách, ktoré sa odohrávajú na scéne, o tých sa porozprávame zajtra, ako som už prisľúbil, a poviem vám o nich svoj názor, či komédii prospievajú alebo nie. Teraz budem hovoriť aspoň o hudobných intermédiách, tie sú nevyhnutné pre komédiu, jednak aby poskytli divákovi nejaké osvieženie mysle a aj preto, že takéto prerывy (ako som na to už včera narazil) umožnia básnikovi dať hre časový rozsah. Pretože aj keď je intermédium krátke, počas tejto doby môže uplynúť hoci aj štyri, šesť, osem hodín, pretože nech je dej komédie akokoľvek dlhý, nikdy sa nemôže hrať dlhšie než štyri hodiny, často však vyplní rozsah celého dňa, ba niekedy ešte polovicu ďalšieho dňa: a keď postavy nie sú na scéne, pôsobí tento časový skok presvedčivejšie.

Massimiano: A ktoré druhy intermédií sú podľa vás vhodnejšie pre tragédie a pre pastoraálne poémy?

Veridico: Tragédie — ako som už, myslím, kdesi povedal — vlastne ani nemajú byť delené na akty (hoci tak ich súčasní autori z vlastného rozhodnutia delia) a zbory, ktoré do nich vkladajú básnici, slúžia práve na to, aby nechali uplynúť čas medzi dvoma udalosťami. A pretože dnes sa takéto delenie vžilo (súčasníci totiž skladajú tragédie z ďalších príbehov), zajtra si povieme, aké intermédiá sa považujú za vhodnejšie, pritom sa porozprávame aj o intermédiách pastoraálnych. Dnes sme predsa už dosť toho povedali a ja naozaj musím ísť na skúšku osvetlenia scény našej komédie, aby som sa presvedčil, či nie je niečo v neporiadku. A preto s vaším dovolením ukončím tento rozhovor, ak sa, samozrejme, nechcete pozrieť na túto skúšku.

Santino: Pán Massimiano, prijmem toto láskavé pozvanie?

Massimiano: Prečo nie?

Veridico: Tak poďme na scénu.

Santino: Poďme.

Koniec tretieho dialógu

[VG]

POZNÁMKY

- ¹ Leone de' Sommi: *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. MAROTTI, F., ed. Milano 1968; III. a IV. dialóg tiež In: MAROTTI, F.: *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*. Milano 1974. Anglický preklad diela uverejnil Allerdyce Nicoll v práci *The Development of the Theatre* (1937).
- ² Svedectvo Leona de' Sommiho (1560) hovorí o memorizácii komediálneho textu, svedectvo Massima Troiana zasa hovorí o extempORIZOVANÍ komédie.
- ³ Sommi tu aplikuje rétorický princíp primeranosti (*decorum*) na výber hereckých osobností, ktoré musia zodpovedať predstavám o type zobrazovanej postavy, predovšetkým hlasom.

- 4 Sommiho postuláty správnej výslovnosti, primeranej hlasitosti, zrozumiteľnosti a štýlovej adekvátnosti (pomalosť, vznešenosť reči ako znak vznešeného postavenia zobrazovanej postavy) zodpovedajú postulátom antickej rétoriky a jej disciplíny prednes (gr. *hypokrisis*, lat. *actio, pronuntiatio*).
- 5 Nápodoba typu osobnosti a nápodoba jej aktuálneho stavu pomocou rečového prejavu bola už predmetom Aristotelovho rozlíšenia *ethike lexis* a *pathetike lexis*. Sommi ju aplikuje aj na pohybový prejav hercov.
- 6 PLATON: *Dialógy*. Tatran. Bratislava 1990. 3 zv., 1. zv. *Ion*, 535C, s. 217.
- 7 Ak Leone de' Sommi po opise hereckých hlasových prostriedkov prechádza na opis hereckého pohybu a gesta, tak svoju úvahu modeluje na piatej disciplíne antickej rétoriky, prednese, ktorý sa delil na sféru *vox* a na sféru *gestum*. Ako priama filiácia Quintilianovho opisu prednesových prostriedkov herca pôsobí nielen text Leona de' Sommiho, ale aj traktát A. Ingegneriho *Della Poesia Rappresentativa e del modo di rapresentare le favole sceniche* (Ferrara 1598) i opisy prvých autorov, zaoberajúcich sa hudobným prednesom, napríklad Zarinove reguly dobrého spievania (1558), Galileiho požiadavka, aby spevák modeloval svoj prednes podľa naturálnosti herca komédie a tragédie (1581) či priamy opis požiadaviek na scénickú akciu herca-speváka v úvode k *La Dafne* Marca da Gagliana (1608).
- 8 Ak je pohyb rečou tela, Sommi tu rozlišuje pohyb ako charakterizáciu typu postavy a pohyb ako charakterizáciu aktuálneho stavu postavy, vyplývajúceho z danej dramatickej situácie (pozri pozn. 5). Ide o realizáciu princípu *decorum* hereckým pohybom.
- 9 Nasledujúci text aplikuje požiadavku *decorum* na herecké oblečenie.
- 10 Základom všetkých hudobno-javiskových reprezentácií, ktoré si neskôr získali pomenovanie opera, boli pastorálne hry (*Dafne, Euridice, Orfeo*).
- 11 Pozri úvodnú *Toccatu* pre trúbkový päťhlas v Monteverdiho *Orfeovi*, uvedenom na mantovskom dvore Gonzagovcov roku 1607.

O talianskom skladateľovi, spevákoví a básnikovi Massimovi Troianovi sa zachovalo len veľmi málo životopisných údajov. Podľa titulných listov publikácií pochádzal buď z „Corduba da Napoli“ alebo „da Napoli“. Prvý záznam o jeho činnosti pochádza z roku 1568, keď pôsobil v bavorskej dvornej kapele v Mníchove, ktorú viedol Orlando di Lasso. V tom istom roku však odišiel do Benátok a do rezidencie Viliama V. Bavorského v Landshute sa vrátil v apríli 1569. Tu slúžil až do Veľkej noci 1570, keď bol naňho vydaný zatykač pre vraždu muzikantského kolegu, čo riešil útekom. Tu sa končia aj stopy historikov.

Troianova tvorba je sústredená výlučne na diela reprezentujúce nízky štýl. Jej ťažisko tvoria *canzoni alla Napolitana*, ku ktorým si sám písal verše. Jeho benátske tlače *Il primo et secondo libro delle canzoni alla napolitana* (1568), *Il terzo libro delle sue rime e canzoni alla napolitana colla battaglia della gatta e la cornachia con una amascherata alla turchesca et una moresca* (1567), *Il quarto libro delle sue rime & canzoni alla napolitana con un'aria alla spagnuola* (1569) patria k reprezentatívnym ukážkam nízkeho štýlu. Jeho spis *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati e delle cose più notabili fatte nelle sontuose nozze dell'illustrissimo & eccellentissimo Signor Duca Guglielmo* (Mníchov 1568, rozšírené vydanie Benátky 1569) opisuje v dialogickej forme okolnosti svadobných slávností Viliama V. Bavorského a Renáty Lotrinskej, na ktorých sa zúčastnil ako autor i ako interpret. Jeho opis jednodennej prípravy extempORIZOVANÉHO predstavenia *commedia dell'arte* sa v dejinách divadla považuje za najstaršie zachované libreto tohto žánru. Ak sa oživenie antickej tragédie spájalo s úvahami a aktivitami talianskych *accademii* (akou bola aj florentská *camerata*), podoby antickej komédie skúmali talianske *compagnie*. Kým tragédia bola spätá s najvyššou persuažnou funkciou pohýňania citu (*muovere dell'affetto*) a vyžadovala si textovú memorizáciu, komédia slúžila funkcii vzbudzovania potešenia (*delettare*) a jej hlavným prostriedkom bola extempORIZÁCIA. Troianov text teda otvára okno do dielne renesančnej scénickej extempORIZÁCIE.

* * *

Discorsi delli trionfi, giostre, apparati e delle cose più notabile fatte nelle sontuose nozze, dell'Illustrissimo & eccellentissimo Signor Duca Guglielmo. Mníchov 1568.

Fortunio: Večer sa uvádzala improvizovaná komédia v talianskom jazyku za prítomnosti vznešených dám. Hoci väčšina prítomných nerozumela, čo sa rozprávalo, benátsky *Magnifico* (*Magnifico Venetiano*), ktorého predstavoval pán Orlando di Lasso, a jeho Zanni (*Zanne*) si tak dobre a tak pôvabne počínali (*tanto bene e con tanta gratia*), že sa všetci strašne smiali.

Marinio: Buďte taký láskavý a porozprávajte mi námet tejto komédie.

Fortunio: Večer predtým, ako sa predvádzala (*rappresentasse*), napadlo najjasnejšiemu vojvodovi Viliamovi Bavorskému pozrieť si na druhý večer komédiu (*una comedia*); dal si zavolať pána Orlanda, o ktorom vedel, že sa vyzná v týchto veciach, a naliehavo ho o ňu požiadal. Orlando nemohol nevyhovieť svojmu láskavému pánovi. V prijímacej miestnosti najjasnejšej vojvodovej manželky, ktorá sa rozprávala s Ludwigom Welserom o španielskych otázkach, zazrel náhodou Massima Troiana a všetko mu rozpovedal; hneď vynášli žartovný príbeh a každý z nich vymyslel potrebné slová. Sedliak v cavajolskom odevu pôsobil v prvom dejstve tak komicky, že vyvolával všeobecný smiech.

Marinio: Povedzte mi, prosím vás, koľko osôb hralo v tejto komédii?

Fortunio: Desať a mala tri dejstvá.

Marinio: Veľmi rád by som sa dozvedel aj mená účinkujúcich.

Fortunio: Znamenitý Orlando di Lasso hral Magnifica, pána Pantaloneho di Bisognosi¹ (*L'eccellente Orlando Lasso, fece il Magnifico sotto il nome di messer Pantalone di bisognosi*), pán Battista Scolari z Trenta hral Zanniho² (*Zanne*), Massimo Troiano hral zároveň tri úlohy: neokrôchaného vidieckeho parobka v prológu, zaľúbeného Polidora³ a zúrivého Španiela (*spagnuolo disperato*) menom Don Diego de Mendoza⁴; Don Carlo Livizzano hral Polidorovho sluhu; Giorgio Dori z Trenta hral Španielovho sluhu; kurtizánu Camillu, zaľúbenú do Polidora (*cortegiana innamorata di Polidoro*), predstavoval markíz Malaspina; jej slúžku i francúzskeho sluhu hral Ercole Terzo⁵. No vrátim sa ku komédii. Päťhlasný zbor vedený pánom Orlandom zaspieval po monológú nežný madrigal (*Dopo che fu detto il prologo Orlando Lasso fece cantare uno suo dolcissimo Madrigale a cinque uoci*). Massimo, ktorý odohral parobka, si medzitým vyzliekol vidiecke šaty a obliekol kabát z čierneho zamatu, celý ozdobený širokými zlatými portami, čierny zamatový plášť podšíty nádhernou soboliou kožušinou a vystúpil so svojím sluhom — predstavoval Polidora. Chválil Fortunú a tešil sa, že si môže veselo a bezstarostne žiť v Amorovej ríši. A tu už prichádza francúzsky sluha, ktorého vyslal jeho brat Fabritio zo svojho vidieckeho sídla, a prináša mu list, plný nepríjemných správ, v ktorom pisateľ prosí svojho brata, aby okamžite prišiel domov. Polidoro si ho nahlas číta a keď ho s hlbokým povzdychom dočítal, dá si zavolať Camillu a oznámi jej, že musí okamžite ocestovať, pobozká ju a odíde. Vtedy vyjde z druhej strany javiska pán Orlando, oblečený ako Magnifico v živo červenom atlasovom kaftane, šarlátových benátskych pančuchách a v dlhom čiernom plášti, padajúcom až po zem, s maskou, ktorá vyvolávala smiech, len čo sa na ňu ktokoľvek pozrel. S lutnou v rukách hral a spieval (*Da l'altra parte de la scena uscì Orlando Lasso uestito da Magnifico con uno giubbone di raso cremesino, con calze di scarlato fatte alla Venetiana, ed una uesta nera lunga insino a'piedi, e con una maschera che in uederla forzaua le genti a ridere; con un liuto alle mani sonando e cantando*):

Kto kráča touto ulicou

a nevzdychne, je blažený...⁶

Keď pieseň dvakrát zopakoval, odložil lutnu a začal nariekať na Amora: Ó, chudák Pantalone, ty nedokážeš kráčať touto ulicou a neposielat do neba vzdychy a nekropiť pôdu slzami! Všetci sa opretekly smiali a výbuchy smiechu bolo počuť, pokým zostal Pantalone na javisku. A smiali sa ešte viac, môj Marino, keď Pantalone hneď na to predvádzal svoje kúsky, či už sám alebo s Camillou, a objavil sa Zanni, ktorý Pantaloneho, svojho starého pána, nevidel celé roky a nespoznal ho hneď; z nepozornosti doňho narazí a dal mu riadnu ranu. Pohádali sa spolu a napokon sa spoznali. Zanni si od radosti prehodil svojho pána cez plece a krútil ho ako mlynské koleso, až sa mu v očiach zotmelo. Potom to urobil Pantalone so Zannim. Nakoniec sa obaja zvalili na zem, potom sa zodvihli a začali sa spolu rozprávať. Zanni sa pýtal svojho pána, ako sa darí jeho bývalej pani, Pantaloneho žene, a musí sa dozvedieť, že je už dávno mŕtva. A tu začali obaja zavýjať ako vlci a Zanni plače pri spomienke na makaróny a buchtu, ktoré mu kedysi pripravovala. Keď sa dosýta naplakali, vrátila sa im veselosť a pán žiada Zanniho, aby doniesol jeho milovanej Camille kohútikov. Zanni mu sľubuje, že sa zaňho prihovorí, no urobí pravý opak. Pantalone odišiel zo scény a Zanni sa ustrašene poberá do domu Camilly. Camilla sa zaľúbi do Zanniho (nie je na tom nič divné, pretože ženy často zahodia lepšie a chytia sa horšieho) a dovoľí mu vstúpiť do domu. A tu začala hrať hudba piatich viol da gamba a rovnakého počtu hlasov. Posúďte teraz sám, či toto dianie bolo smiešne, no ja vám pri Pánu Bohu prisahám, že hoci som videl mnoho komédií, predsa si nemôžem spomenúť, že by som sa pri niektorej z nich tak od srdca zasmial.

Marino: Iste to bola pekná kratochvíľa a zábava. Rozprávajte ďalej, ohromne sa mi to páči.

Fortunio: V druhom dejstve vystúpil Pantalone a diví sa, že Zanni sa s odpoveďou tak zdržal. Medzitým sa objavil Zanni s listom od Camilly, v ktorom píše, aby sa — ak chce okúsiť jej lásku — prezliekol tak, ako mu ústne povie Zanni. Pantalone a Zanni sa idú v dobrej nálade prezliecť. Teraz prišiel Španiel „so srdcom utápajúcim sa v zúrivosti, ktorej meno je žiarlivosť“ a začal sa vychvaľovať svojmu sluhovi, koľko veľkých a hrdinských činov vykonal silou a statočnosťou, koľko ľudí zabil a po stovkách naložil do Cháronovej bárky, a teraz sa ničomná ženská zmocnila jeho chrabrého srdca. Premožený láskou ide vyhľadať svoju Camillu a prosí ju, aby mu dovolila vstúpiť do svojho domu. Camilla pri lichotníckych rečiach berie náhrdelník z jeho rúk a sľubuje mu dnešný večer. Spokojný Španiel odišiel. A tu vystupuje Pantalone v Zanniho halene a Zanni v šatách svojho pána. Zanni chvíľu poučuje Magnifica, ako sa má správať a čo má hovoriť. Nakoniec sa obaja pobrali do Camillinho domu a tu sa ozvala hudba — štvorhlasný spev, do ktorého sa miešali tóny dvoch lutien, flauty, gamby a mandolíny. V treťom a poslednom dejstve sa z vidieka vrátil Polidoro, ktorý svojimi peniazmi vydržoval Camillu, vojde do domu a nájde tu Pantaloneho oblečeného do hrubých šiat. Pýta sa, čo je to za človeka, a dostáva odpoveď, že je to nosič, ktorému Camilla chcela prikázať, aby odniesol balík látok pani Doralici do Santo Catalda. Polidoro tomu uverí a povie, aby ihneď balík odniesol. Pantalone sa vyhovára, že je starý a nedokáže to. Chvíľu sa hádajú, až napokon Pantalone vyhlási, že je urodzený. Polidoro to rozčertilo, chytil palicu a Pantalonomu ich toľko vysolí (za veľkého smiechu divákov), že si to zapamätá asi dlhšie ako ja. Chudák Pantalone utiekol, Polidoro sa vrátil a vošiel do domu, rozzúrený na Camillu. A Zanni, keď počul tie rany, našiel vrece a skryl sa v ňom. Camillina slúžka vrece zaviazala a odvalila na predné javisko. Tu prichádza Španiel, pretože nadišla hodina, ktorú mu Camilla určila. Vošiel do domu, kde mu slúžka povedala, že Polidoro sa práve vrátil z vidieka. Španiel rozhnevaný touto nečakanou správou odchádza, s očami obrátenými do neba vzdychá a kľaje, pričom zakopol o vrece, v ktorom je chudák Zanni, a ako je dlhý sa natiahne i so sluhom na podlahu. Veľmi rozhorčený sa zdvíha, rozviaže vrece, vytiahne Zanniho von a poriadne mu palicou pomasíruje kosti. Zanni utečie, Španiel sa so sluhom pustí za ním a javisko ostalo prázdne. Teraz prišiel Polidoro so svojim sluhom a Camilla so svojou slúžkou. Polidoro hovorí Camille, že sa musí rozhodnúť pre svadbu, pretože on ju už z vážnych dôvodov nemôže ďalej vydržiať. Ona sa dlho bránila, konečne súhlasila s Polidorovou radou, aby si vzala Zanniho za zákonitého manžela. Zatiaľ čo sa takto dohovárajú, vystúpi Pantalone, ovešaný od hlavy až po päty zbraňami, a Zanni s dvoma kušami na chrbte, s ôsmimi dýkami za pásom, s mečom a štítom v ruke a s ostrou prilbou na hlave. Prišli sa pomstiť človeku, ktorý ich strieskal. Keď urobia niekoľko výpadov, aby vzbudili dojem, že dokážu svojich nepriateľov zabiť, dá Camilla Polidorovi znamenie, aby sa porozprával s Pantalonom. Len čo to starý spozoroval, postrčil Zanniho dopredu. Zanni sa celý vydesený schováva za svojho pána, aby on zaútočil prvý, a Pantalone hovorí to isté Zannimu. Keď Polidoro videl, že obaja sú rovnako vystrašení, osloví starého: Signore Pantalone! — a položil ruku na rukoväť meča (no Zanni nevie, ktorú zbraň má chytiť do ruky), a tak sa pustí do smiešnej bitky, ktorá chvíľu potrvá, nakoniec Camilla zadrží Pantaloneho a slúžka Zanniho. Uzavrú zmier, Zanni dostane Camillu za manželku a na počesť tejto svadby spustia taliansky tanec. Massimo sa v mene pána Orlanda ospravedľňuje, že predvedená komédia sa nemôže vyrovnáť zásluhám vznešených kniežat a kňazien, obradne zaželal dobrú noc a všetci sa odobrali spať.

[VG]

POZNÁMKY

- ¹ Ústredná postava talianskej *commedie dell'arte* Magnifico sa po prvýkrát s týmto menom objavuje roku 1559 v *canto carnascialesco* Antonfrancesca Grazziniho detto il Lascia (1503-1584) (*Tutti i trionfi, carri, mascherate ñ canti carnascialeschi andati per Firenze* — Florencia 1559); herec Magnifica musel mať „*perfetta la lingua Veneziana, con i suoi dialetti, proverbj, e vocaboli*” (PERRUCCI, A.: *Dell'arte rappresentativa premediata, ed all'improvviso* — Neapol 1649, s. 246). Magnifico je benátskym následníkom antickej postavy *senex* (Plautus, Terentius), senilný aristokrat strácajúci svoju vážnosť pre dôvernosti voči služobníctvu, zaľúbený starec či podvádzaný manžel. Jeho častým menom bolo aj Pantalone. Meno Pantalone de' Bisogni (t.j. Pantalone zo spoločnosti Potrebných) po Troianovi použil aj Flaminio Scala a Carlo Goldoni. K postave patrila polomaska s veľkým nosom a bielou pohyblivou bradou, krikľavočervené nohavice, pančuchy či vesta, dlhý čierny plášť (*zimarra*), čiapka. Rané rytiny ho zobrazujú s falusom, neskôr prevládal mešec, dýka.
- ² Zanni, hovoriaci bergamským nárečím, zväčša Magnificov sluha, pendant i protihráč, je bergamské oslovenie Giovannioho. V 16. storočí bergamskí chlapi odchádzali do miest, kde si monopolizovali práce, ktoré robievali predtým somáre. Pôsobili aj ako prístavní robotníci, spojenie benátskeho kupca a bergamského sluhu bolo teda celkom prirodzené. Zanniovia často vystupovali aj vo dvojici (prešibaný — hlupáček). Ich kostým zodpovedal ich pôvodu. „Bilinguálny” dialóg „*Zanni e Magnifico*” bol populárnym žánrom 16. storočia a jeho zhudobnenia nájdeme aj u Orlanda di Lassa (*Libro de villanelle, moresche ed altri canzoni* — Paríž 1581; In: *Sämtliche Werke* 10. Lipsko, b.d. č. 22, s. 135-139), Oratia Vecchiho (*Selva di varie ricreatone*, Benátky 1590, *Dialogo a 5, Tich toch*) i Johanna Eccarda (*Zanni et Magnifico* v *Neue Lieder mit fünf und vier Stimmen* — Königsberg 1589). Zannioho úlohou bolo podľa Flaminia Scalu (*Il teatro delle favole rappresentative, ovvero La ricreatione comica, boscarea e tragica*, Benátky 1611) „dobechnúť starých a uspokojiť mladých” („*burlar i vecchi i contentar i giovani*”).
- ³ Postava zaľúbeného Polidora v Lassovom-Troianovom príbehu nie je celkom typickým zaľúbencom *commedie dell'arte*. Milovník *commedie dell'arte* bol symbolom mladej lásky, ktorá musí prejsť cez prekážky k víťaznému koncu (pomocou zannioho). Nenosil masku, kostýmovaný bol podľa najnovšej módy, hovoril zväčša toskánskym nárečím, t.j. normatívnou taliančinou. Milovník — tu Polidoro (inde Lelio, Aurelio, Fortunio, Florindo) — a jeho partnerka — tu Camilla (inde Isabella, Angellica, Ardelia) — tvorili dvojicu zaľúbencov (*innamorati*), ktorá bola nositeľkou vážnejšej línie hry i centrálného jazykového prejavu.
- ⁴ Španielsky bojovník patril tiež ku konštantným typom *commedie dell'arte*. Jeho atribútmi boli chvastúnstvo, chlípnosť a často aj opilstvo. V súlade s polyjazykovou povahou žánru šlo len zriedkakedy o talianskeho bojovníka, zväčša to bol španielsky *capitano*, tárajúci o svojich víťazstvách na bojisku a v posteli v španielsko-talianskom jazyku, či nemecký Landsknecht, *Tedesco*, obscénny, ťažkopádny pijan používajúci taliančinu s nemeckou výslovnosťou (v texte zasa nemecké slová písané talianskou ortografiou).
- ⁵ Ak sa renesančné dramatické umenie rodilo v tvorivom dialógu s odkazom antiky, tak prebralo aj aristotelovskú ideu charakterizácie postáv prostredníctvom ich jazyka. A ak mali byť postavami komédie bežní ľudia (gr. *idioses*), tak ich charakterizačným jazykovým prostriedkom bola ich reč, t.j. *idiotikos logos, idiotismos*. Aplikácia princípu nápodoby spôsobila, že renesančná *commedia dell'arte* i *commedia erudita* sa stali útvarmi „*a diversi linguaggi*”. Nápodobu bežného jazyka (lat. *idiotecismus*) v teórii komédie postuloval Antonio Riccoboni v práci *De re comica ex Aristotelis doctrina* (Benátky 1579), no popri komédii sa stala charakterizačným prostriedkom všetkých nízkoštylových kompozícií — literárnych, dramatických i hudobných. V diele Oratia Vecchiho *L'Amfiparnaso* (1597), nesúcom podtitul *commedia harmonica*, nájdeme nielen ekvivalenty postáv Lassovho-Troianovho príbehu (starý Pantalone, bergamský Zanni, Capitan Cardon, spagnuolo, zaľúbenci Lucio a Isabella), ale aj ich hudobno-charakterizačné ekvivalenty.
- ⁶ Ide o dvojveršie piesne Fillippa Azzaiola (fl. cca 1557-1569) *Chi passa per 'sta strada*, populárnej v celej Európe (*Chi passa per questa strada / e non sospira beato sè*).

Giovanni de' Bardi

(1534 – 1612)

(cca 1578)

Talianský 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, hostiteľ 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 užho 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 pramenných 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 Bardimu svoj spis *Dialogo della musica antica et della moderna*, ktorého väčšiu časť predstavuje konverzácia medzi Bardim a P. Strozziom. Oba spisy, odmietajúce taliansku polyfonickú koncepciu kompozície, reflektujú stav pred „vynájdением monódie“, ktorej vznik postulovali a ku ktorej vynájdению 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 akadémii — 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 sta stebľa po poli Tvojej mysle, zozbieram všetky dokopy. Urobím to tak, aby si ich mohol objasť jediným pohľadom ako jeden porčne 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 velikánoch (*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 divistrate*). 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 delením 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*). Uviedli sme tu definíciu hudby podľa Platona, 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. Títo 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 bóľom, 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 fortezza, 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 *ethosu* (*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 mixolýdickom mode (*come è la cantata nel tuono Missolidio*), niektoré iné, nízke, sa zasa počúvajú 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 mudrcmi 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 velikáni, ani to, čo potvrdzuje rozum (*ragione*). Veď čo je nezvyčajné na tom, že títo dávni 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 hrcajú všetky, čo sa ocitne pred nimi, a zapálené zápalnou šnúrou by roztrhli nielen rúcaje, ale celý zemský glóbus, keby sa dalo preniknúť do jeho stredu; naproti tomu ich jednotlivé zložky, akými sú síra, liadok, roznetka, by samotné nič nezmožili.

Vráťme sa však k zázrakovu 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, koľko a aké boli jej delenia a ich prednosti, možno prejsť k cieľu, ktorý som si vytýčil. Bez povedaného by to bolo pritažké.

Hovorim 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 ornamenti*) než tamti. Dnešným kontrapunktikom by sa skutočne zdalo hriešne — 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* uspôsobené 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, nazývajúc ju remeselnou (*artificiosa*) a slúžiacou len rivalite hráčov. Nie je hodná slobodného človeka, nemajúc 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 pohlúžení 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 rozmýšľal 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 dì 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 hlúposťou 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 poučať 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 umidombra* [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'istrumenti*), nebude od veci, 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 nevýdávajú 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 nepoznám dôkladne všetky dychové nástroje, pri použití tých, ktoré nepoznám, 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 ragionati 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 zmiešanú lutny či violy s klávesovými nástrojmi a harfou či inými nástrojmi, ak majú rôzne, nerovnaké delenia [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 melodickú 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 axiómy 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 dokonalí 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 otčiny.

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-

roslivostou, 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 harmónii (*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 Platona 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 nepríjemne, 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: „Choďte 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 narušený verš. A nech Ti budú príkladom nikdy dosť 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 naučíš dobre rozprávať (*la buona favella*) a zdokonalíš 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 fámu o neobyčajne vychválenom basistovi a v ktorýsi deň som si ho v spoločnosti istých cnostných cudzincov išiel vypočuť; 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 chápaní ľudia.

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 rozumieť, 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 dost 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 narušujú 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 preklzavajú ukradomky, no pri pohľade na vlastný výzor robia neveriteľný 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 sonno lento*), 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 canzonu tak, ako bola skomponovaná (*è di bene, e puntualmente esprimere la 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.

Vyberaný 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 prikrošou (*arditamente*); taký spevák je totiž medzi inými speváckmi 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 *Očistca* (*Purgatorio*), kde našiel Casellu, vynikajúceho hudobníka svojich čias, hovorí:

„*Cominciò egli allor sì 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 li nel mio cospetto,
Regina Coeli cantando si dolce
Che mai da me non si parti 'l diletto*“
(„A skvúc sa v mojom pohľade tak peli
Regina coeli, ten spev najnajsladší,
že z pfs sa slasť mi nikdy neoddelí.“)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 poslušia, že sa [prosa] 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 non 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 zhŕdávý k ich davu.

Nevravme o nich, pozri len a poďme!”)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 (čiastočný) 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. Szweykowski 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 veľkou intervalov; Ptolemaios uvádzal 21 *chroai*, opierajúc sa o Archytasa z Tarentu, Aristoxena z Tarentu, Eratostena a Didymosa.
 - 4 Bardi 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. (cca115-cca180), autor *Cestovania po Grécku (Periéghésis 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 aulosoch.
 - 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 Bardiho 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 Bardi tu necituje Platona, 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 vracaf 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 Pravdepodobne 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 Bardiho 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 Giulio 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 fiamme 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.

Vincenzo Galilei

(po 1520 – 1591)

(1581, 1591)

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, persúazného 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 1581.¹

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 tamej hudby a nedokonalosť tej našej (*la sua perfettione, & l'imperfettione di questa nostra*); hoci Zarlino

Zázračné účinky, ktoré spôsobovala antická hudba.

Effetti maravigliosi, che l'antica Musica operava.

Hudba oslobodzujúce 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, mierila 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, očistovala samopašných, tíšila zlých duchov, liečila uhryznutie hadom, upokojovala rozgnevaných 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 autorít.

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 kytary a svojho spevu (*con la dolcezza sua Cithara, & del suo canto*) a zároveň súcitom (*compassione*) obmäkčil delfínov, ktoré ho na vlastných chrbtoch niesli toľko míľ 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*²) 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.³

Strozzi: Tisíckrát máte pravdu a vďaka tomu, že som prerušil tok vašej reči, dozvedel som sa veci, ktoré som dosiaľ nevedel a neľahko 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 proporzionate & 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, ušľachtilými 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 učení 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 & proporzionale 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 odono tra le parti delle Cantilene musiche*), ak si zároveň neuvedomujeme 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 [mastičkárm] je väčšina tých, ktorých dnes ľud nazýva hudobníkmi (*di Musici*). K ich impertenciám 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*.⁴ 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 (*comunicare 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.⁵

Prirovnanie.
Comparatione.

Príklad.
Essempio.

Ďalšia impertencia
kontrapunktikov.

*Altra impertienza de
Contrapuntisti.*

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.

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.

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 usporobované a uvážene rozvádzané (*con i debiti mezzii accomodate, & con giudizio resolute*); a okrem toho skvostné a pôvabné konsonancie. Jedny i druhé sú na vyjadrenie obsahu a vyvolania citov poslucháča (*all' espressione de concetti per imprimer 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 vymelkovaných 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*).

Strozzi: Z toho, čo ste dosiaľ povedali, sa zdá, že popri mnohých dôležitých veciach treba vyvodit' 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 hlav, 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 takého stavu, že keby sa ešte zhoršil, mala by byť skôr pochovaná než liečená.

Strozzi: Ako to?

Bardi: Vari ste nepostrehli onú osobitú perfidnosť 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 pridíža imitácii týchto

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 oprávnené 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.⁶

Prirovnanie.
Comparazione.

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 arpicorde (*sonarsi particolarmente nel Liuto & nello Harpicordo*⁷), 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, vydobývajúč [súzvuk] viacnásobne, kým mnohé iné zasa naopak obide a vynechá, alebo — ak sa dá — mnohokrát opakuje ten istý tón niektorého hlasu, čo môžu dosvedčiť všetci tí, čo tieto nástroje dobre poznajú.

Ďalšia
impertinencia.

Altra impertinenza.

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 križik pri *f* či pri *g*, keď ďalej nasleduje *b* alebo *c*¹; 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.

Ďalšia svojvoľnosť.

Altro abuso.

Na lutne niet zmenšenej kvarty.

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

Semidiatessarano non trovarsi nel Liuto.

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 (*artificiali strumenti*), a nie písanie toho či iného označenia pri notách.

Ďalšie svojvoľnosti súčasných skladateľov-praktikov.

Zamýšľal som prediskutovať inú ambicióznejšiu márnivosť, o ktorej naši praktici tak hlučne rozprávajú, avšak medzi tými, čo nevelmi rozumjú 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

Altri abusi de' moderni pratici compositori.

vynechať noty a spievať pomlčky; niektorí sa ani tým neuspokojujú a chcú, aby sa niekedy spievalo bez línií, názvy tónov označujú samohláskami a ich hodnoty zasa čudnými a bizarnými chaldejskými či egyptskými číslicami alebo namiesto jedných i druhých cez celé strany maľujú prekrásne 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 prežívania 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 nesúladné, 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 musici*). Naši praktici kontrapunktu teda hovoria, ba ubezpečujú, že obsahy duše vyjadрили 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., naďabali na verš hovoriaci napríklad „*Aspro core e selvaggio e cruda voglia*”⁸ („srdce tvrdé a divoké a krutý rozmar”) — čo je prvý verš jedného z Petrarcových sonetov — a medzi spievajúce hlasy umiestnili mnoho septím, kvárt, sekúnd a veľkých sext a týmito prostriedkami vyvolali v ušiach poslucháčov hrubý, tvrdý a nepôvabný zvuk (*un suono, rozzo, aspro, & poco grato*)⁹ nie iný od toho, čo vydávala Orfeova kytara (*Cithara d'Orfeo*) v rukách Neantia, syna tyrana Pittaka¹⁰ na gréckom ostrove Lesbos. [Tento ostrov] bol povestný najväčšími a najuctievanejšími hudobníkmi sveta, ich veľkosť sa skončila — ako čítame — spolu so smrťou nezvyčajného kitaróda Perikleťa¹¹, 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 zaslužený 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.¹³ 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 Musico*), ktorého, ako viete, zabili Bakchantky.

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

Prirovnávanie.
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 zabitý
Bakchantkami.

vyslovovať [slová] tak rýchlo a tak nepôvabne, ako je to len predstavi-
teľné; a pri takých slovách ako „miznúť“ (*sparire*), „omdlieť“ (*venir me-
no*), „skonat“ (*morire*) či „náhle zosnulý“ (*veramente spento*) prikazujú
hlasu zmĺknuť 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 považujú za žarty (*burlati*). Keď za-
sa majú povedať „sám“, „dvaja“ 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“¹⁴) 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 nezide, že vyslovujú tieto
slová nejako nezvyčajne. Keď nadabia na také, čo označujú rôzne farby,
či už temné alebo jasné, pridávajú k nim čierne a biele noty (*note bianche
& nere*), aby podľa ich názoru šikovne a pôvabne vyjadrili 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 vymaľo-
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 reťazce“ (*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-
rates¹⁵ či Korax¹⁶ alebo ďalší z velebených rečníkov vyslovil vo svojej
reči čo i len dve slová týmto spôsobom, svojich poslucháčov by záro-
veň rozosmial i pobúrili 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 spôsobo-
vala antická hudba; zatiaľ je však od tamtej 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
tamtej bolo priviesť iných k tomu istému citu, aký vyjadrovala (*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 vyjadriť slovné obsah duše takýmto smiešnym
spôsobom, ale iným, ktorý je od tohto veľmi vzdialený.

Nové svojvoľ-
nosti kontra-
pункtikov pri na-
podobňovaní
slov.

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

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

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

Strozzi: Prosim 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*), pribrzdite 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 zúrivy či vzrušený; ako vydatá žena a ako dievčína, ako prosté dieťa, ako Ištivá 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.¹⁷ 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 nemohúcnosť nevedia uviesť do praxe (*mettere in pratica*) a použiť pri [vhodnej] príležitosti a súdia, že ich príroda pozbavila [tejto možnosti].¹⁸

Od koho by sa mohli súčasní praktici naučiť napodobňovať slová.

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

Prečo je zvieratám 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 *tono* (*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'azione a tal personaggio*). Preto o Timoteovi¹⁹ — ktorý bol podľa Suida²⁰ hráčom na tibii (*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 partecipare suo gesto, & membro*) museli — podľa mňa — horieť túžbou po boji, premožení a víťazstve nad nepriateľom. To prinútilo Alexandra chopiť sa zbrane a riečť, že také majú byť piesne kráľov (*canzoni de RE*)²¹, 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 faculté 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 Aristotela²² — 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 vládca 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 Antigenidesa²³, 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.²⁴ Aj u Iulia Polluxa²⁵ 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 hluk možno správnejšie nazvať hlučný (*strepitoso*) než zvučný a súmerný (*che sonoro, & rationale*). Ešte tu dodám, že podľa Eliana sa ryba pagur²⁶ loví na zvuk *fotingio*²⁷ 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 rozhnevané duše slonov spevom a zvukom *scindasso* a Líbijčania upokojovali divoké a neskrotené kone zvukom *plagie tibie*.²⁸ To by malo stačiť na túto tému.

Vlastnosti jednoduchého zvuku umelého nástroja.

Proprietà del semplice suono dell'artificiale strumento.

V druhej piesni tragédie nazwanej *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 výtvar našich súčasných praktikov kontrapunktu, ktorí — ako hovoria — zhudobňujú (*mettendo in musica*) nejaký druh verša, či už voľného alebo viazaného rýmom (*voglia sorte di versi, ò sciolti ò 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 vzbudif 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 pozerú 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, & profonde 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'enharmonio con la 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 objasť 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 vaše 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

- ¹ 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.
- ² Herodotos v *Historiae* I 24 píše o Arionovi spievajúcom *nomos orthios* predtým, ako sa vrhol do mora (bol to *nomos* interpretovaný vo vysokých polohách).
- ³ G. de' Bardi ako tvorca ideovej koncepcie florentských intermédií ku komédii *La pellegrina* sústredil námety šiestich intermédií k téme persuáznej sily hudby a jej antických demonštrácií: *Intermedio I: Harmónia sfér; Intermedio II: Spevácka súťaž medzi Pieridami a Múzami; Intermedio III: Apolón porazi delské monštrum; Intermedio IV: Ohlásenie Zlatého veku; Intermedio V: Arion a delfín; Intermedio VI: Jupiter zosiela smrteľníkom rytmus a harmóniu*. Arionovo intermédiu, pozostávajúce zo spevu Amfitrita, zborov nýmfov, zboru námorníkov a Arionovho spevu s dvojitou ozvenou, skomponoval na Rinucciniho slová C. Malvezzi — okrem Arionovho lamenta, ktoré je dielom Jacopa Periho.
- ⁴ ARISTOTELES: *Politika* 1342b9. Pravda. Bratislava 1988, s. 273-274.
- ⁵ 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 nôtí, 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 počuvať ich než nótenie." (*Les problèmes d'Aristote*. Paris 1891.)
- 6 „Sestina — lyrická veršová forma provensálskeho pôvodu, pozostávajúca zo šiestich strof, z ktorých každá má šesť veršov, a básen 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 istituzioni 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 istituzioni 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 vyvodíť, 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 požadujúc, aby sme sa skrz-naskrz stali hercami a vtípkármi. 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 zvieratom 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 Miléty (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 Iulius 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 plagioulos — priečný aulos egyptského pôvodu.
- 28 Pravdepodobne plagioulos (pozri pozn. 27).

Francúzsky klerik Jehan Tabouret sa narodil 17. 3. 1520 v Dijone. Tu aj začal svoje štúdiá, v ktorých pokračoval v Poitiers a pravdepodobne aj v Paríži, kde získal právnu licenciu. Ako cirkevník sa stal roku 1542 pokladníkom kapituly v Langres, roku 1547 kanonikom katedrály a roku 1565 kanonikom-pokladníkom v Bar-sur-Aube. Neskôr bol cirkevným sudcom, inšpektorom diecéznych škôl a napokon vicedicárom svojej diecézy. Zomrel 23. 7. 1595 v Langres.

Jehan Tabouret používal ako spisovateľ prešmyčku svojho mena — Thoinot Arbeau. Bol predovšetkým autorom jedinej francúzskej tlače 2. polovice 16. storočia, venovanej tanečnému umeniu. Jeho tanečná príručka vyšla v Langres u Jehana des Preyz roku 1588 pod titulom *Orchésographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Traktát vyšiel aj v novom vydaní v identickej podobe, no s novým titulným listom ako *Metode et teorie en forme de discours et tablature pour apprendre a dancier, battre le tambour en toute sorte & diversité de batteries, jouer du fifre & arigot, tirer des armes & escrimer, avec autres honnestes exercices fort convenable à la jeunesse* (1596). *Orchésographie* bola v čase svojho vzniku nepochybne najrozsiahlejšou publikáciou venovanou výlučne tanečnému umeniu. Priniesla nielen dobový pohľad na tanec, ale aj veľké množstvo detailných informácií o renesančnom tanci, jeho sociálnom zázemí, hudobnej zložke i o konkrétnej choreografii rozmanitých, staromódnych i novodobých tancov. Arbeau uvádza tance spolu s jednohlasnými notovými príkladmi, opisuje extemporizačnú techniku hudobníkov, uvádza (najstaršie notované) príklady rytmického sprievodu tancov určeného bubnu i podrobný opis pohybu tanečníkov, ktorý je synchronizovaný s časovým priebehom notových príkladov jednotlivých tancov.

* * *

Orchésographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. Langres 1588.

Capriol: Prichádzam, Monsieur Arbeau, aby som vám zložil poklonu. Nepamätáte si ma, pretože je to už šesť či sedem rokov, čo som opustil mesto Langres a šiel do Paríža a potom do Orléans.¹ Som váš dávny žiak, ktorého ste učili počty.

Arbeau: Vskutku, na prvý pohľad som vás nespoznal, pretože ste odvtedy vyrástli, a som si istý, že ste tiež obohatili svoju myseľ mužnosťou a vedomosťami. Čo si myslíte o štúdiu práva? Kedysi som sa mu tiež venoval.

Capriol: Považujem ho za vznešené umenie a nevyhnutné pre riadenie vecí. Lutujem však, že kým som bol v Orléans, zanedbal som výučbu správnych spôsobov, umenie, ktorým sa mnohí študenti obohatili ako prídavkom ku svojim štúdiám. Pretože po návrate som sa ocitol v spoločnosti, v ktorej — stručne povedané — som mal zviazaný jazyk, bol som neohrabaný a pokladali ma sotva za čosi viac než kus dreva.

Arbeau: Útechou vám bol fakt, že učení profesori ospravedlnili tento nedostatok, keď preskúmali vedomosti, ktoré ste nadobudli.

Capriol: Je to tak, ale počas voľných hodín medzi mojimi vážnymi štúdiami som mal radšej nadobúdať zručnosť v tanci, schopnosť, ktorá by bola zo mňa spravila všetkými vítaného spoločníka.

Arbeau: To bude ľahké — čítaním francúzskych kníh si zostríte vtip a keď sa naučíte šermovať, tancovať a hrať tenis, stanete sa príjemným spoločníkom tak pre dámy, ako aj pre pánov.

Capriol: Veľmi som mal rád šerm a tenis a vďaka tomu som nadviazal priateľské vzťahy s mladými mužmi. Ale bez znalosti tanca nemôžem uspokojiť dámy, od ktorých — ako sa mi zdá — závisí všetka reputácia ctižiadostivého mladého muža.

Arbeau: Máte celkom pravdu, keďže muži a ženy prirodzene vyhľadávajú jeden druhého a nič viac nepovzbudzuje muža k vyberanému správaniu, čestným a veľkodušným činom ako láska. A ak túžite oženiť sa, musíte si uvedomiť, že milú si získate dobrou povahou a šarmom, ktorý prejavíte pri tanci, pretože dámy sa nerady zúčastňujú na šerme alebo tenise, aby im odštiepený [kúsok] meča alebo závan tenisovej loptičky nespôsobil zranenie. Spomínate si na Vergíliove verše, ktoré hovoria o Turnusovi a jeho milej, krásnej Lavinii, dcére kráľa Latina:

Illum turbat amor, figitque in virgine vultus:

Ardet in arma magis² atď.

A ešte možno k tomu dodať, že sa tancuje i preto, aby sa zistilo, či sú milenci zdraví a či majú pevné údy a až potom sa milencovi dovoľí pobožkať svoju milú, aby sa mohli navzájom dotknúť a ochutnať a tým zistiť, či sú dobre sformovaní alebo vydávajú nepriemný pach skazeného mäsa. Tanec sa teda z tohto hľadiska stáva, odhliadnuc od mnohých ďalších výhod, ktoré poskytuje, podstatným v dobre usporiadanej spoločnosti.

Capriol: Kedysi som rozmýšľal o tom, čo ste práve povedali, a domnievam sa, že hry a tance si nezískali svoje uznanie v štáte bez príčiny. Zarmútilo ma však, keď som zistil, že mnohí tanec odsudzujú a pokladajú ho dokonca za nehanebnú a zoženštnú kratochvíľu, nehodnú mužskej dôstojnosti. Čítal som, že Cicero vyhrešil konzula Gambinia za tancovanie. Tiberius vyhostil tanečníkov z Ríma.³ Domitianus vyhodil zo senátu každého, kto tancoval.⁴ Keď Alfonz, kráľ Aragónsky, videl Galov tešiť sa z tanca, napomenul ich.⁵ Svätého proroka Mojžiša k hnevu vyburcovalo, keď videl diety Izraela tancovať.⁶

Arbeau: Za každého, kto tancovanie znevažoval, [nájdeme] množstvo ďalších, ktorí mu chválorečili a vážili si ho. Svätý prorok kráľ Dávid tancoval pred truhlou Božou⁷ a svätý prorok Mojžiš sa nerozhneval pri pohľade na tanec, ale smútil, že sa tancovalo okolo Zlatého telfaša, čím sa tanec stal aktom modloslužobníctva. Pokiaľ ide o Cicera, mal kľčové žily a opuchnuté nohy a odsúdil to, čo sám nebol schopný robiť, vraviac, že nerád vidí tancovať tých, ktorí boli rýchli. Appius Claudius⁸ odsúdil tancovanie po svojom triumfe. Indiáni si uctievali slnko tancami a tí, čo cestovali do Nového sveta, hlásili, že divosi tancujú, keď sa slnko zjaví na horizonte. Sokrates sa naučil tancovať od Aspasiae.⁹ Saliovia¹⁰, veľmi vznešení kňazi boha Marsa, tancovali počas svojho obetovania. Korybantí¹¹ vo Frýgii, Lakedaimončania¹² a Kréťania vždy tiahli do boja tancujúc. Vulkán vyryl tanec na štít ako symbol krásy.¹³

Musaios¹⁴ a Orfeus si želali, aby sa hymny, ktoré zložili na počesť bohov, spievali s tanečným sprievodom. Bakchus porazil Indov troma druhmi tanca. V primitívnej cirkvi jestvoval zvyk, ktorý pretrval až do našich čias — počas spevu hymnov našej viery sa tancovalo a pohupovalo a dodnes to na niektorých miestach možno vidieť. Kastor a Pollux¹⁵ učili Karijcov¹⁶ tancovať. Neoptolemos, syn Achillov,¹⁷ učil Kréťanov tanec nazývaný *pyrriché*¹⁸, aby im pomohol v boji. Epameinondas¹⁹ používal tance veľmi šikovne počas bojového rinčania, takže jeho muži pochodovali ako jeden proti nepriateľovi. Xenofon nám hovorí, že tance a maškarády sa pripravovali na privítanie Kyrových veliteľov.²⁰ Králi a princovia sú zvyknutí rozkázat si predstavenia tanca a maškarád na pozdravenie, pobavenie a radostné privítanie cudzích šľachticov. Aj my sa zúčastňujeme na takých radovánkach na oslavu svadobných dní a počas rituálov našich náboženských sviatkov, napriek opovrhovaniu reformátorov, ktorí si zaslúžia byť nakŕmení capím mäsom vareným v koláči bez slaniny.²¹

Capriol: Napíňate ma túžbou naučiť sa tancovať a futujem, že som tomu nevenoval mnoho záhaľčivých chvíľ, pretože človek môže získať počestný pôžitok bez toho, aby sa poškvrnil nerestami alebo zlými návykmi. Spomínam si, že básnik pokladá tanečníkov za šťastlivcov, hovoriac v šiestej knihe Aeneidy

*Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.*²²

Arbeau: Naviac môžete citovať nášho Pána (M 11, 17; L 7, 32), keď karhal farizejov za ich tvrdohlavosť a zlú vôľu: „Pískali sme vám, netancovali ste“.²³ Navrhujem, aby ste urobili ako Demetrios, ktorý bol navyknutý odsudzovať tancovanie, no po zhladnutí maškarády predvádzajúcej zaľúbeného Marsa s Venušou pripustil, že to bola tá najkrajšia vec na svete. Môžete však rýchlo dohoniť čas, ktorý ste premárnili, veď ste hudobník a tanec závisí od hudby, jedného zo siedmich slobodných umení, a od jej obmieňania.

Capriol: Prosím vás teda, aby ste ma naučili tieto veci, monsieur Arbeau, pretože viem, že ste hudobník a vo svojej mladosti ste si získali povest dobrého tanečníka, zručného v tisícke bujarých skokov.

Arbeau: Podstatné meno *tanec* pochádza zo slovesa *tancovať*, čo sa po latinsky povie *saltare*. Tancovať znamená skákať, poskakovať, hopsať, pohupovať sa, dupať, chodiť po špičkách a využívať nohy, ruky a telo v určitých rytmických pohyboch. Tieto pozostávajú zo skákania, ohýbania tela, rozkročovania sa, krívania, pohupovania, dvíhania sa na špičky, trhania nohami s variáciami týchto a ďalších figúr, ktoré spomína Athenaios²⁴, Caelius²⁵, Scaliger²⁶ a ďalší. Kedysi sa nosili masky na zdôraznenie gest predvádzanej postavy. Lukianos²⁷ napísal na túto tému úvahu, v ktorej si môžete preštudovať jeho teórie podrobnejšie. Iulius Pollux tiež venoval tejto veci dlhú kapitolu.²⁸

Capriol: Myslím si, že som kedysi čítal týchto autorov a iných im podobných. Ak sa dobre pamätám, hovoria o troch druhoch tanca, jeden bol vážny, nazývaný *emmeleia*²⁹, druhý bol veselý, známy ako *kordax*³⁰, a ďalší, čo kombinoval vážnosť s veselosťou, sa nazýval *sikinnis*.³¹ Hovoria tiež o tancoch *pyrriché*³² a o rozličných iných. Pamätám si zmienu o niekoľkých druhoch maškarád, najmä o tej, ktorú nazývali *trichoria*³³, ktorá pozostávala z troch zborov, zložených zo starých mužov, mládeže a malých detí, ktoré spievali: „Boli sme, sme a budeme“. Mám o tom všetkom všeobecnú znalosť, ale bol by som rád, keby som mohol vidieť, aké kroky a pohyby sa používali, veľmi vás prosím, učte ma.

Arbeau: Anthoine Arena³⁴, rodák z Provence, zložil makarónsku báseň o tom, čo chcete vedieť.

Capriol: Vo veršoch, ktoré spomínate, hovorí iba o pohyboch, ktoré musia nasledovať v tancoch *branle*, v *basse dance* a o držaní tela tanečníkov, ale požiadavky metra zatemnili zmysel, a preto vás žiadam, aby ste mi to ďalej objasnili.

Arbeau: Pokiaľ ide o starodávne tance, môžem vám iba povedať, že beh času, ľudská nevšímavosť alebo zložitost ich opísania nás obrala o akýkoľvek poznatok o nich. Okrem toho netreba, aby ste sa nimi znepokojovali, keďže takýto spôsob tancovania dnes už vyšiel z módy. Prečo by aj, veď dokonca ani tance, vídavané za čias našich otcov, sa nepodobajú tým dnešným a vždy to tak bude, pretože ľudia majú radi novoty. Je pravda, že *emmeleiu* môžeme prirovnať k našim tancom *pavane* a *basse dance*, *kordax* k tancom *gaillarde*, *tourdion*, *volte*, *gavotte*, *branle de Champagne* a *branle de Bourgoigne*, *branle gay* a *branle coupée*, *sikinnis* k tancom *branle double* či k *branle simple* a tanec *pyrriché* k tancu, ktorý nazývame *bouffons* alebo *matlachin*.³⁵

Capriol: Predpokladám teda, že potomstvo zostane ľahostajné ku všetkým týmto novým tancom, ktoré ste menovali, z toho istého dôvodu, pre ktorý sme stratili znalosť o tancoch našich predkov.

Arbeau: Dá sa to predpokladať.

Capriol: Nedovoľte, aby sa to stalo, monsieur Arbeau, keďže je vo vašej moci zabrániť tomu. Zapište tieto veci, aby som sa mohol naučiť tomuto umeniu, pričom sa akoby znovu spojíte s druhmi zo svojej mladosti a duševne i telesne si pocvičíte, pretože bude pre vás ťažké zdržať sa a nepoužívať nohy na predvedenie správnych pohybov. Je pravda, že váš

spôsob písania je taký, že žiak, nasledujúci vašu teóriu a príkazy, sa môže učiť dokonca i sám, vo vašej neprítomnosti, v ústraní svojej izby. A aby sme začali, chcel by som vás požiadať, aby ste mi povedali, v akej vážnosti má tanec väčšina úctyhodných mužov.

Arbeau: Tancovanie alebo poskakovanie je tak príjemné, ako aj užitočné umenie, ktoré prináša i uchováva zdravie; je primerané pre mladých, prijateľné pre starých a vhodné pre všetkých, pokiaľ sa nenaruší a zachová primeranosť času a miesta.³⁶ Hovorím času a miesta, pretože ten, kto by sa stal prihorlivým ako krčmoví návštevníci, by si vyslúžil iba opovrhnutie. Viete, že cirkevní otcovia hovorili

*Cum muliere saltatrice non sis assiduus*³⁷.

Deti rímskych senátorov sa učili tancovať po ukončení školy. Homér prináša svedectvo o tom, že tancovanie je natoľko integrálnou súčasťou a doplnkom hostín, že nikto sa nemohol pýšiť tým, že usporiadal dobrú slávnosť, ak ju nesprevádzal aj tanec, ku ktorému počítame aj maškarády, tak ako sa pevné telo spája s jasnou mysľou. Keď sa v starodávnom divadle hrali tragédie, komédie a pastorálne hry, nezabudlo sa ani na tance a gestá a tá časť divadla, ktorá bola pre ne vyhradená, sa nazývala *orchestra*, čo môžeme v našom francúzskom jazyku nazvať *dançoir*.

Capriol: Keďže tanec je umením, musí patriť k jednému zo siedmich slobodných umení.

Arbeau: Ako som vám už povedal, závisí od hudby a jej obmieňania. Tancovanie by bez tejto rytmickej kvality bolo nudné a zmätené, keďže pohyby nôh musia sledovať rytmus hudby, pretože noha nemôže hovoriť o jednom a hudba o inom. Ale mnohé autority pokladajú tanec za druh nemej rétoriky, prostredníctvom ktorej môže byť rečník pochopný pohybmi bez vyslovenia jediného slova a môže presvedčiť divákov, že je galantný a hoden slávy, obdivu a lásky. Nie ste toho názoru, že toto je tanečníkov vlastný jazyk, vyjadrovaný presvedčivým spôsobom jeho nohami? Neprosí nemo svoju dámu, ktorá si všima spôsobnosť a pôvabnosť jeho tanca: „Miluj ma! Túž po mne!“. A keď sa k tomu pridá mimika, má moc rozbúrť jeho city, tu k hnevu, tu ľútosť a súcitie, tu k nenávisťi, tu k láske.³⁸ Presne tak, ako sme to čítali o dcére Herodiady, ktorej Herodes Antipas³⁹ splnil pranie po jej tanci na veľkolepej hostine, usporiadanej pre kniežatá kráľovstva na jeho narodeniny. Tak to bolo aj s Rosciom⁴⁰, ktorý dokázal Cicerovi, že pomocou gest a nemohry mohol, podľa rozhodnutia sudcov, pohnúť divákov rovnako alebo väčšmi, ako to dokázal Cicero so svojimi výrečnými prehovormi.

Capriol: Roscius bol herec a zdá sa mi, že naše zákony označujú takých ľudí za hanebných.

Arbeau: Senát a tí Rimania, ktorí pravidelne navštevovali divadlo, si vážili Roscia a cenili si ho ako veľmi počestného a schopného muža. A to natoľko, že keď chceli opísať dokonalého majstra, hovorili o ňom ako o Rosciovi svojho umenia.⁴¹ Cicero ho obhajoval v súdnom spore proti Fanniovi a vyhral jeho prípad so súhlasom celého senátu, ktorý ho miloval, cenil a vážil si ho. Je pravda, že za hanebných sa pokladajú tí, ktorí kvôli zisku umožnili všetkým bez rozlíšenia sledovať ich hry a frašky. Zákon však nikdy medzi nich nepočítal ľudí, ktorí svoj talent poskytovali bez odmeny, pre svoje vlastné potešenie alebo pre zábavu kráľov, princov a šľachticov, obyvateľov miest či nejakej osobitej spoločnosti či už hraním tragédií, komédií alebo pastorálnych hier bez masiek alebo tancovaním podľa hudby, v pekných kostýmoch a na scéne kvôli poskytnutiu pôvabu a veselosti. A toto cisár hovorí v jedenástej časti zákonníka v kapitole o verejných hrách.

Capriol: Pevne verím, že tak to má byť. Nemučte ma viac oddaľovaním, vyhovejte mojej žiadosti a naučte ma, ako sa treba hýbať pri tanci, aby som sa v tom mohol zdokonaľiť a aby ma nehrešili, že mám srdce prasata a hlavu osla, ako to povedal Lukianos Kratónovi.

Arbeau: Lukianos neadresoval túto výčitku tým, ktorí nemali chuť tancovať, alebo tým, ktorí ju mali, ale neboli schopní sa tomuto umeniu naučiť, ale tým, ktorí to odsudzovali a chceli tancovanie zakázať ako hriešnu činnosť, nehľadiac na to, že sú dva druhy tancov. Jeden z nich sa používa vo vojne na posilnenie a obránenie štátu, druhý je oddechový a má tie cnosti, že priťahuje srdcia a prebúdza lásku. Je to preventívna a — ako som vám

už povedal — užitočná metóda na stanovenie, či je osoba deformovaná dnou alebo má inak postihnuté údy a tiež či je pôvabná a mierna. Čítali sme, že keď Klisthenes videl Hippoklita tancovať a vypínať sa nehanebným spôsobom, odmietol mu dať svoju dcéru za ženu so slovami, že si odtancoval svadbu.

Capriol: Chvála Bohu, že nemám žiadne takéto chyby, ale len dvanásťročnú sestru, ktorú budem učiť, čo ma naučíte.

Arbeau: Galenos⁴² hovorí vo svojej knihe pravidiel pre zdravie, že všetko má prirodzenú túžbu po pohybe a že každý má vykonávať jemné a mierne cvičenia, ako sú tance, ktoré vymysleli Ionovia na tento účel. Tieto [tance] veľmi posilňujú zdravie, najmä mladých dievčat, ktoré sa pri sedavom spôsobe života, sústredení na svoje pletenie, výšivky a krajky, stávajú predmetom mnohých škodlivín, ktoré musia byť uvoľnené miernym cvičením.

Capriol: Tanec je pre ne veľmi vhodné cvičenie, keďže nemôžu ísť slobodne na prechádzku alebo vybrať sa sem či tam či hocikde po meste, ako to môžeme my bez napomenutia. My vlastne potrebujeme tanec menej ako ony, ale napriek tomu všetkému dychtím, aby som sa naučil tomuto umeniu, ktoré je zároveň staré, vážene a také užitočné.

[KL]

POZNÁMKY

- ¹ Arbeau študoval v Poitiers a v Paríži; v Langres sa usadil roku 1542. Langres je mesto vo východnom Francúzsku, ktorého katedrála bola biskupským sídlom. Univerzitu v Orléans založil pápež Klement V. roku 1305 a bola významným akademickým centrom.
- ² Verše pochádzajú z Vergíliovho eposu *Aeneis*.
- ³ Tiberius Claudius Nero Caesar Augustus (42 pr. Kr.-37 po Kr.) — rímsky cisár v rokoch 14-37 po Kr.
- ⁴ Titus Flavius Domitianus — rímsky cisár v rokoch 81-96. Pozri SÜETONIUS: *Životopisy dvanásti cisarů*. VIII, 8: „Jistého muže kvestorské důstojnosti vyloučil ze senátu pro jeho zálibu v mimice a tanci.”
- ⁵ Arbeau tu má pravdepodobne na mysli Alfonsa I., Aragónskeho, ktorý zomrel roku 1134.
- ⁶ *Biblia, Starý zákon*, 2M 32, 12.
- ⁷ 2S 6, 16.
- ⁸ Appius Claudius, zv. Caecus — rímsky politik, patricij, cenzor, ktorý r. 312 pr. Kr. dal vystavať cestu, tzv. *via Appia*, i prvé rímske vodovody — *aqua Appia*.
- ⁹ Aspasia — hetera z Miléty. Periklova milienka, neskôr manželka.
- ¹⁰ Saliovia — latinské kňazské kolégium boha vojny, rodom patriciovia; na začiatku i na konci novovekého obdobia (19. marec a 19. október) a pri slávnosti čistenia poľnic (*tubilustrium* — 23. marca a 23. mája) tancovali po meste bojové tance odetí do starodávnych vojenských úborov a ozbrojení kopijou a mečom.
- ¹¹ Korybantí — kňazi Veľkej matky Kybely; počas jej mystérií tancovali orgiastické tance. Pozri PLATON: *Dialógy*. III zv., Tatran. Bratislava 1990. I. zv., *Eutydemos*. 277D (I., s. 537).
- ¹² Lakedaimončania — obyvatelia Lakedaimonu (Lakónie), t.j. mesta Sparta a jej štátu.
- ¹³ Arbeau cituje výjav z Achillovho štítu, ktorý vykukol Hefajstos. Pozri HOMÉROS: *Ílias*. Tatran. Bratislava 1986. XVIII. spev, v. 494, 590-606.
- ¹⁴ Musaios — mýtický grécky spevák, syn alebo žiak Orfea; prvý kňaz bohyně Demeter v Eleusine, na jej počesť zložil hymnos.
- ¹⁵ Kastor a Pollux — dvojčatá, synovia Lédy, Dia (Pollux) a Tyndarea (Kastor).
- ¹⁶ Kária — krajina v juhozápadnej Malej Ázii kolonizovaná Dórmí a Iónmí.
- ¹⁷ Neoptolemos — Achillov syn, ktorý v trójskej vojne zabil kráľa Priama. Vystupuje v Sofoklovej dráme *Filoktetes*.
- ¹⁸ Pozri pozn. 32.

- ¹⁹ Epameinondas — tébsky politik a vojvodca zo 4. st. pr. Kr. (+362). Jeho životopis napísal Cornelius Nepos.
- ²⁰ Xenofon (cca 430-355 pr. Kr.) — jeho spis *Anabasis* opisuje osudy žoldnierov po Kýrovej smrti.
- ²¹ Arbeau tu pravdepodobne naráža na reformátorov G. Paradina (*Le Blason des danses*. Beaujeu 1566) a Lamberta Daneana (*Traité des danses*. 1580), ktorí píšu o zlých dôsledkoch tanca.
- ²² VERGILIUS: *Aeneis*. VI. kniha.
- ²³ *Biblia*. Mt 11, 17; L 7. 32.
- ²⁴ Athenaios z Nankrátidy v Egypte (170-230) — autor obsiahleho dialógu v 15 knihách *Deinosophistai* (cca 200).
- ²⁵ Pravdepodobne Marcus Caelius Rufus (1. st. pr.Kr.) — tribún ľudu a prétor, zabitý r. 43 pr. Kr. vojakmi G. I. Caesara.
- ²⁶ Ide buď o renesančného polyhistora Julia Caesara Scaligera (1484-1558), ktorý napísal aj dielo o antickom divadle *De comoedia et tragoedia*, alebo o jeho syna Josepha Justusa Scaligera (1540-1609), ktorý začal publikovať v 70-ych rokoch 16. storočia.
- ²⁷ Lukianos (cca 120-190) — spisovateľ a satirik; v 16. storočí bol považovaný za autora spisu *De saltatione*, ktorý z gréčtiny preložil Filbert Bretin (1582).
- ²⁸ Iulius Pollux z Nankratie — grécky gramatik 2. polovice 2. storočia, stúpenec aticizmu; jeho *tesaurus Onomasticon* obsahuje aj 4. knihu, venovanú hudbe, tancu a divadlu.
- ²⁹ Antický tanec *emmeleia* bol tancom tragédie. Podľa L. Lawlerovej (*The Dance in the Ancient Greece*. Wesleyan University Press. Middletown 1965) to bol „ušľachtilý tanec, vždy starostlivo prispôsobený nálade hry. Veľmi významná bola v ňom *cheironomia*, kód symbolických gest“ (s. 82-85). Bola určená mužskému zboru, využívajúcemu mimiku a choreografiu. Platon vo svojich *Zákonoch* píše: „Pokiaľ ide o ostatné pohyby celého tela, ktorých najväčšiu časť možno oprávnené označiť ako tanec, musíme rozoznávať dva druhy: jeden z nich napodobňuje pohyb krajších tiel napodobovaním smerujúci k ušľachtlosti, naproti tomu druhý pohyb ošklivejších tiel smerujúci k sprostote. A ten sprostý má zasa dva druhy a ušľachtilý iné dva. Pri vážnom druhu rozoznávame jednak pohybovanie krásnych tiel, ako sú s odvážnou dušou zapletené do vojny alebo do iných násilných námah, jednak pohybovanie rozvážnej duše, ktorá sa teší z dobrej pohody a z pôžitkov náležitého blaha. Tento tanec by sa mohol podľa svojej prirodzenosti označiť ako mierový; naproti tomu pre bojový tanec, ktorý je iný ako mierový, bude správne označenie »tanec so zbraňami« (pyrriché). [...] Medzi starodávnymi názvami sú mnohé, ktoré pri presnejšej úvahe musíme chváliť, pretože sú správne a zodpovedajú podstate vecí. K týmto patrí aj jeden pre tance ľudí, ktorým sa dobre vodí a ktorí dodržiajú mieru vo svojich radostných dojmoch. Nech to bol ktokolvek, správne a duchaplné ich označil a všetkým veru odôvodnene dal názov súladné (emmeleia). Tým teda stanovil dva druhy krásnych tancov, bojový tanec so zbraňami (pyrriché) a mierový tanec (zvaný emmeleia) a dal každému z nich aj primerané a vhodné meno.“ PLATON: *Dialógy*. 3 zv., Tatran. Bratislava 1990. III. zv., *Zákony*, 814D-815A (s. 378-379).
- ³⁰ *Kordax* bol tancom staršej antickej komédie, predvádzal sa na hudbu dvojitého aulosu, bol považovaný za lascívny, obscénny, nízky tanec.
- ³¹ Tanec *sikinnis* tvoril súčasť satyrských hier. Podľa L. Lawlerovej (*op. cit.*, s. 90) to bol „živý, mužný tanec,“ využívajúci prvky akrobatiky.
- ³² Tanec *pyrriché* bol bojový tanec s mečmi, rozšírený po celom Grécku. V Sparte ho používali aj na cvičenie mladých mužov, kým v Aténach viac zdôrazňovali ladnosť ako silu. Podľa Platona (*Zákony, op. cit.*) tanec *pyrriché* „napodobňuje, ako sa možno vyhnúť všetkým úderom a zásahom uhýbaním, všetkým ústupom, výskokmi do výšky a skrčením; ale robí aj opačné pohyby, totiž tie, ktoré smerujú k útočným postaveniam a snaží sa napodobňovať pohyby pri strielani z lukov, pri hádzaní oštepov a pri zasadzovaní všelijakých úderov. Pritom priamy postoj a pevné napätie telesných údov, ako napodobenie ušľachtilých tiel a duší, pri ktorom sa údy tela väčšinou pohybujú v rovnom smere, je správny spôsob, ale napodobovanie tomu opačné sa pokladá za nesprávne“ (815A-B, s. 379).
- ³³ Pojem *trichoria* sa vyskytuje v spomínanom diele Iulia Polluxa *Onomasticon*.
- ³⁴ Arbeau tu odkazuje na prácu *Ad suos compagnones* Anthoinea Arenu (Avignon 1529?), ktorá mala v rokoch 1529-1758 najmenej 32 vydání a ktorá je hlavným novodobým zdrojom informácií o tanci *basse dance*.
- ³⁵ Arbeau tu analógiami a ekvivalenciami spája jednotlivé druhy tancov s triádou poetických a rétorických štýlov, pričom nadväzuje na tú podobu štýlovej triády, ktorá bola výtvorom Dionýzia z Halikarnasu, t.j. rozlišuje vznešený, vysoký štýl, protikladný nízky štýl, a stredný štýl, ktorý je práve u Dionýzia z Halikarnasu zmiešaný z oboch predchádzajúcich. Arbeau k týmto trom štý-

lovým kategóriám priraduje tri dramatické druhy antického umenia — tragédiu (vznešený, vysoký štýl), komédiu (nízky štýl) a satyrskú hru (miešaný štýl), pričom vo svojej klasifikácii tancov (či už antických alebo novodobých) vychádza z ich použiteľnosti v rámci jednotlivých dramatických druhov. To je skutočný zmysel Arbeauovej klasifikácie, a nie vytvorenie ekvivalencií jednotlivých novodobých tancov s antickými modelmi, o ktorých sám predsa vyššie napísal, že sú zabudnuté.

Pokiaľ ide o štvrtú kategóriu tancov, bojových tancov (antický tanec *pyrriché* — novodobý tanec *bouffens, mattachin*), nemožno ich vtlačať do trojkategoriálnej štýlovej klasifikácie, najskôr zodpovedajú onej mimoriadnej, vrcholnej štvrtej štýlovej kategórii, ktorú nájdeme v spise Pseudo-Demetria *Peri lexeos* a ktorá zodpovedala persuznej funkcii vzbudzovania údivu, ohromovania (gr. *deinotés*; tal. *terribilità*).

³⁶ Primeranosť času a miesta bola v antickej rétorike základným atribútom umenia dobrého rečníka.

³⁷ „Nezdržujte sa s tancujúcimi ženami.”

³⁸ Arbeau tu tanečnému umeniu pripisuje kľúčové persuzné atribúty rečníckeho umenia.

³⁹ Herodes Antipas — tetrarcha, rímsky miestodržiteľ v časti Judey (v Galilei a v Pereji) za cisára Augusta. Cisár Caligula ho roku 39 po Kr. zosadil a poslal do vyhnanstva. Arbeau má na mysli tanec vedúci k vražde Jána Krstiteľa (Mt 14, 1-12; Mk 6, 14-29).

⁴⁰ Roscius Gallus (+ cca 62 pr. Kr.) — najznámejší rímsky herec v 1. st. pr. Kr., priateľ Cicera i diktátora Sullu. M. F. Quintilianus ho spomína ako herca komédií (*Institutio oratoria*, XI, 3, 111), Cicero ho viackrát spomína ako autoritu v otázkach prednesu v spise *O rečníkovi* (pozri Marcus Tullius Cicero: *Tuskulské rozhovory, Laelius o priateľstve a iné*. Tatran. Bratislava 1982. In: *O rečníkovi*, s. 297-299, 330, 396, 493) či v reči *Na obranu básnika Archia* (M. T. Cicero: *Rečník. Reči proti Catilinovi, Filipiky a iné*. Tatran. Bratislava 1982, s. 300).

⁴¹ M. T. Cicero: *Tuskulské rozhovory...* (ako vyššie), s. 298.

⁴² Galenos (129/130-200 po Kr.) — grécky lekár rímskej cisárskej doby. Arbeau hovorí o jeho práci *Hygieina*, pozostávajúcej zo šiestich kníh.

Girolamo Diruta

(cca 1554 – po 1610)

(1593 – 1609)

Taliánsky organista, skladateľ, pedagóg a hudobný teoretik Girolamo Diruta sa narodil približne roku 1554. Svoju dráhu organistu začal okolo roku 1572. Asi roku 1580 žil v Benátkach, kde k jeho učiteľom patrili pravdepodobne Gioseffo Zarlino, Costanzo Porta a Claudio Merulo. Roku 1593 bol Diruta organistom v Chioggii, roku 1609 pôsobil ako organista v Gubbii. Týmto poznatkom sa naše životopisné údaje o Girolamovi Dirutovi končia.

Z Dirutovho skladateľského diela sa zachovala len jediná zbierka motet *Il primo libro de contrapunti sopra il canto fermo delle antifone delle feste principali de tutto l' anno* (Benátky 1580). Do hudobnej histórie sa zapísal ako autor prvého exhaustívneho traktátu venovaného organovej hre, ktorý vyšiel v dvoch častiach pod titulom *Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istrumenti da Penna* (Benátky 1593, 1609). Prvá časť je venovaná transilvánskemu princovi Sigismundovi Báthorymu, druhú časť dedikoval Leonore Orsiniovej Sforzovej, neteri toskánskeho veľkovevodu Ferdinanda I. Diruta tu s Merulovým vedomím zhrnul metódu výučby organovej hry Claudia Merula. Predmetom dialógu sa postupne stáva poloha hráča pri hre, prstoklady, ornamentácia a umenie diminúcií, pravidlá kontrapunktu, modálny systém, registrácia, transpozícia, intavolácia vokálnych predlôh, sprievod, intonácie a súhra so zborom. Dielo zahŕňa aj exemplárne skladby pre organ — *Prima parte* obsahuje toccaty G. Dirutu (4), C. Merulu (1), A. Gabrieliho (2), G. Gabrieliho (1), L. Luzzaschiho (1), A. Romaniniho (1), P. Quagliatiho (1), V. Bellavereho (1), G. Guamiho (1), *Seconda parte* zasa rícerary G. Dirutu (19), L. Luzzaschiho (2), G. Fattoriniho (4), A. Banchieriho (2) a 2 canzony (G. Gabrieli, A. Mortaro). Celok dopĺňa 21 Dirutových organových hymnov a 8 magnifikatových intonácií. O veľkej obľúbenosti Dirutovho traktátu svedčia aj jeho opakované vydania (*Prima parte* — 1597, 1612, 1625; *Seconda parte* — 1622).

* * *

Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istrumenti da Penna. Benátky 1593.

Seconda parte del Transilvano. Dialogo diviso in quattro libri. Benátky 1609.

Diruta: [Pravidlá dobrej, vznešenej a pôvabnej hry na organe sú tieto:] (1) Organista sa má posadiť tak, aby bol pred stredom klaviatúry; (2) nemá robiť gestá ani pohyby, ale telo má zostať rovno a pôvabne; (3) rameno má viesť ruku (*il braccio guida il mano*) a má sa dbať, aby ruka vždy vychádzala priamo z ramena, nemá byť ani vyššie ani nižšie, takže chrbát ruky sa drží trochu vyššie, pretože tak bude ruka na jednej úrovni s ramenom. A čo som povedal o jednej ruke, sa vzťahuje aj na druhú; (4) a prsty majú vždy spočívať na klávesoch, no majú byť mierne zahnuté tak, aby ruka ľahko a uvoľnene spočívala na klávesnici, pretože inak sa prsty nemôžu pohybovať šikove a pohotovo; (5) a napokon prst má kláves stláčať, neudierať doňho a dvíhať sa má spolu s klávesom. Hoci sa môže zdať, že tieto pokyny majú malý alebo celkom nijaký význam, sú veľmi užitočné, ak majú akordy vyznieť jemne a sladko a ak sa má organista zbaviť všetkého, čo jeho hru ruší.

Transilvano: Uznávam, že tieto pravidlá môžu byť potrebné, no aký vplyv môže mať na znenie akordov, ak hlavu držíme priamo alebo krivo a prsty máme natiahnuté alebo zohnuté?

Diruta: Nepôsobí to síce priamo na znenie akordov, ale na dôstojný vzhľad a pôvab organistu; to je príčina onej obdivuhodnej zmesi čara a pôvabu, ktorou je taký povestný pán Claudio Merulo. Toho, ktorý sa krúti a vrtí, budú prirovnávať ku smiešnemu komediantovi. Okrem toho výkon takého človeka nedosiahne taký úspech, aký by si mohol získať, lebo si hovie vo svojich vlastných rozmaroch a pravé umenie znehodnocuje tým, že veľa vecí, ktoré sú inak ľahké, robí ťažšími.

Transilvano: A majú úspech ostatní ľudia, ktorí sa riadia týmito pravidlami ako pán Claudio'?

Diruta: O tom nemožno pochybovať...

[...]

Diruta: Tridentický koncil múdro zakázal hrať v kostoloch *passi e mezzi* a iné veselé tance a všetky necudné pesničky. Svetské veci sa nemajú miešať do cirkevných vecí a nemožno strpieť, aby sa takéto skladby hrali na organe. Ak sa náhodou niektorý *sonatore di balli* odváži zahrať na organe nejakú skutočnú skladbu, nezdrží sa, aby do klávesov nemlátil (*poltronaria*), avšak pre organistu nie je hranie tanečných popevkov na čembale nič ťažké.

Transilvano: Nechápem, prečo by *sonatore di balli* nemohol mať úspech pri hre na organe, keď organista môže hrať dobre tanečné popevky?

Diruta: Pretože ak chcú *sonatori di balli* hrať na organe, musia zachovávať všetky pravidlá, ktoré som uviedol o uvoľnenom držaní rúk v pokoji, o dodržiavaní tónov a pod., čo nie je pre nich bežné, naproti tomu organista, ktorý chce hrať tance, ľahko môže z týchto pravidiel občas vybočiť, najmä pokiaľ ide o hádzanie rukami a búchanie do klávesov. Dokonca to musí urobiť, pretože jazdce a brká fungujú lepšie, keď sa udrú, a osobitý spôsob hry tancov si tento spôsob hry vyžaduje.

Transilvano: Ešte by som vám chcel dať jednu otázku. Prečo sa väčšine organistov nedarí hrať na čembale tak muzikálne, ako hrajú na organe?

Diruta: To má veľa dôvodov, no uvediem len hlavné. Predovšetkým preto, že nástroj musí mať rovnaké a mäkké brnkacie brká, aby sa ľahko rozozvučal. Jeho tón musí byť sýty a musí dlho znieť, hru treba ozdobiť trilkami a všetkými druhmi ozdôb. Dĺžka tónu, ktorá sa na organe tvorí prúdom vzduchu, sa na čembale musí niečím nahradiť. Napríklad na organe možno vydržať *brevis* i *semibrevis*, no na čembale sa viac ako polovica znenia stratí. Preto sa musíte snažiť pohotovosťou a obratnosťou rúk vynahradiť tento nedostatok tým, že veľakrát rýchlo a ľahko udriete na kláves. Skrátka, ten, kto chce hrať dobre a pôvabne, by mal študovať diela pána Claudia Merula, v ktorých nájde príklady na všetko, čo možno urobiť.

[...]

Ostáva ešte dodať, ktoré prsty sú dobré a ktoré sú zlé, ktoré teda budú hrať dobré tóny a ktoré zlé, pretože to je rovnako nevyhnutné pre organistu ako pre hráča na čembale. Je to dokonca najdôležitejšia vec vôbec. Na každej ruke je päť prstov; palec sa počíta ako prvý a malíček ako piaty. Prvým sa hrá zlý tón (*nota cattiva*), druhým dobrý tón (*nota buona*), tretím zlý tón, štvrtým dobrý a piatym zasa zlý. Druhý, tretí a štvrtý prst majú najväčšiu úlohu; to, čo som povedal o jednej ruke, sa vzťahuje rovnako aj na druhú.

[...]

Ako treba robiť *groppi*
(*Come si deueno far li groppi*)

Diruta: Uvediem rôzne príklady, ako robiť *groppi* a *tremoli*; najprv budem hovoriť o *groppi*, ktoré sa robia miešané, teda pomocou štvrtín, osmín a šestnástin (*con semimini-me, crome, et semicrome*), ako aj pomocou šestnástin a dvaatridsatín (*con le semicrome et biscrome*). Nachádzajú sa v rôznych spôsoboch (*in diuersi modi*), stúpajúce, klesajúce (*co-*

me ascendendo discendendo), ako aj v kadencii (*et in accadentia*), ako to jasne vidno na príkladoch.

(Spôsob ako robíť *groppi* — *groppi* v kadencii)

Il modo di far groppi



Groppi in Accadentia



Transilvano: Ktorými prstami (*con quali dita*) sa majú robíť *li groppi in accadentia*?

Diruta: Pravou rukou sa robia 4. a 3. prstom (*con la mano destra se fanno con il quarto, e terzo dito*), ľavou rukou 2. a 3. [prstom], ako aj 1. a 2. (*con la sinistra, con il secondo, terzo, et anco con il primo, et secondo*), ako sa to bude viac páčiť (*come più piacerà*) a bude pohodlné (*commodo*).

Spôsob robenia *tremoli* (*Modo di far li tremoli*)

Pri *tremoli* treba upozorniť, že tóny (*le notte*) sa majú robíť s ľahkosťou a obratnosťou (*con leggiadria, et agilità*), a nerobíť [ich] tak, ako robia mnohí, konajúci naopak, pretože ich sprevádzajú spodným klávesom (*perche gli accompagnano con il tasto di sotto*), zatiaľ čo majú byť robené s oným horným (*con quello di sopra*). Ak ste niekedy pozorovali hráčov na viole, husliach, lutne a ďalších nástrojoch (*sonatori di Viola, di Violino, e di Lautu et altri Istrumenti*), strunových, ako aj dychových (*si da corde, come anco da fiato*), museli ste vidieť, že sprevádzajú tón *tremola* zhora (*accompagnano la notte del tremolo di sopra*) a nie zdola (*e non di sotto*), ako ukazuje príklad [tremola] na polovú notu (*sopra la nota di minima*).

(*Tremolo* pravou rukou)

Tremolo con la destra mano.



Transilvano: Ktorými prstami treba robíť *tremolo* umiestnené zhora (*il Tremolo posto di sopra*)?

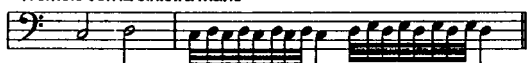
Diruta: Pomocou 2. a 3. prsta (*con il secondo e terzo dito*), iné, nasledujúce *tremolo* pomocou 3. a 4. prsta (*con il terzo e quarto*) — a to sú prsty, ktorými musíme robiť *tremolo* pravou rukou. Upozorňujem vás, že v tomto prípade môže zlý prst (*il dito catiuo*) robiť prvý, dobrý tón *tremola* (*la prima nota buona del Tremolo*).²

Transilvano: V príklade je osem dvaatridsatín (*otto note biscrome*); ako je zamýšľané a ako treba robiť toto *tremolo*?

Diruta: Je tak zamýšľané, že keď treba robiť *tremolo* na polovú notu (*tremolo sopra vna nota de minima*), tak *tremolo* musí trvať jednu štvrtovú notu (*durare vna Semimini-*
ma), ako ukazuje horný príklad. A to isté platí pre všetky noty (*tutte le note*), teda tremolovať polovicu ich hodnoty (*di tremolar la metà del lor ualore*), ako uvidíte na rôznych príkladoch. Aby *tremoli* vyzneli dobre (*bene*), treba zohľadniť dve veci. Prvou je rýchlosť tónov, ktorými sa robí (*la velocità delle note, con le quali si fanno*), druhou je vlastné meno *tremola* (*il suo nome di tremolo*). A keď prsty budú uvoľnené a mäkké (*lenti e' molle*), potom sa urobia dobre a rýchlo (*bene è presto*).

(*Tremolo* ľavou rukou)

Tremolo con la sinistra mano



Transilvano: Ktorým prstom musím urobiť prvé *tremolo*?

Diruta: Pomocou 3. a 2. prsta (*con il terzo, e secondo dito*); nasledujúce [*tremolo*] pomocou 2. a 1. prsta (*con il secondo, è primo*).

Transilvano: Povedzte mi však, prosím, za akým účelom a kedy sa musia robiť *tremoli*?

Kedy sa majú robiť *tremoli*

(*A che tempo si debbono far li tremoli*)

Diruta: [*Tremoli*] sa majú robiť na začiatku nejakého *ricercaru* alebo *canzony* (*nel incinziar qualche Ricercare, ò Canzone*) alebo čohokoľvek iného; ako aj vtedy, keď jedna ruka hrá viac hlasov (*una mano fa più parti*) a druhá [hrá] len jeden (*et l'altra mano una parte sola*); v tomto jednom hlase sa majú robiť *tremoli*. A po druhé, keď je to pohodlné (*commodo*) — podľa vôle organistov (*ad arbitrio de' Organisti*). Upozorňujem ich, že *tremolo* robené s ľahkosťou a primeranosťou (*con leggiadria, et à proposito*) ozdobí každú hru (*adorna tutto il sonare*) a harmóniu oživí a zľahčí (*et fa l'armonia uiua, et leggiadra*). Pretože som vám však sľúbil uviesť na to nejaké príklady, chcem sa im venovať. Prvý [príklad] je na polovú (*sopra la Minima*), druhý na štvrtovú (*sopra la Semiminima*), tretí na osminovú (*sopra la Cromma*); na šestnástinovú sa nedá robiť pre jej veľkú rýchlosť (*per la gran sua uelocità*). Najprv urobím polové s *tremoli* na dva spôsoby (*in dui modi*) a podobne štvrtové a osminové — jednou a druhou rukou (*con l'una, et l'altra mano*).

(*Tremoli* na polové – *Tremoli* na štvrtové)

Tremoli sopra le minime.

Tremoli sopra le Semiminime

Niektorí (a najmä signor Claudio Merulo) zvyčajne používajú isté *tremoletti* (*usar certi tremoletti*), keď tóny stupňovito klesajú (*quando le note discendono di grado*), dotýkajúc sa tónu, ktorý nasleduje (*de intacar la nota, che segue*), ako vidno na nasledujúcich príkladoch.



Transilvano: Tieto posledné *tremoletti* sa mi zdajú oveľa ťažšie ako ostatné (*più difficili dell' altri*).

Diruta: Hovoríte pravdu, nie sú to veci pre začiatočníkov (*da principiante*); no pokým diskutujeme o *tremoletti*, a najmä o tých, ktoré používa signor Claudio vo svojich *Canzoni alla Francese*, keď robí *Tirate*, na prvé stretnutie sa nám budú zdať veľmi ťažké (*difficilissime*), no nasledujúc Pravidlo o tremolách (*La Regola delli Tremoli*), stanú sa veľmi ľahkými (*facillissime*). Keď na akomkoľvek tóne nájdete *tremoletto*, musíte ho robiť tým prstom, ktorý príde, či je dobrý alebo zlý (*ò sia buono, ò sia cattiuo*), pretože v prípade týchto *tremol* sa netreba pridržať pravidla dobrého a zlého prsta, keďže už sa dodržiava v *soggette* (*nel soggetto*) — ako to nájdete v rôznych príkladoch.

(Príklad *tremoletti* na osminy)



Transilvano: V prvom príklade vidím, že prvé *tremoletto* pripadne na dobrý tón (*casca sopra la nota buona*) a bude sa robiť 2. a 3. prstom pravej ruky (*con il secondo, e terzo dito della mano destra*). Druhé *tremoletto* pripadá na zlý tón (*casca sopra la nota cattiuo*) a bude sa robiť 3. a 4. prstom (*con il terzo, e quarto dito*). Tretie *tremoletto* pripadne podobne na zlý tón a bude sa robiť tými istými prstami. V druhom prípade nachádzame to isté — *tremoletto* zo štyroch dvaatridsatín (*il tremoletto di quattro biscrome*) pripadne na zlý tón, druhé *tremoletto* pripadne na dobrý tón.

Diruta: Výborne ste pochopili, no okrem toho vás ešte upozorním, že keď nájdete isté *tremoletti* na synkopovaných tónoch (*sopra le note sincopate*), alebo keď sú dva tóny na rovnakej linajke alebo v rovnakej medzere rovnakej hodnoty, nemožno hrať prstom, ktorý príde; nemôže nasledovať *tirata* s usporiadaným prstokladom (*con l'ordine delle dita*). Musíte ich hrať tými prstami, ktoré vám budú pohodlnejšie (*più commodo*), aby mohli nasledovať *tirata* (*per poter seguitar la tirata*) — ako sa to uvádza v tomto príklade na [získanie] praxe (*per esperienza*).



Transilvano: Prvé *tremoletto* pripadá na dobrý tón a bude sa robiť 2. a 1. prstom ľavej ruky. Druhé *tremolo* so štyrmi dvaatridsatínami pripadne na zlý tón a ak ho urobí 3. a 2. prst, nebude môcť nasledovať *tirata* s usporiadaným prstokladom (*la tirata con l'ordine*

delle dita). Preto je kvôli tejto synkope (*per causa di quella Sincopa*), kde nastúpi zlý tón a dobrý tón, nevyhnutné začať *tremolo* dobrým prstom a robiť ho 2. a 1. prstom.

Diruta: Tak je to a nie inak; a rovnaký poriadok (*l'istesso ordine*) musíte zachovať aj pravou rukou v podobnom prípade. A pretože je neskoro, končím túto debatu, a ak vám ostáva ešte nejaká vec, ktorá je nejasná, majte zatiaľ trpezlivosť, pretože vám dám vysvetlenie inokedy.

Transilvano: Neostali vo mne nijaké pochybnosti, pretože ste mi slovami, pravidlami, príkladmi (*con parole, regole, esempj*) objasnili všetko a za túto láskavosť ostanem vaším dlžníkom, a ak budem niekedy pre vás neodbytný, vina bude v tom, že túžim po cnostiach (*virtù*), pretože som sa natoľko nadchol a zapálil, že ďalší rozhovor... [nečitateľné] a pretože ste ma natoľko pozdvihli, chcem vás poprosiť, buďte spokojný [nečitateľné], že vás prídem aj inokedy navštíviť a buďte taký láskavý a dajte mi figuračné *toccaty* (*Toccate di grado*) s dobrými a zlými skokmi³, ako aj tie od iných vážených pánov, aby som všetky pravidlá uviedol do praxe (*mettere in pratica tutta la Regola*).

Diruta: Som rád, že som vás uspokojil; najprv musíte cvičiť stupnice v osminách (*esercitare sopra il grado di Crome*) a keď to precvičíte dobre a v tempe (*e praticato bene, et à tempo della battuta*), budete ich robiť v šestnástinách s dvojnásobnou rýchlosťou ruky (*raddoppiando la uelocità della mano*); to isté možno povedať aj o dobrom a zlom skoku (*salto buono, e cattiuo*) a touto cestou urobíte každú vec... [nečitateľné].

Transilvano: Nebudem chýbať a prisahám vám, že sa mi zdá, akoby tisíc rokov [uplynulo], kým prídem domov, aby som mohol začať cvičiť a uvidieť súlad sily s vôľou.

Diruta: Keď vás vidím takého roztúženého, choďte a nech vás Boh sprevádza a dobrý večer zaželajte signorovi Cauallierovi.

Transilvano: S radosťou; ostaňte, nebudeme robiť ceremónie.

Diruta: Chcem vás odprevadiť ku dverám, aby som neporušil naše zvyky.

Transilvano: Ostávam vašim sluhom.

[ZJ]

POZNÁMKY

¹ Claudio Merulo (krstený 8. 4. 1553 v Correggiu — umrel 5. 5. 1604 v Parme) — taliansky skladateľ, organista a znalec organa, pôsobiaci od roku 1557 v Chráme sv. Marka v Benátkach, od roku 1584 v Mantove a neskôr v Parme; autor zbierok skladieb *Ricercari d'intavolatura d'organo* (Benátky 1567), *Messe d'intavolatura d'organo* (Benátky 1568), *Ricercari da cantare* (Benátky 1574, 1607), *Canzoni d'intavolatura d'organo...fatto alla francese* (Benátky 1592, 1606, 1611), *Toccate d'intavolatura d'organo* (Rím 1598, 1604).

² Diruta označoval dobré prsty (2, 4) písmenom *B*, zlé prsty (1, 3, 5) písmenom *C*. Dobrý tón je s najväčšou pravdepodobnosťou konsonancia pripadajúca na ťažkú (nepárnu) dobu.

³ Dobrý skok (*di salto buono*) je skok z ľahkej doby na ťažkú, zlý skok (*di salto cattiuo*) je skok z ťažkej doby na ľahkú.

Thomas Morley

(1557/1558 – 1602)

(1597)

Anglický skladateľ, organista, teoretik a vydavateľ Thomas Morley sa narodil v Norwichi roku 1557 alebo 1558. Hudbu študoval u Williama Byrda. Roku 1588 sa stal bakalárom v Oxforde a neskôr pôsobil ako organista v londýnskych kostoloch S. Giles a St. Paul, roku 1592 sa stal aj Gentleman of the Chapel Royal. Posledné, najtvorivejšie roky svojho života (prinajmenšom od roku 1596) strávil na farnosti sv. Heleny (v tejto dobe tu žil aj W. Shakespeare). Roku 1598 získal monopolné privilégium na vydávanie hudby (ktoré sa W. Byrdovi skončilo roku 1596) a venoval sa predovšetkým tejto práci, ktorú prerušila skorá smrť v októbri 1602.

Morley patrí ku generácii anglických skladateľov, ktorá si za svoj hlavný cieľ vytýčila aklimatizovať výdobytky talianskej hudobnej renesancie na domácej pôde. Jeho zbierky *Canzonets, or Little Short Songs to Three Voyces* (1593, rozšírené vydanie 1602), *The First Booke of Canzonets to Two Voyces* (1595), *Canzonets or Little Short Aers to Five and Sixe Voices* (1597), *Canzonets...to Foure Voyces: Selected out of the Best and Approved Italian Authors* (1597) adaptujú v Anglicku taliansku canzonettu, ktorá bola preňho akýmsi medzičlánkom, stojacim medzi madrigalom a canzonettou. *Madrigalls to Foure Voyces: the First Booke* (1594, rozšírené vydanie 1600) a *Madrigales: The Triumphes of Oriana to 5. and 6. Voices* (1601) patria k prvým anglickým madrigalom. *The First Booke of Balletts to Five Voyces* (1595) vyšli aj v simultánnej talianskej verzii; *The First Booke of Ayres or Little Short Songs to Sing and Play to the Lute with the Base Viole* (1600) sú zbierkou sólových piesní. Morley bol aj autorom významných liturgických kompozícií na anglické a latinské texty, ako aj ansámblovej (*The First Booke of Consort Lessons, made by Divers Exquisite Authors, for 6 Instruments to Play together* (1599) a klávesovej hudby.

A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke (1597) je najvýznamnejšou anglickou teoretickou prácou 16. storočia. Morley, kladúc dôraz na praktický aspekt hudby, delí materiál do troch častí, venovaných náuke spevu, náuke extemporizácie diskantu na cantus firmus a náuke o kompozícii, modelovanej na práci O. Tigriniho *Il compendio della musica* (Benátky 1588). Práca obsahuje aj jednu z najstarších hudobnodruhových taxonómií, opierajúcu sa o štýlové kategórie poetiky a rétoriky.

* * *

A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke. Londýn 1597.

Tolko o motetách, pod ktoré zahrňam všetku vznešenú a striedmu hudbu (*all grave and sober music*). Do ľahkej hudby (*the light music*) sme sa hlbšie ponorili len nedávno, no natoľko, že neostala jediná márnivosť, ktorú by [ľahká hudba] nebola plne nasledovala (*there is no vanity, which in it hath not been followed to the full*).¹ Najlepší druh [ľahkej hudby] sa nazýva madrigal. Je to slovo, pre ktorého etymológiu nemôžem podať jediný argument, ale použitie ukázalo, že je to hudobný druh tvorený na piesne a sonety (*made upon songs and sonnets*), v akých exceloval Petrarca a mnoho ďalších básnikov našej doby.

Tento druh hudby by nebol natoľko odmietaný, keby sa básnici, skladajúci verše (*the poets who compose the ditties*), zdržali niektorých obsceností, ktoré vydesia všetky počestné uši, a niekedy aj rúhavosti — ako je napríklad táto: „*ch'altro di te iddio non voglio*“² — ktoré nikto (či prinajmenšom ten, čo dúfa v spasenie) nemôže spievať bez rozochvenia. Pokiaľ ide o hudbu [madrigalu], je po motete druhou najumeleckejšou (*most artificial*) a najpotešujúcejšou (*most delightful*) pre znalca. Ak teda chcete skladať v tom-

to druhu, sami musíte mať láskyplnú náladu (*an amorous humor*) — pretože v žiadnej kompozícii sa nepreukázete ako obdivuhodný, ak sa nenaladíte a nedáte sa úplne pohltiť náladou, v ktorej komponujete (*with that vein wherein you compose*) — tak, že sa musíte vo svojej hudbe vlniť ako vietor, niekedy [byť] krutý (*wanton*), inokedy sklúčený (*drooping*), niekedy vážny a ustálený (*grave and staid*), inokedy jemný (*effeminate*); môžete zachovávať témy (*maintain points*)³ a obracať ich (*revert them*)⁴, používať trojdobé metrum (*use triplas*)⁵ a ukázať to najlepšie zo svojej rôznosti (*the very uttermost of your variety*)⁶. Čím väčšiu rôznosť ukážete (*the more variety you show*), tým väčšiu príjemnosť spôsobíte (*the better shall you please*). Náš vek v tomto druhu exceluje, takže ak niekoho napodobňujete (*imitate*), ako vzory (*for guides*) by som vám vyzdvihol týchto: Alfonsa Ferrabosca⁷ pre veľkú zručnosť (*deep skill*), Lucu Marenzia⁸ pre dobrú melódiu (*good air*) a peknú invenciu (*fine invention*), Horatia Vecchiho⁹, Stephana Venturiho¹⁰, Ruggiera Giovanelliho¹¹ a Johna Croceho¹² a mnoho iných, ktorí sú veľmi dobrí, ale vo všeobecnosti nie sú až takí dobrí ako tito.¹³

Druhý stupeň vznešenosti (*the second degree of gravity*) sa v tejto ľahkej hudbe (*light music*) udeľuje canzonettám (*canzonets*), teda malým krátkym piesňam (*little short songs*), v ktorých možno preukázať len málo umenia (*little art*), keďže sú urobené z dielov (*strains*), ktoré sa na začiatku ľahko dotknú nejakej témy (*some point*), a každý diel sa opakuje okrem stredného, ktorý je v hudobnej kompozícii napodobeninou madrigalu (*in composition of the music a counterfeit of the madrigal*).¹⁴

Podobnú povahu majú neapolitany (*Neapolitans*) či *canzoni a la Napoletana*, ktoré sa od nich líšia iba názvom, takže ak niekto pozná povahu jedného, musí poznať aj to druhé. Ak ich považujete za hodné vašej námahy vynaloženej na ich skladanie, model (*pattern*) máte v [dielach] Lucu Marenzia a Johna Ferrettiho¹⁵, ktorý — ako sa zdá — väčšinu všetkého svojho štúdia zameral týmto smerom.¹⁶

Posledný stupeň vznešenosti (*the last degree of gravity*) — ak vôbec nejakú má — patrí villanelle (*villanelle*) či vidieckym piesňam (*country songs*), ktoré sa robia iba kvôli veršom (*for the ditty's sake*). [Villanelly] majú byť ustrojené primerane vyjadreniu povahy veršov (*they be aptly set to express the nature of the ditty*), a preto sa skladateľ (hoci nijakého znamenitého tu nenájdeme) nebude báť pospájať veľa dokonalých akordov jedného druhu (*stick to take many perfect chords of one kind together*). V tomto druhu totiž nepokladajú za chybu (*no fault*) — keďže to predstavuje spôsob zachovania *decorum* — robiť drsnú hudbu na drsné témy (*to make a clownish music to a clownish matter*). A hoci sú verše (*ditty*) mnohokrát dosť krásne (*fine enough*), opovrhujú ním ako dosť dobrým [akurát] pre pluh a káru [pre sedliakov] (*they take those disallowances as being good enough for plow and cart*), pretože nesie meno *villanella*.¹⁷

Existuje ešte ďalší druh ľahší, (*more light*) ako ten, ktorý [Taliani] nazývajú *balletti* či tance (*dances*). Sú to piesne, ktoré sa spievajú na verše (*songs which being sung to a ditty*) a rovnako možno na ne i tancovať. Tieto a všetky ostatné druhy ľahkej hudby — okrem madrigalu — sa všeobecne nazývajú *airs*. Existuje aj ďalší druh *ballets*, bežne nazývaný *fa las* (prvú zbierku tohto druhu, ktorú som videl, urobil Gastoldi, či aj iní pracovali na tomto poli, neviem), je to však nízky hudobný druh (*a slight kind of music*) a podľa mňa je určený na tanec pri speve (*to be danced to voices*).¹⁸

Najnižší druh hudby (*the slightest kind of music*) — ak si vôbec zaslúžia meno hudby — predstavujú *vinate* — či pijanské piesne (*drinking songs*). Ako som bol už predtým povedal, neexistuje taká márnosť, na ktorú by [Taliani] neboli aplikovali takú či onakú hudbu; túto [hudbu] obmedzili na spievanie pri pití (*to be sung in their drinking*). Keďže však táto nerest je u Talianov a Španielov taká zriedkavá, skôr si myslím, že túto hudbu vymysleli Nemci (ktorí sa húfne roja na talianske univerzity) alebo vznikla skôr pre nich než pre samotných Talianov.¹⁹

Rovnako existuje aj druh piesní (takmer som na ne zabudol), ktoré sa nazývajú *Giustinianas* a všetky sú písané v bergamskom nárečí. Je to necudný a hrubý druh hudby (*A wan-*

ton and rude kind of music) a svoje meno má pravdepodobne po istej významnej kurtizáne z Bergama, pretože nikto nepoprie, že Giustiniana je ženské meno.²⁰

Taliani robia ešte veľa ďalších druhov piesní, ako napríklad *pastorellas* a *passamezos* so slovami (*with a ditty*) či s niečím podobným, bolo by však nudné i nadbytočné slovami vás tým ďalej zatažovať. Preto o nich už ďalej nebudem hovoriť a začnem vám vysvetľovať tie druhy, ktoré robia bez veršov (*without ditties*).

Najhlavnejší a najdôležitejší druh hudby robený bez veršov (*without a ditty*) je fantázia (*fantasy*); hudobník uchopí tému podľa vlastnej ľubovôle (*a musician taketh a point at his pleasure*), skrúca ju a obracia, ako sa mu páči (*wresteth and turneth it as he list*), spravi s ňou veľa alebo málo — ako sa mu zdá najlepšie podľa jeho vlastného úsudku (*making either much or little of it as shall seem best in his own conceit*). V tomto [druhu] možno ukázať viac umenia (*may more art be shown*) než v akejkolvek inej hudbe, pretože skladateľ nie je ničím viazaný, ale môže pridávať, diminovať a obmieňať, ako sa mu len páči (*he may add, diminish, and alter at his pleasure*). A tento druh znesie akékoľvek odchýlky (*any allowances*), ktoré sú tolerovateľné v inej hudbe, okrem zmeny *airu* (*changing the air*) a opustenia tóniny (*leaving the key*), čo vo fantázii nemožno nikdy strieť. Iné veci môžete použiť podľa svojej ľubovôle (*at your pleasure*), ako ligatúry s disonanciami (*binding with discords*), rýchle pohyby, pomalé pohyby (*quick motions, slow motions*), porcie a čo vám len vyhovuje. Podobne tento druh hudby najviac používajú tí, ktorí sa zaoberajú predovšetkým viachlasnou inštrumentálnou hudbou (*who practise instruments of parts*), ale pre [vokálne] hlasy sa používa len zriedkavo.²¹

Nasledujúci [druh] vo vznešenosti a kvalite (*the next in gravity and goodness*) sa nazýva pavana (*pavan*); je to druh rozvážnej hudby (*a kind of staid music*), určenej pre vznešené tancovanie (*ordained for grave dancing*) a najčastejšie urobenej z troch dielov (*of three strains*), pričom každý diel sa hrá alebo spieva dvakrát. Používaný diel môže obsahovať 8, 12 alebo 16 celých nôt (*semibreves*), ale menej ako osem som nevidel v nijakej pavane. Tu nemusíte tak nástojiť na sledovaní témy (*following the point*) ako vo fantázii, ale postačí raz sa jej dotknúť a pokračovať ďalej k nejakému záveru (*close*). Aj tu musíte počítať svoju hudbu na štyri, takže ak sa pridržíte tohto pravidla, nezáleží na tom, koľko takýchto štvoriek vložíte do svojho dielu, pretože to na konci vždy dopadne dosť dobre. Umenie tanca totiž nadobudlo takú dokonalosť, že každý rozumný tanečník urobí takt z nijakého taktu (*will make measure of no measure*), takže nevelmi záleží na tom, z akého množstva [taktov] spravíte svoj diel (*strain*).²²

Po každej pavane obvykle dáme *gagliardu* (*galliard*) — teda druh hudby, ktorá je urobená z inej [hudby], a to pomocou taktu (*measure*), ktorý vzdelanci nazývajú *trochaicam rationem*, pozostávajúceho z následnosti dlhej a krátkej doby (*a long and a short stroke successively*). *Trochaeus* ako [veršová] stopa (*foot*) pozostáva z jednej slabiky na dve [jednotky] času a ďalšej na jednu (*one syllable of two times and another of one time*), tak prvá z tých dvoch dôb je dvojnásobkom nasledujúcej, prvá zaberá čas celej noty (*semibreve*) a druhá polovej noty (*a minim*). Je to ľahší a pohyblivejší druh tanca (*a lighter and more stirring kind of dancing*) ako pavana a pozostáva z toho istého počtu dielov. Dbajte pritom na to, že koľko štvoriek celých nôt (*semibreves*) dáte do [jedného] dielu svojej gagliardy, toľko šestic polových nôt (*minims*) musíte dať do jedného [dielu] svojej gagliardy. Taliani robia gagliardy (ktoré nazývajú *saltarelli*) jednoducho a dávajú do nich slová (*frame ditties to them*), ktoré spievajú a tancujú vo svojich maškarádach (*mascardos*), veľaokrát bez akýchkoľvek nástrojov, namiesto nástrojov však majú kurtizány, ktoré sú oblečené do mužského odevu a spievajú a tancujú na svoje vlastné piesne.²³

Allemande (*alman*) je ťažkopádnejší tanec (*more heavy dance*) ako tento (vhodne reprezentujúci povahu ľudí, ktorých meno nesie), takže sa pri jeho tancovaní nepoužívajú nijaké výnimočné pohyby. Je urobený z dielov (*strains*), niekedy z dvoch, inokedy z troch a každý diel pozostáva zo štyroch [taktov], ale musíte pamätať na to, že štyri takty pavany (*the fours of the pavan measure*) sú v dvojitej proporcii voči štyrom taktom allemande

(*dupla proportion to the four of the alman measure*), takže ak zvyčajná pavana obsahuje v dieli čas šesťnástich celých nôt (*the time of sixteen semibreves*), tak zvyčajný allemande obsahuje čas ôsmich, a najčastejšie v krátkych notách (*the time of eight, and most commonly in short notes*).²⁴

Podobný tomuto [tancu] je francúzsky *branle* (nazývaný *branle simple*), ktorý je trochu rýchlejší (*which goeth somewhat rounder in time than this*), hoci inak je takt rovnaký (*otherwise the measure is all one*). *Branle de Poitou* alebo *branle double* je časovo rýchlejšie (*more quick in time*) — keďže je v *round tripla* — ale diel je dlhší a najčastejšie obsahuje dvanásť celých dôb (*twelve whole strokes*).²⁵

Voltes a courantes sa podobajú týmto [tancom], no sú ľahšie (*more light*); hoci oba sú v [rovnakom] takte (*being both of a measure*), aj tak sa tancujú rozličnými spôsobmi (*after sundry fashions*) — *volte* stúpajú a skákajú (*rising and leaping*), *courante* vyskakujú a bežiačky (*trevising and running*²⁶). V takomto metre je spravený aj náš vidiecky tanec (*country dance*), hoci sa tancuje zasa iným spôsobom ako oba predchádzajúce. Všetky pozostávajú z dielov, buď dvoch alebo troch, ako sa to autorovi vidí najlepšie, no *courante* má v jednom dieli dvakrát toľko [taktov] ako anglický vidiecky tanec (*English country dance*).

Existuje ešte mnoho iných druhov tancov (ako *hornpipe*, *jig* a nekonečne veľa iných), ktoré vám nemôžem vymenovať, ale ak poznáte tieto, ostatné sú už [ľahko] pochopiteľné, keďže sú [podobné] s niektorými z tých, o ktorých som vám už hovoril.

[KL]

POZNÁMKY

¹ Ak Pietro Bembo vo svojej práci *Prose delle volgar lingua* (Benátky 1525) prebral zo spisu *Peri syntheseos onomaton* antického rétora Dionýzia z Halikarnasu opozíciu štýlových kategórií *hédoné* — *kalon*, tvoriac ich novodobé talianske ekvivalenty *piacevolezza* — *gravità*, tak práca Thomasa Morleyho *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (Londýn 1597) formuluje opozíciu vznešenej a ľahkej hudby (*grave music* — *light music*), prenášajúc nielen rétoricko-poetické štýlové kategórie do oblasti hudby, ale tvoriac z nich zároveň ústredný princíp klasifikácie hudobných druhov. Kým pre Morleyho kategóriu *grave music* napíňa hudobný druh moteta, v kategórii *light music* diferencuje jednotlivé druhy pomocou kritéria „stupňa vznešenosti“ (*degree of gravity*) a na základe neho tvorí dva refazce druhov — vo vokálnej hudbe s textom (*with a ditty*) ho predstavuje poradie *madrigal*, *villanelle* (*country songs*), *balletts*, *vinate*, *Giustinianas* (+ *pastorellas*, *passamezos*); v inštrumentálnej hudbe poradie *fantasy*, *pavan*, *galliard*, *alman*, *branle* (*branle simple*, *branle de Poitou*), *voltes*, *courantes* (+ *hornpipes*, *jigs*). Michael Praetorius v *Tomus Tertius* práce *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1618) — v jej prvej časti nazvanej *Die Bedeutung der Namen / Wie auch Beschreibung fast aller Italiänischer / Franztzösischer / Englischer / vnd jetziger zeit in Deutschland gebrüächlicher Gesänge / als Madrigalien, Canzonen, Villanelen, &c.* — preberá Morleyho klasifikačný princíp: hudobné druhy *cum textu* zoraďuje do následnosti *Concerti*, *Motetae*, *vnd Falso Bordonni* (Cap. 2 — *Von denen Gesängen / Welche Geistliche vnd gravitetische weltliche Texte haben*), *Madrigalia*, *Stanza*, *Sestini*, *Sonetti* (Cap. 3 — *Von den Gesängen / welche weltliche possirliche Texte in gewissen Versen haben*), *Dialogi*, *Canzoni* (*Canzone à la Napolitana*), *Canzonette*, *Aria* (*Air*) (Cap. 4 — *Von den Gesängen / so Weltliche possirliche Texte / doch nicht in gewissen Versen haben*), *Messanza*, *Quotlibet* (Cap. 5 — *Von den Gesängen / Welche aus mancherley Stücken zusammen gesetzt seyn*), *Giustiniani*, *Serenata*, *Balli* (*Balletti*) (Cap. 6 — *Von den Gesängen / Welchen in Grassaten vnd Mummerien gebraucht werden*), *Vinette*, *Giardiniero*, *Villanelle* (Cap. 7 — *Von denen Gesängen / Welche von den Arbeitern vnd Bawrsleuten gesungen werden*); hudobné druhy *sine textu* tvoria následnosť *Fantasia* (*Capriccio*), *Fuga* (*Ricercar*), *Sinfonia*, *Sonata* (Cap. 8 — *Von den Praelu-*

diis vor sich selbst), *Intrada* (Cap. 9 — *Von den Praeludiis zum Tantzze*), *Tocata* (Cap. 10 — *Von den Praeludiis zur Motetten oder Madrigalien*), *Paduana*, *Passamezzo*, *Galliarda* (Cap. 11 — *Von den Tänzten / so auff gewisse Pass vnd Tritt gerühret*), *Bransle*, *Couranten*, *Volte*, *Alemande*, *Mascherada* (Cap. 12 — *Von den Tänzten / So nicht auff gewisse Paß vnd Tritt gerichtet*).

² „Nebudem mať iných bohov okrem teba“ (v erotickom kontexte).

³ Anglické slovo *point* najpravdepodobnejšie zodpovedá talianskemu pojmu *soggetto*, t.j. tematickému východisku panimitačnej textúry. Podľa Morleyho (s. 6) „*We call that [a point or] a fugue when one part beginneth and the other singeth the same number of notes (which the first did sing)*.“ („Nazývame to [*point*] či *fugue*, keď jeden hlas začína a ďalší spieva niekoľko tých istých tónov (ktoré spieval prvý).“)

⁴ Podľa Morleyho (s. 85) „*The reverting of a point (which also we term a revert) is when a point is made rising or falling and then turned to go the contrary way as many notes as it did at first*.“ („Obrátenie *soggetta* — ktoré nazývame tiež inverziou — je vtedy, keď *soggetto* pozostáva zo stúpania a klesania, a potom sa opačným smerom obráti presne toľko nôt, koľko bolo [uvedených] po prvýkrát.“)

⁵ Podľa Morleyho (s. 29) „*is that which diminisheth the values of the notes to the third part: for three breves are set for one, and three semibreves for one, and is known when two numbers are set before the song, whereof the one containeth the other thrice, thus: 3/1, 6/2, 9/3*.“ („Je to, čo znižuje hodnoty nôt na tretinu: tri *breves* sú namiesto jednej a tri *semibreves* namiesto jednej, a používa sa, keď sú pred piesňou uvedené dve čísla, pričom jedno je trojnásobkom druhého, teda 3/1, 6/2, 9/3.“)

⁶ Pojem *variety* je najpravdepodobnejšie anglickým ekvivalentom Bembovho pojmu *variazione*, tvoriaceho zasa taliansky ekvivalent gréckeho pojmu Dionýzia z Halikarnasu *metabole*. *Metabole* či *variazione* označovalo (časovo) priebežnú osciláciu daného literárneho útvaru medzi štylologickými kategóriami *kalon* — *hédoné*, resp. *gravità* — *piacevolezza* v súlade s princípom primeranosti literárnych vyjadrovacích prostriedkov voči vyjadrovanému obsahu (Dionýziov pojem *prepon*, resp. Bembov pojem *decoro*).

⁷ Alfonso Ferrabosco (1543-1586) — taliansky skladateľ, pôsobiaci v službách anglickej kráľovnej Alžbety I., autor dvoch kníh madrigalov (Benátky 1588).

⁸ Luca Marenzio (1553-1599) — taliansky skladateľ, jeden z vrcholných predstaviteľov madrigalovej kompozície.

⁹ Orazio Vecchi (1550-1605) — modenský skladateľ, autor dvoch kníh madrigalov (1583, 1589), tvorca madrigalovo-dramatického útvaru (*L'Amfiparnasso* 1594, vydané 1597).

¹⁰ Stephano Venturi del Nibbio (rozkvet 1592-1600) — taliansky skladateľ pôsobiaci v Benátkach a Florencii. Autor štyroch kníh madrigalov (1592, 1592, 1596, 1598) a dvoch zbierok, uvedených v rámci Cacciniho produkcie *Il rapimento di Cefalo* (9. 10. 1600). Jeho posledné dve madrigalové zbierky vyšli aj s anglickými textami v Londýne a sám Morley vydal jeho madrigal *Quell' aura che spirand'a l'aura mia* pod titulom *As Mopsus went hir silly flock fourth leading* vo svojich *Madrigals to Five Voyces* (1598).

¹¹ Ruggiero Giovanelli (cca 1560-1625) — taliansky skladateľ, pôsobiaci v Ríme v rokoch 1583-1625 (pravdepodobne Palestrinov žiak), autor omšových a motetových kompozícií, ako aj štyroch kníh madrigalov (a 4 — 1585, a 5 — 1586, 1593, 1599) a trojhlasných villanell (*Il primo libro delle villanelle et arie alla napoletana*, 1588).

¹² Giovanni Croce (cca 1557-1609) — benátsky žiak G. Zarlina, autor 5 kníh madrigalov (1585, 1590, 1592, 1594, 1607) a madrigalovo-dramatických útvarov (*Mascarate, Triaca musicale*).

¹³ Keďže M. Praetorius v spise *Syntagma musicum III.* prebral nielen princíp Morleyho klasifikácie hudobných druhov, ale aj celé textové úseky, pri jednotlivých druhoch uvedieme v poznámke aj celý analogický Praetorius text, pričom kurzívou vyznačíme zhodné či parafrázované časti oboch textov.

O madrigale Praetorius píše: „Die Madrigalia, wie auch nechstfolgende / als Dialogi, Stanza, Sestini, Soneti, Canzoni, Canzonette, haben ihren Namen nicht von der Melodey des Gesanges / sondern à textu & versibus. Dann Madrigale ist ein Nomen Poematis, vnd nicht Cantionis, welcher Text meistentheils aus dem Francisco Petrarca, Bocatio, Petro Bembo, vnd Dante, genommen seyn.

Es lest sich aber ansehen / als könne Madrigale derivirt werden. I. Quasi madre della gala, mater de sententia: Wann diese Poeten einen gantzen sensum in 8. 9. oder 10. Versen oder ruhen nicht mehr noch weniger begreifen: Denselben Text nimpt ein Componist bißweilen zu einem theil alleine / bißweilen macht er auch zween theil daraus; Wie in L. Marentij vnd anderer Composi-

- tion gnugsam zu ersehen. Do aber geistliche in so viel reymen oder reyhen geschrieben / vnd vom Componisten zur Harmoni gesetzt werden / so nennet was es Madrigalia Spiritualia.
2. Quasi Madre della gaia, oder vff Frantzösisch gay, quod est laetitiae, laetus, oder auch Madre galante, hoc est, venustus, lepidus, bellus, elegans, quasi mater alacritatis vel laetitiae, Als lustige weltliche Lieder / weil sie etwas anmutiger / frischer vnd frölicher / weder die Moteten, Lauten.
3. Quasi Mandri-gale, hoc est, Carmen pastorale, dictum à Mandra, videlicet à gregibus ovium, quod ejusmodi rustica carmina inter pasendum canerent: Allermassen noch heutiges tages die Hirten vnd Schäfer mit der Sackpfeiffen ihren Schäflein vorzupfeiffen pflegen: Mandriale enim & Mandrian vocatur Pastor seu custos ovium“ (SM III, s. 11-12).
- 14 „Canzonette ist das Diminutivum, vnd seynd auch kurtze Liedlein oder Meistergesänge / doch allezeit mit weltlichen Texten: Die Canzoni aber haben bißweilen auch geistliche Text / alsdann werden sie genennet Canzoni Spirituali. Vnd in diesen Canzonetten wird meisten theils die erste vnd letzte Reye repetirt, die mittelste aber nicht“ (SM III, s. 17).
- 15 Giovanni Ferretti (cca 1540-po 1609) — taliansky skladateľ pôsobiaci v Ancone, Lorete, Gemonie; autor viacerých kníh *canzone alla napolitana* (a 5 — 1567, 1569, 1570, 1571, 1585, a 6 — 1573, 1575).
- 16 “Canzoni: Oder Canzone à la Napolitana. Der Canzonen seynd zweyerley: Denn I. etliche / wie auch die vorhergehende Sonetti (Latiné Cantilena, Cantio, quae sunt vocabula generaliora, Gallicé Chanson) sind recht weltliche oder Buhnenliedlein / die man singet. Vnd dieselbe seynd vnterschiedlich bey den Poeten / haben aber nicht gleich viel Gesetze vnd Reygen / vnd in denselben auch nicht allezeit gleiche Art / fast wie die Hymni Pyndarici, oder Odae Horationae“ (SM III, s. 16).
- 17 „Villanellen, Villages. Villanellen haben den Namen à Villa, das ist ein Dorff / vnd Villano, ein Bawer: Item Villanello, daß diminutivum, welchs so viel ist / als subrusticus, Inde Vilanella, ein Bawliedlein / welche die Bawren vnd gemeine Handwerksleute singen: Daher dann auch die Componisten offit mit sonderm fleiß ein 4. oder 5. Quinten, gleichwol aber gar selten hinder einander her setzen / contra regulas Musicorum: Gleich wie die Bawren nach der Kunst nicht singen / sondern nach dem es ihnen einfellet: Vnd ist eine Bäwrisch Music zu einer Bäwrischen Matery. Etliche solche Gesänger werden auch genenet Villotta, Vilatella, dadurch sonsten ein klein Dörfflein verstanden wird. Sonsten werden in Franckreich die Bawren Tantz / welche von den Bawren selbst inventirt, vnd mit Scallmeyern auch Geigen / da offit zwo / drey vnd mehr Personen zu einer Stimm gebraucht werden / mit dem Namen Villages genennet“ (SM III, s. 20-21).
- 18 „BALLI, vel Balletti. Deren seynd zweyerley Art:
1. Erstlich seynd sonderliche Gesänge / die am Reyen vnd zum Tantz gesungen (denn Ballare heist Saltare, das ist / Tantzen) derer Art etliche gar liebliche vnd anmutige Balleten vom Iacobo Gastoldo, vnd Thoma Morleo publicirt gefunden werden“ (SM III, s. 18-19; ďalej Praetorius opisuje druhý druh Balli, ktorý predstavujú tance bez spevu).
- 19 „Vinette oder Vinate ist ein Liedlein eines Weinmeisters oder Wintzers / so in Weinbergen arbeiten; Dan Vinetto heist ein Wintzer oder Weinmeister: Vinette aber vinum cibarium ignobile. Vinate seynd drinck= Gesänge / oder wenn ichs recht tituliren sol / Hausslieder / welche in Deutschland bey vns nicht seltsam noch vngebräuchlich: Vnd halt ich darfür / daß keine Eitelkeit oder Nichtigkeit in der Welt / darauff nicht etwa ein Music gerichtet oder gefunden sey“ (SM III, s. 20).
- 20 „Giustiniani sind etliche Buhnenliedlein (rudis & levis Musica à quodam appellata) meistlich mit dreyen Stimmen / in der Sprach de Bergamasca, von einer edlen Curtisan auß der Stadt Bergama“ (SM III, s. 18).
- 21 „Capriccio seu Phantasia subitanea: Wenn einer nach seinem eignem plesier vnd gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt / darinnen aber nicht lang immoret, sondern bald in eine andere fugam, wie es ihme in Sinn kömpt / einfället: Denn weil ebener massen / wie in den rechten Fugen kein Text darunter gelegt werden darf / so ist man auch nicht an die Wörter gebunden / man mache viel oder wenig / man digredire, addire, detrahire, kehre vnnd wende es wie man wolle. Vnd kan einer in solchen Fantasien vnd Capriccien ferne Kunst vnd artificium eben so wol sehen lassen: Hintemal er sich alles dessen / was in der Music tollerabile ist / mit bindungen der Discordanten, proportionibus, &c. ohn einigs bedencken gebrauchen darf; Doch daß er den Modum vnd die Ariam nicht gar zu sehr vberschreite / sondern in terminis bleibe: Darvon an eim andern Ort / geliebts Gott / mit mehrerm sol gesagt werden“ (SM III, s. 21).

- 22 "Paduana, Italicé Padoana, sol den Namen haben von der Stadt Padua in Italia / daselbsten / wie etliche meynen / diese Art der Music erst erfunden seyn sol: Galli vnd Angli nennen es Pavana. *Es ist aber Pavane eine Art von bestendiger vnd gravitetischer Music:* Wie denn die Pavanen, wenn sie in ein consort von allerhand lieblichen Instrumenten musicirt werden / ein sonderbahre / anmutige / darneben auch prächtige Harmoniam von sich geben. Ist aber sonsten fürnemlich zu gravitetischen Tänzten ordinir vnd gerichtet; Wird auch in Engelland allezeit zum Tantzen gebraucht / *hat meistentheils 3. repetitiones, deren jede 8. 12. oder 16. tact, weniger aber nicht haben muß / wegen der 4. Tritt oder Passuum so darinnen observirt werden müssen. Sie haben nichts sonderlichs von Fugen / bißweilen pflegen sie eine Fug etwas anzufangen / lassen aber bald nach / vnd beschliessen.* Der Tantz aber / so man La pavane, vnd auch La pavam de Espaigné nennet / kömpt vrsprünglich aus Hispanien / Inmassen man sihet / daß er mit sonderlichen / langsamen / zierlichen Tritten / vnd Spanischer gravitet formiret werden muß" (SM III, s. 25-26).
- 23 "Galliarda Italicé Gagliarda. est strenuitas, fortitudo, vigor, in Frantzösischer Sprach Gaillard oder Gaillardise, vnd heist eine gerade Geschwindigkeit. Also / wenn ich einen wol proportionirten geraden Menschen nennen will / so sage ich von ihm / c'est in homme bien gaillard. Weil demnach der Gaillard mit geradigkeit vnd guter Disposition mehr / als andere Tänzze muß verrichtet werden / als hat er ohne zweiffel den Namen daher bekommen. *Es wird aber der Galliard ad tactum in aequalem, & Trochaicum mensurirt, hat auch / wie der Pavan 3. repetiones, deren jede 4. 8. oder 12. tact / weniger aber oder mehr nicht haben muß. Die Italiäner nennens in gemein Saltarelli, do bißweilen amorousische Texte darunter gesetzt seyn / welche sie in Mascaraden selbst singen / vnd zugleich tanzten / ob gleich keine Instrumenta darbey vorhanden*" (SM III, s. 26).
- 24 "Alemande heist so viel / als ein deutsches Liedlein oder Tänzlein: Denn Alemagna heist Germania, vnd un Alemand ein Deutscher. Es ist aber dieser Tantz nicht so fertig vnd hurrig / sondern etwas schmehmütiger vnd langsamer / als der Galliard, Sintemaln *keine extraordinariaemotiones darinn gebraucht werdern: Haben bißweilen 2. bißweilen 3. repetiones, deren jede meistentheils nur vff 4. tact gerichtet ist. Vnd ob wol in den Pavanen auch nur 4. tact oder passus ordinarié seyn müssen / so sind sie doch gegen dem Alemande in dupla proportione; Als daß / wann im Pavan in einer repetition 16. tact oder semibreves verhanden / so sind im Alemande nur halb so viel / nemlich 8. tact in notis Minimis*" (SM III, s. 25).
- 25 „Bransle ist ein Frantzösischer Tantz: Vielleicht vom Bransler, das heist zittern / sich regen / rühren oder bewegen. Es ist aber in diesen Tänzten die Commotion vnd bewegung nicht so hefftig / wie in den Galliard vnd Courranten, sondern gar gelind / allein mit den Knien ohne sprünge. Was aber für vnterscheid in den Branslen vnd andern Frantzösischen Tänzten gehalten wird / davon ist in der Praefation meiner Terpsichore Musarum Aoniarum weitere meldung geschehen" (SM III, s. 25).
- 26 "Volte à Vertendo; Denn Volta, Italicé versura, quae fit ab oratore, vnd Volten Gallicé heist vmbkehren / Voltare; Vertere, verfare: daher / daß man sich in diesem Tantze mit einander schwinger vnd vmbkehret / von einer seit zur andern: Vnd muß die Volta nur halb so viel / als die Courranten in der repetition haben."
„Courranten haben den Namen à Currendo oder Cursitando, weil dieselbe meistentheils mit gewissen abgemessenen Sprüngen auff vnd nieder / gleich als mit lauffen im Tänzten gebraucht werden" (SM III, s. 25).

Emilio de' Cavalieri

(cca 1550 – 1602)

(1600)

Talianský skladateľ, organista, učiteľ spevu, tanečník, choreograf, administrátor a diplomat Emilio de' Cavalieri pochádzal z rímskej šľachtickej rodiny. Narodil sa asi roku 1550 v Ríme, v rokoch 1568-1579 pôsobil ako organista v rímskom Oratorio del Crocifisso pri Kostole San Marcello. Pravdepodobne vykonával aj funkciu hudobného riaditeľa u kardinála Ferdinanda de' Medici, a keď sa tento po smrti brata Francesca stal toskánskym veľkovojvodom, zveril Cavalierimu starostlivosť o hudbu na svojom dvore. Čoskoro začal pripravovať intermédiá ku komédii *La pellegrina*, uvedenej počas svadobných slávností Ferdinanda a Kristíny Lotrinskej (1589). Po obrovskom úspechu týchto intermédií zorganizoval viacero hudobno-javiskových produkcií, ku ktorým aj komponoval hudbu. Pôsobil zároveň ako diplomat, majúci na starosti kontakt Florencie s Rímom. Roku 1600 sa zúčastnil na prípravách svadby Henricha IV. Francúzskeho s Máriou de' Medici, no počas tejto práce vzájomné vzťahy popredných hudobných osobností Florencie natoľko ochladli, že sa rozhodol odísť do Ríma, kde vo februári 1600 dvakrát predviedol svoje *Rappresentatione*. V Ríme 11. 3. 1602 umrel.

Cavalieriho ťažiskovou aktivitou bolo sformovanie nového typu hudobno-javiskovej reprezentácie, zodpovedajúcej predstávam o antickom divadle. V spomínaných intermédiách Cavalieri riadil produkciu a viedol administratívu, no vytvoril aj hudbu a choreografiu finálneho tanca *O che nuovo miracolo*, ktorý sa stal jednou z najpopulárnejších skladieb tých čias. (Giovanni Bardi bol autorom alegorickej idey intermédií, Bernardo Buontalenti navrhol scénu a kostýmy, poéziu poskytol Ottavio Rinuccini, Giovanni Battista Strozzi, Laura de' Guidiccioni Luchesini, hudbu skomponoval Cristoforo Malvezzi, Luca Marenzio, Giulio Caccini, Jacopo Peri i sám Cavalieri.) Na karneval roku 1590 Cavalieri pripravil Tassovu *Amintu* a vlastné hudobné pastorále *Satiro* a *La disperazione di Fileno* — obe na predlohy Laury Guidiccioniovej. Neskôr zhudobnil pastorelu *Il giuoco della cieca* Laury Guidiccioniovej, vychádzajúcu z Guariniho *Il pastor fido* (1595). Jeho ďalším predstavením bolo *La Contesa fra Giunone e Minerva* na slová Guariniho (5. 10. 1600). Ani jedno z týchto diel sa však nezachovalo. Prelomový význam má však jeho zachované dielo *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* (1600), ktoré sa spolu s dielami Periho a Cacciniho uchádza o prvenstvo v zavedení *stile rappresentativo*, dramatického monodického vokálneho prejavu. Cavalieri je aj autorom významnej publikácie sakrálnej hudby *Lamentationes Hieremiae prophetae, Responsi* (1599).

* * *

Rappresentatione di Anima, et di Corpo Nuovamente posta in Musica dal
Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar Cantando. Data in luce da
Alessandro Guidotti Bolognese. Rím, 1600.

[Dedikácia¹]

Túžba, ktorú som vždy prechovával, pánovi Emiliovi del Cavaliere, rímskemu šľachticovi, preukázať vďačnosť za veľa vecí, za ktoré som mu zaviazaný, mi dodala odvahu vydať tlačou jeho neobyčajné a nové hudobné diela, vytvorené na obraz toho štýlu, ktorým — ako sa hovorí — starovekí Gréci a Rimania vo svojich divadlách zvyčajne pohýňali v divákoch rôzne city (*gli antichi Greci e Romani nelle scene a teatri loro soleano a diversi affetti muovere gli spettatori*). A pretože sa zdá, že v niektorých svojich osobitých áriách napodobnil práve tento spôsob (do tej miery, do akej sú o ňom vedomosti) a on

sám s hrdosťou vraví, že vo svojej dobe sa práve takým starovekým spôsobom hralo a spievalo niekoľko jeho pastorálnych dialógov (*qualche dialogo pastorale suonato e cantato all'antica*), rozhodol som sa jeden takýto príklad umiestniť na záver tohto diela. Spev tu majú sprevádzať dve flauty či dve pravé staroveké tibie, ktoré nazývame *sordeline*². Je pravdou, že pán Emilio v snahe dať tomuto druhu citovej hudby (*musica affettuosa*) čo najväčšiu dokonalosť uznal, že [spev] možno skombinovať aj s inými nástrojmi, v našej dobe ich totiž máme veľa, o čom sa hovorí v liste Čitateľom. Videl som teda veľký a všeobecný potlesk, ktorý tento pán získal za to, že svojou spôsobilosťou a šikovnosťou dokázal tak šťastne oživiť túto starovekú praktiku (*antica usanza*), ako sa to ukázalo pri rôznych príležitostiach, najmä v troch pastorále, ktoré boli predvedené (*recitare*) za prítomnosti Ich Najjasnejších Výsostí, Veľkokniežat Toskánskych, v rôznej dobe: roku 1590 *Satiro*, predvedené (*recitato*) aj inokedy, a súkromne toho istého roku *La disperazione di Fileno* (*Filenovo zúfalstvo*); roku 1595 *Il giuoco della cieca* (*Hra na slepú babu*) za prítomnosti Ich Eminencií, kardinálov Monte a Mont' Alto a Najjasnejšieho Veľkovojvodu Ferdinanda s veľkým a zaslúženým obdivom; nikto nikdy predtým totiž nevidel ani nepočul podobný spôsob. Nespomeniem medzi nimi *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* (*Predstavenie o duši a tele*), predvedené tohto februára v Ríme v oratóriu della Vallicella s takou veľkou účasťou divákov a s takým úspechom, ktoré sú jasným dôkazom, ako veľmi dokáže tento spôsob pohyňať aj ku zbožnosti (*muover'anco a devotione*); preto som ho vybral, aby vytlačené ako prvé zo všetkých mohlo potešiť aj svetských aj duchovných. Chcel som ho venovať Jeho Eminencii, vediac, ako veľmi je pán Emilio Jej oddaným sluhom a ako veľmi Jeho Eminencia miluje umenia (*virtù*) a akým je mimoriadnym znalcom hudby a že Jej autorita ho učíni bezpečným voči všetkým neoprávneným výčitkám.³ Teda pokorne prosím Jeho Eminenciu, aby mi nemala za zlé, že som sa osmelil venovať Jej toto dielo, pretože to vyplýva z úplnej oddanosti, s akou som Jej vždy slúžil a [s akou Jej] teraz skladam najhlbšiu poklonu.

Čitateľom (A' Lettori)

Ak chceme toto dielo (alebo iné podobné) predviesť na scéne (*rappresentare in palco*), musíme nasledovať poznámky pána Emilia del Cavaliere a urobiť, aby tento ním obnovený druh hudby (*questa sorte di Musica da lui rinovata*) vzbudzoval rôzne city (*commova a diversi affetti*): zbožnosť a radosť, plač a smiech (*a pieta, et a giubilo, a pianto, et a riso*) a iné podobné, ako to výrazne bolo vidieť na súčasnom predstavení (*scena moderna*) *La disperazione di Fileno*, ktoré skomponoval; vystúpila (*recitando*) tu pani Vittoria Archilei⁴, ktorej dokonalosť v hudbe je všeobecne známa a ktorá nás zázračne pohla k slzám, zatiaľ čo postava Filena v nás vyvolala smiech (*maravigliosamente a lagrime, in quel mentre che la persona di Fileno movea a riso*). Ak chceme toto dielo uviesť (*rappresentare*), všetko musí byť dokonalé; spievajúci musí mať pekný hlas (*bella voce*), dobre intonovať (*bene intonata*) a musí ho viesť isto, spievať s citom (*canti con affetto*), potichu i nahlas (*piano e forte*), bez *passaggi*, a najmä musí dobre vyslovovať slová (*esprima bene parole*), aby boli zrozumiteľné a musí ich sprevádzať nielen gestami a pohybmi rúk (*accompagni con gesti, et motivi non solamente di mani*), ale aj krokmi (*passi*), čo veľmi účinne napomáha pri pohyňaní citov (*muovere l'affetto*). Na nástrojoch sa má hrať dobre, má ich byť viac alebo menej podľa miesta; či to bude divadlo (*teatro*) alebo sála (*sala*); táto [sála], aby bola úmerná tomuto hudobnému predstaveniu (*recitatione in Musica*), nesmie pojať viac ako tisíc osôb, aby mohli pohodlne sedieť, pre ich pokoj (*silentio*) a spokojnosť (*sodisfattione*). Ak sa totiž uvádza (*rappresentandosì*) v prvejších sálach, nemôžu všetci počuť slová a spievajúci musí forsirovať hlas (*forzar la voce*), čím tlmi cit; a keď nepočuť slová, takáto dlhá hudba sa stáva otravná. Aby nebolo vidno nástroje, treba

na nich hrať za záclonami [tvoriacimi] scénu; hrajúce osoby majú podopierať spievajúceho bez diminiúcií a plným tónom (*senza diminutioni, e pieno*). A aby sme si vedeli predstaviť, aké nástroje sa v týchto prípadoch použili: dvojité lyra (*Lira doppia*), clavicembalo, chitarrone alebo — ako sa hovorí — tiorba spolu vytvárajú najlepší efekt (*buonissimo effetto*); podobne aj jemný organ spolu s chitarrone (*un Organo suave con un Chitarone*). A pán Emilio by si pochvaľoval striedanie nástrojov primerane citom predvádzanej postavy (*mutare stromenti conforme all'affetto del recitante*) a súdi, že takéto hudobné predstavenia (*rappresentazioni in Musica*) nemajú trvať dlhšie než dve hodiny a že sa majú deliť na dejstvá (*Atti*). A postavy (*personaggi*) majú byť oblečené pekne a rôznorodo (*con varietà*). Prechod od jedného citu k druhému, protikladnému (*il passar da uno affetto all' altro contrario*), ako od smútku k veselosti (*dal mesto all' allegro*), od hnevu k pokoju (*dal feroce al mite*) a podobne, mimoriadne pohýňa (*commuove grandemente*). Ak by tu bolo trochu sólového spevu, bolo by dobré, aby zaspieval zbor; treba tiež často meniť tóninu (*variare spesso i tuoni*), a aby spieval raz soprán, raz bas, raz alt či tenor. A aby melódie (*l'Arie*) a všetka hudba (*le Musiche*) sa navzájom nepodobali, ale sa menili (*variate*) časťtými zmenami proporcií, využitím delenia na tri (*Triple*), na šesť (*Sestuple*) a na dve (*Binario*), a aby ich zdobili ozveny (*adornate di Echi*) a najrozmanitejšie *inventioni*, najmä tance (*Balli*), ktoré neobyčajne oživujú tieto predstavenia (*che avvivano al possibile queste Rappresentazioni*), ako to potvrdili všetci diváci (*tutti gli spettatori*). Keď sa tieto tance či moresky (*Moresche*) uvedú inak, než sa všeobecne zvyklo, bude tu viac čara (*vago*) a novosti (*nuovo*); napríklad moreska pri bitke (*la Moresca per Combattimento*) a tanec (*Ballo*) pri zábave (*giuoco*) a žarte (*scherzo*) tak ako v pastorále o Filenovi, kde nastane bitka (*battaglia*) medzi tromi Satyrmí a pri tej príležitosti bojujú, pričom spievajú a tancujú na melódiu moresky (*fanno il combattimento cantando, e ballando sopra un'aria di Moresca*). A v *Giuoco della Cieca* tancujú a spievajú štyri nymfy, keď sa bavia okolo Amarily, ktorá má zaviazané oči, ako to vyžaduje hra na slepú babu. To neznamena, že netreba dať na záver zvyčajný tanec, keď bude vhodná príležitosť (*con buona occasione*), ale treba poznamenať, že bude dobré, ak tanec budú spievať tí istí, čo tancujú, a keď to bude opodstatnené (*con buona occasione*), nech majú v rukách aj nástroje a sami tento tanec aj hrajú — to by totiž bolo najdokonalejšie a najnezvyčajnejšie (*più perfetto e fuori dell' ordinario*); tak ako to robil pán Emilio na veľkom predstavení (*Comedia grande*) predvedenom (*recitata*) počas svadby Najjasnejšej Veľkovojvodkyne Toskánskej roku 1588.⁵

Keď sa skladba rozdelí na tri dejstvá (*tre Atti*), ktoré — ako ukázala skúsenosť — musia postačiť, možno dodať štyri javiskové intermédiá (*quattro Intermedii apparenti*), ktoré sú rozdelené tak, aby prvé bolo pred úvodom (*avanti del Proemio*), a každé ďalšie na konci svojho dejstva, pričom zachovávajú tú zásadu, že za scénou (*dentro la Scena*) sa bude plným súborom nástrojov (*una piena Musica*) hrať súzvučná inštrumentálna sinfonia (*armoniosa sinfonia di stromenti*), ktorej tóny sa majú zhodovať s pohybmi intermédiá (*moti dell' Intermedio*), dbajúc na to, aby nebola potrebná herecká hra (*recitazione*), ako nie je potrebná napríklad pri predstavení Gigantov, ktorí chcú vyhlásiť vojnu Jupiterovi, či pri podobných veciach. A v každom z nich možno meniť scénu (*mutazione di Scena*), ktorá z predmetu intermédiá vyplýva. Treba pritom pamätať, že vtedy nemožno spúšťať oblaky, pretože tento pohyb nemožno zosúladiť s tempom sinfonie, čo sa dá upraviť pri krokoch moresky alebo iných tancov (*d'altri Balli*).⁶

Básnické dielo (*Poema*) nemá prekročiť 700 veršov⁷, má byť ľahké (*facile*) a bohaté nielen na sedemslabičné verše, ale aj na päť- a osemslabičné verše so všetkými druhmi prízvukov; pôvabný efekt (*gratioso effetto*) vzniká pri blízkych rýmoch (*con le rime vicine*) vďaka čaru hudby (*vaghezza delle Musica*). A prosty a risposty nech nie sú v dialógoch prídlhé a sólové výstupy (*narrative d'un solo*) nech sú čo najkratšie. A rozmanitosť postáv (*varietà de' personaggi*) nepochybne pridá scéne veľké čaro (*molta vaghezza*), ako to bolo možné vidieť v pastorále *Satiro* a v *La disperazione di Fileno*, ktoré v súlade so želaním pána Emilia rada skomponovala prešľachetná pani Laura Guidiccioni ne' Luche-

sini⁸, lukkeská šlachtičná, ktorá použila tiež [scénu] hry na slepú babu z *Pastor fido* pána Guarina⁹, a tento výborný nápad veľmi pekne po svojom prepracovala (*et a sua propria intentione quel nobil spirito molto vagamente accomodo*).

Poznámky o nasledujúcom *Rappresentazione* pre toho, kto by ho chcel uviesť spievané (*Avvertimenti per la presente Rappresentazione, a chi volesse farla recitar cantando*)

Na konci [vydania] boli uvedené slová bez hudby a s číslami zodpovedajúcimi tým číslam, ktoré sú v notách, aby sa uľahčilo usporiadanie. Čísla označujú jednotlivé scény a postavy, ktoré majú hovoriť jednotlivo i spolu.

Na začiatku, pred zdvihnutím opony, bude dobré, ak hudbu predvedie celý súbor so zdvojenými hlasmi (*una musica piena con voci doppie*) a s veľkým počtom nástrojov (*e quantità assai di stromenti*); najlepšie tu poslúži madrigal č. 86 so slovami *O Signor santo, et vero*, ktorý je pre šesť hlasov.

Keď sa opona zdvihne, budú sa nachádzať na scéne dvaja chlapci, ktorí majú predvzdať úvod (*recitar' il Proemio*); a keď skončia, objaví sa Čas (*Il Tempo*), a nástroje, ktoré majú spevákov sprevádzať udaním prvého súzvuku (*mettendo la prima consonanza*), počkajú, kým začne spievať.

Zbor (*Choro*) má na scéne sčasti sedieť, sčasti stáť, pozorne počúvajúc to, čo sa uvádza; niekedy sa majú hýbať a vymieňať si navzájom miesta; a keď budú mať spievať, nech vstanú, aby mohli vykonávať svoje gestá (*gesti*), a neskôr nech sa vrátia na svoje miesto. A pretože hudba pre zbor je pre štyri hlasy, ak by niekto chcel, môže ich zdvojiť a spievať raz vo štvorici a inokedy zasa všetci spolu, na scénu sa ich totiž zmestí osem.

Bolo by dobré, keby Potešenie (*Il Piacere*) a jeho dvaja druhovia mali nástroje v rukách a hrali počas spevu (*che abbiano strumenti in mano suonando mentre loro cantando*) a ritornely si majú hrať sami (*et si suonino i loro Ritornelli*). Jeden môže mať chitarro-ne, druhý malú španielsku gitaru (*una Chitarina alla Spagnuola*), ďalší španielsku tamburínu s hrkálkami (*un Cimbalotto con sonagline alla Spagnuola*), ktoré by trochu robili hluk; a keď zahrajú posledný ritornel — odídu.

Keď bude Telo (*Il Corpo*) hovoriť slová *Si che hormai Alma mia*, môže si sňať nejakú márnivú ozdobu — zlatú refaz, pero z klobúka či niečo podobné.

Svet (*Il Mondo*) a najmä Pozemský Život (*La Vita mondana*) majú byť oblečení veľmi bohato, a keď budú vyzlečení, nech sa pod týmito šatami ukáže veľká bieda a ohyzdnosť a — ľudská kostra.

Sinfonie a ritornely možno hrať s veľkým množstvom nástrojov (*con gran quantità di Stromenti*) a husle (*un Violino*), ktoré by hrali najmä sopránový hlas, dajú najlepší efekt.

Koniec možno urobiť dvojako: alebo s tancom alebo bez neho; ak si neželáme tanec, treba skončiť osemhlasným zborom pri verši č. 91, pričom hlasy a nástroje sa zdvoja (*radoppiando*), pokiaľ je to možné. Tento verš znie: *Rispondono nel Ciel Scettri, e corone*.

Ak chceme ukončiť tancom, treba vynechať tento verš, a keď sa začne spievať *Chiostrì altissimi e stellati*, treba začať tanec s úklonom a zdržanlivosťou (*in riverenza e continenza*) a ďalej nech nasledujú iné kroky, interpretované s vážnosťou (*con gravità*) všetkými pármí *con trecciate et passate*. Pri ritorneloch majú tancovať štyria, vynikajúco skákať s premetmi (*con capriole*) a bez spevu (*senza cantare*); a tak to má byť pri všetkých strofách, pričom tanec sa má ustavične obmieňať; štyria tancujúci majstri môžu obmieňať (*variare*): raz *gagliardo*, raz *canario*, inokedy *corrente*, ktoré v ritorneloch pôsobia veľmi dobre. A keby scéna bola primálaj pre tanec vo štvorici, nech tancujú prinajmenej dvaja. A treba sa postarať, aby tento tanec zložil najlepší majster, akého možno zohnať.

Strofy tanca (*le stanze del ballo*) majú spievať všetci na scéne i za scénu a v ritorneloch treba pridať všetky možné nástroje (*tutti gli stromenti*).

Špeciálne poznámky pre tých, čo budú pri predvádzaní spievať, a pre tých, čo budú hrať

(*Avvertimenti particolari per chi cantarà recitando, et per chi suonarà*)

V speváckych hlasoch niekedy nájdeme pred niektorým tónom napísané jedno z písmen *g, m, t, z*; nasledujúce príklady ukazujú, čo označujú:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melody. Above the first measure is a 'g' and above the second is an 'm'. Further along, there are markings 'groppolo' and 'monachina' above groups of notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line. Above the first measure is a 'trillo' and above the second is a 'zimbello'. Both staves have a '8' written below the first measure.

Poznámka pre spievajúceho i hrajúceho: nikdy nemožno zameniť *f (fa)* za *e (mi)*, ani *e (mi)* za *f (fa)*, iba ak by bol umiestnený osobitý znak. To sa týka i nôt zvýšených krížikom, ✱ zvyšuje len tie noty, ktoré sú špeciálne označené, nech by aj bolo na tom istom tóne viacero nôt.

Malé čísla (*li numeri piccoli*), umiestnené nad notami inštrumentálneho *Basso continuo*, označujú konsonanciu alebo disonanciu udanú týmto číslom; 3 — terciu, 4 — kvartu atď.¹⁰

Keď je krížik postavený pred alebo pod nejaké číslo, tento tón má byť zvýšený; analogický efekt má *b molle*.

Ak krížik umiestnený nad notami nesprievádza číslica, znamená to vždy veľkú decimu. Niektoré disonancie a paralelné kvinty sú špeciálne použité.

Znak ·Ş· znamená *incoronata* a ukazuje, že treba nabrať dychu alebo si nechať trochu času na urobenie nejakého pohybu.

[VG]

POZNÁMKY

- 1 Úvodná dedikácia nesie dátum 3. 9. 1600 a ako autor je tu podpísaný vydavateľ diela Alessandro Guidotti. Autorom textu je s najväčšou pravdepodobnosťou sám Cavalieri.
- 2 Druh gájd.
- 3 Dielo je venované kardinálovi Pietrovi Aldobrandinimu, bratancovi pápeža Klemensa VIII.
- 4 Vittoria Archilei (cca 1550-po 1618) bola preslávená dobová sopranistka a lutnistka. Cavalieri ju podporoval už v Ríme, už tu bola v službách kardinála Ferdinanda de' Medici a na jeho florentskom dvore pôsobila až do smrti.
- 5 Svadobné slávnosti veľkokniežata Ferdinanda a Kristíny Lotrinskej prebiehali v máji 1589, komédia *La pellegrina* s intermédiami bola uvedená 2. 5. 1589.
- 6 *Intermedi apparenti* prinášali nerozvinutú akciu a boli založené na jedinej statickej scéne, sprevádzala ich zväčša vokálna hudba; *intermedi nonapparenti* predstavovali inštrumentálne medzihry medzi dejstvami hry a neboli inscenované.
- 7 Text *Rappresentatione* obsahuje 626 veršov.
- 8 Laura Guidiccioni (1550-1599?) — dáma z florentského dvora, s ktorou Cavalieri spolupracoval na väčšine svojich hudobno-javiskových diel.
- 9 Giovanni Battista Guarini (1538-1612) — básnik a diplomat, autor slávnej pastierskej hry *Il pastor fido* (vyd. 1590).
- 10 Ide o najstaršie vydané pokyny, týkajúce sa číslovaného basu.

Lodovico Viadana

(cca 1560 – 1627)

(1602)

Taliensky skladateľ a fráter Lodovico Grossi da Viadana sa narodil v Parme asi roku 1560. V rokoch 1594-1597 pôsobil ako *maestro di cappella* v katedrále v Mantove. V nasledujúcich rokoch pôsobil v Padove a v Ríme; od roku 1602 bol *maestro di cappella* v Cremona, neskôr v katedrále v Concordii pri Benátkach (1608-1609) a v katedrále vo Fane (1610-1612). Vo svojich zrelých rokoch pôsobil v rôznych rádových funkciách na rôznych miestach Talianska. Umrel 2. 5. 1627.

Ťažisko diela Lodovica Viadana spočíva v sakrálnej tvorbe. V rokoch 1588-1619 uvrejnili 23 tlači venovaných liturgickým kompozíciám. Po prvých publikáciách pre viachlasný spev a *cappella* priniesli jeho *Concerti Ecclesiastici* pre 4 hlasy a basso continuo, op. 12 pričlenenie obligátneho organového partu do hudobnej štruktúry; Viadana v úvode publikácie opísal aj spôsob organového sprievodu vokálnej zložky. Práve touto zbierkou, ktorú dopĺňa druhá (op. 17, 1607) a tretia kniha (op. 24, 1609), preniesol výdobytky nového štýlu na pôdu cirkevnej kompozície. Monodický štýl, organový bas, ako aj *stile concertante* sa v jeho publikáciách stali súčasťou liturgickej hudby raného baroka a našli si aj mnoho pokračovateľov; jeho *Salmi per cantare e concertare a 4 cori*, op. 27 (1612), využívajúce *coro favorito* s piatimi sólovými hlasmi, 3 zbory a 4 pre hlasy a nástroje (sláčikové nástroje, kornety, fagoty a trombóny zdvojujúce vokálne hlasy, 3 organy s chitarrone realizujúce harmonický fundament), nepochybne ovplyvnili koncepciu Schützových *Dávidových žalmov*. V oblasti svetskej kompozície Viadana zanechal dve knihy *canzonett* (1590, 1594); dvojzborové *Sinfonie musicali*, op. 18 sú jeho jedinou tlačou venovanou inštrumentálnej hudbe.

* * *

Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nel Organo Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantore, & per gli Organisti di Lodovico Viadana Opera Duodecima. Benátky 1602.¹

Lodovico Viadana láskavým čitateľom

(*A benigni Lettori Lodovico Viadana*)²

1. Tento druh *concerti* sa musí spievať³ vznešene (*gentilmente*), rozvážne (*con discretionem*) a pôvabne (*leggiadria*), používajúc *accenti* premyslene (*accenti con ragione*⁴) a metrizované *passaggi* (*passaggi con misura*) na správnom mieste (*a suoi lochi*); predovšetkým však nepridávať nič, čo by nebolo už vytlačené⁵, ako to robia niektorí speváci, ktorí — pretože sú prírodou obdarovaní určitou pohyblivosťou hrdla (*favoriti dalla natura d'un poco di gargante*) — nikdy nespievajú skladby (*Canti*) tak, ako sú napísané, nevedomujúc si, že v dnešnej dobe sú veľmi málo uznávaní, ale — naopak — veľmi nízko oceňovaní; a to najmä v Ríme, kde rozkvitá pravdivá škola dobrého spievania (*la vera professione del cantar bene*).

2. Organista má hrať organový part jednoducho (*l'Organista sia in obbligo di sonar semplicemente la Partitura*⁶), a najmä ľavou rukou; ak chce vyskúšať nejaký pohyb (*movimento*) pravou rukou — ako ozdobovanie kadencií (*fiorire le Cadenze*) či nejaké primerané *passaggio* (*qualche Passaggio à proposito*) —, musí hrať takým spôsobom, že spevák

či speváci nebudú prílišným pohybom (*dal troppo movimento*) prikrytí alebo zmätení (*co-perti, ò confusi*).

3. Bude celkom dobré, ak organista najprv očami posúdi *concerto*, ktoré sa má spievať, pretože pochopenie povahy hudby (*la natura di quella Musica*) vždy zlepši sprevádzanie (*accompagnamenti*).

4. Nech sa organista vynasnaží, aby kadencie robil vždy na správnych miestach (*a i lo-chi loro*), to znamená — že ak sa spieva *concerto* pre sólový bas (*Concerto in voce sola di Basso*), tak má hrať basovú kadenciu (*far la cadenza di Basso*); ak je pre tenor (*Tenore*), tak tenorovú kadenciu, to isté sa vzťahuje aj na alt (*Alto*) či soprán (*Canto*), pretože vždy bude zlý efekt (*cattivo effetto*), ak soprán bude robiť svoju kadenciu a organ ju bude hrať v tenore, resp. ak bude niekto spievať tenorovú kadenciu a organ ju bude hrať v sopráne.⁷

5. Keď sa *concerto* začína na spôsob fúgy (*incominci à modo di fuga*), organista tiež začína jednohlasom (*con un Tasto solo*) a pri [ďalších] nástupoch sprevádza [ostatné] hlasy podľa vlastnej ľubovôle (*come le piacerà*).⁸

6. Pre tieto *concerti* nie je urobená nijaká *intavolatura*⁹, a to nie pre vyhybanie sa námahe, ale pre zľahčenie hry organistovi, pretože nie každý vie hrať z *intavolatury* z listu (*all'improvviso la Intavolatura*) a väčšina je pri hre z *partitury* pohotovejšia; dúfam, že organisti si sami urobia svoju *intavolaturu*, čo je, pravdu povediac, oveľa lepšie.

7. Keď sa na organe hrá v plnej harmónii (*quando si fara i ripieni dell'Organo*¹⁰), hrá sa rukami i nohami (*con mani, e pièdi*), no bez pridania ďalších registrov (*senza aggiunta d'altri registri*), pretože povaha týchto jemných a delikátnych *concerti* (*la natura di questi deboli & delicati Concerti*) neznesie veľký hluk plného organa (*organo aperto*); okrem toho v týchto malých *concerti* (*piccioli Concerti*) je čosi pedantské (*del Pedantesco*).

8. Všetky akcidentály ✕, †, ‡ sú umiestnené veľmi starostlivo a rozvážny organista (*il prudente Organista*) ich starostlivo zohľadní.¹¹

9. Organový part sa nikdy nemusí vyhybať dvom kvintám či oktávam, ale party, ktoré sú spievané hlasmi, áno (*che non sarà mai in obbligo la Partitura guardarsi da due quinte, nè da due ottaue, ma si bene le parti, che si cantano con le voci*).¹²

10. Keby niekto chcel spievať tento druh hudby bez organa či bez klávesového nástroja (*senza Organo, ò Manacordo*), výsledok nebude dobrý (*non farà buon effetto*), naopak, pretože bude príliš počet disonancie (*dissonanze*).

11. Falzetisti (*Falsetti*) prinesú do týchto *concerti* lepší účinok (*miglior effetto*) ako prirodzené soprány (*Soprani naturali*), pretože chlapi spievajú zväčša nedbalo (*trascuratamente*) a málo pôvabne (*con poca gratia*), ako aj preto, lebo rátajú so vzdialenosťou, ktorá poskytuje viac pôvabu (*piu vaghezza*). Avšak tu niet pochyb, že dobrý prirodzený soprán (*un buon Soprano naturale*) je na nezaplatenie; je ich však málo.

12. Keď chceme spievať *concerto* pre štyri bežné hlasy (*Concerto à voci pari*¹³), organista nesmie hrať privysoko (*nell' acuto*), a naopak, keď chceme spievať *concerto* pre vysoké hlasy (*all' alta*), organista nesmie hrať príliš hlboko (*nel graue*); ak nejde o kadencie v oktáve, pretože to prináša čaro (*vaghezza*).¹⁴

[VG]

POZNÁMKY

¹ Celý cyklus pozostáva z troch benátskych publikácií: *Cento concerti ecclesiastici*, op. 12 (1602), *Concerti ecclesiastici, libro secondo*, op. 17 (1607), *Il terzo libro de' concerti ecclesiastici*, op. 24 (1609); dielo ako celok vydal Nicolaus Stein vo Frankfurte pod názvom *Opera omnia concentuum I, 2, 3, 4 vocum cum Basso continuo et generali Organo adplicato; novaque inventionione pro omni genere et sorte Cantorum et Organistarum accomodata Auctore excellentiss: Musico Dn. Lodovico Viadana Italo, huius novae artis Musices inventore primo* (1613), pričom pridal aj latinský a nemecký preklad Viadanovho úvodu z op. 12.

- ² Nasledujúce Viadanove pravidlá tvoria záver úvodného slova.
- ³ Pravidlá č. 1 a 11 sa týkajú výlučne spevákov.
- ⁴ *Accenti* — pozri M. Praetorius, s. 505 a 506.
- ⁵ Viadanove požiadavky spievať *passaggi con misura*, & *a' suoi lochi* a zároveň nepridávať nič, čo by už nebolo vytlačené, znamená, že aplikácia *passaggi* patrila k tradičným postupom diminuovania, ktoré už nespôsobovali nežiadúce efekty. K *passaggi* pozri tiež M. Praetorius, s. 505 a 509.
- ⁶ Pojem *partite* (*spartire*) označoval pôvodne delenie osnovy zvislými, nepravidelne rozmiestnenými („taktovými“) čiarami. Po prvýkrát sa vyskytuje v zbierke Cipriana di Rore *Tutti Madrigali di Cipriano da Rore a 4 voci spartiti et accommodati per sonar d'ogni sorte d'instrumento perfetto & per qualunque studioso di contrapunti*. Prvé party organových basov boli na rozdiel od vokálnych hlasov „taktované“ a označovali sa pojmom *Partitura* (*Spartitura*), resp. *Partitio* (*Section*) *gravium partium*. V publikáciách Croceho (1594, 1596) a Banchieriho (1595) má *spartitura* či *partidura* dve osnovy (dva vokálne basy dvoch zborov umiestnené nad sebou, resp. bas + *cantus*); v zbierke A. Mortara pre tri zbery (1599) sú v organovom parte uvedené tri basy nad sebou. V Quintianiho zbierkach motet a omši *partitura* označuje plnú partitúru aj basový hlas. Pojem *spartitura* vo význame partitúra použil A. Agazzari (1607), pričom vo význame organový part ho začali nahrádzať pojmy *Basso continuo*, *Basso generale*, *Basso per l'organo* a ich latin-ské ekvivalenty.
- ⁷ 4. pravidlo hovorí o zdvojení smerného tónu vokálneho hlasu v kadenciách organovým sprievodom. Ak 12. pravidlo pripúšťa zdvojovanie sopránového citlivého tónu v štvorhlasnej vokálnej textúre organom v spodnej oktáve, 4. pravidlo hovorí o *concerte* pre sólový hlas a nepovoľuje oktavovanie smerného tónu. Nemecký preklad uvádza 4. pravidlo nasledujúco: „*Soll der Organist auffmercken, dass er die Cadentias in seinem Ort mache. Als zum Exempel: ist der Conceptor oder Sängner ein Bass, so soll er die Cadentias im Bass auf der Orgel auslassen. Ist er ein Tenorist, im Tenor, &c.*“
- ⁸ 5. pravidlo opisuje vlastne spôsob sprievodu *basso seguente*. Neskoršia prax využívala v basovom hlase označenie *T.S.* resp. *tasto solo*, ktorého platnosť sa končila nástupom čísel.
- ⁹ Talianska organová *intavolatura* (*intavolatura d'Organo*) nevyužívala tabulatúrový záznam vôbec, ale normálnu dvojosnovovú notáciu, kde horná osnova, určená pravej ruke, používala 5-6 čiar, kým spodná osnova pre ľavú ruku mala 6-8 čiar.
- ¹⁰ Táto nevelmi jasná formulácia je vo frankfurtskom vydaní preložená „*cum pleno omnium tonorum concursu pulsantum erit Organum*“, resp. „*Wann man die Orgel vöelliglich mit allen Tonis zugleich schlagen müsste*“. Jasnejšiu formuláciu prináša Praetoriova parafráza Viadanovho pravidla: „*Wenn in einem Gesang / oder solchem Concert, da etliche Stimmen zuvor allein in die Orgel gesungen haben / bissweilen alle Stimme zugleich einfallen / welches [von] den Italiänern Ripieni Concerti genennet wird / &c.*“
- ¹¹ Viadana používa #, ♭ v basovom hlase na označenie tercie či decimy v prípade jej akcidentálneho zvýšenia či zníženia, a to naľavo od basového tónu na mieste požadovaného tónu. V niektorých prípadoch sa # týka aj zvýšenia sexty, ♭ označuje však doškálnu sextu (veľkú či malú) — môže tu ísť o tlačiarenskú chybu — zámenu ♭ so 6.
- ¹² Podobnú výnimku z pravidla zákazu paralelných kvint a oktáv obsahuje aj úvod ku Cavalieriho *Rappresentatione...*(1600) — pozri s. 462.
- ¹³ Označenie *Concerto à voci pari* použil Viadana len pri *concerti* pre *Cantus, Altus, Tenor, Bassus*.
- ¹⁴ Viadanova publikácia z roku 1602 si svoju priekopnícku povest získala najmä vďaka autorskému úvodnému slovu. Vôbec však nebola prvou publikáciou s vydaným pridaným organovým partom, ktorého funkciou bolo sprevádzať vokálny viachlas. H. M. Brown vo svojej antológii *Instrumental Music printed before 1600* uvádza nasledujúce publikácie obsahujúce osobitý part „*bassa continua*“: Placido Falconi (1575), Giovanni Pietro Flaccomio (1591), Giovanni Croce (1594), Guglielmo Arnone (1595), Adriano Banchieri (1595), Giovanni Croce (1596), Orfeo Vecchi (1596), Giovanni Bassano (1598), Antonio Mortaro (1598), Lucretio Quintiani (1598), Augustinus Soderinus (1598), Joseph Gallus (1598), Orfeo Vecchi (3 zbierky 1598), Guglielmo Arnone (1599), Giovanni Bassano (1599), Serafino Cantone (1599), Antonio Mortaro (1599), Lucretio Quintiani (1599), *Motetti e Salmi a otto voci* (kolekcia, 1599).

Giulio Caccini

(cca 1545 – 1618)

(1602, 1614)

Talijský spevák, skladateľ, učiteľ spevu a hráč na lutne, viole a harfe, Giulio Caccini, zvaný aj Giulio Romano, sa narodil v Ríme alebo Tivoli asi roku 1545. Študoval v Ríme u Giovanniho Annucci, odkiaľ ho Cosimo I. de' Medici vzal do Florencie na štúdiá k Scipionovi della Palla. Tu pôsobil už ako spevák a v 70-ych a 80-ych rokoch 16. storočia sa zúčastňoval na stretnutiach florentskej cameraty v dome grófa Giovanniho de' Bardiho. Názory rímskeho polyhistora Girolama Meia, florentského aristokrata Giovanniho de' Bardiho i lutnistu Vincenza Galileiho ho hlboko ovplyvnili a hoci si jeho spevácke umenie čoskoro získalo široké uznanie, začal sa venovať aj komponovaniu, hľadajúc vysnívaný antický ideál vokálneho prejavu a hudobnej persuázie. Jeho najstaršia známa skladba pochádza z intermédií ku komédii *La pellegrina*, uvedených pri príležitosti svadby Ferdinanda I. s Kristínou Lotrinskou roku 1589 vo Florencii, ktoré koncipoval a riadil Bardi. S Bardim aj ako jeho tajomník odišiel roku 1592 do Ríma, no čoskoro sa vrátil do Florencie na dvor Mediciovcov, kde roku 1600 vystriedal Emilia de' Cavalieriho vo funkcii hudobného riaditeľa. Tu Caccini zhudobnil pastorálnu hru *Il rapimento di Cefalo*, tvoriacu vrchol svadobných slávností Henricha IV., Francúzskeho a Márie Mediciovskej (9. 10. 1600). Spolupracoval aj s Perim na jeho hudbe k favole *Euridice*, ktorá bola uvedená o tri dni neskôr, a zároveň skomponoval vlastnú verziu celého libreta, ktorá vyšla roku 1600, no uvedená bola až 5. 12. 1602. Roku 1604 prijal pozvanie na francúzsky dvor. Po návrate zotrval v službách Mediciovcov, pôsobil ako učiteľ spevu a hudobný riaditeľ. Pochovaný bol 10. 12. 1618 vo Florencii.

Caccini sa sám považoval za vynálezcu nového hudobného prejavu, napĺňajúceho predstavy členov cameraty o kvalitách antickej hudby, a svoje kompozície v tomto novom štýle datoval už do 80-ych rokov. Vydal ich predovšetkým v dvoch zbierkach prekomponovaných madrigalov a strofických canzonett pre sólový hlas a číslovaný bas, ktoré obe uviedol vysvetľujúcim úvodom. *Le nuove musiche* (1602) obsahujú 12 prekomponovaných madrigalov a 10 canzonett, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) sústreďujú 16 madrigalov a 13 canzonett. Obe zbierky otvárajú svet talijskej monodickej vokálnej kompozície, notovanej v podobe dvojnosovového partičela, ktorá sa stala neodmysliteľným prvkom hudby celého barokového obdobia.*

* * *

Le nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano. Florencia 1601.

Čitateľom

(A i Lettori)

Ak som dosiaľ nezverejnil svoje hudobné štúdie týkajúce sa ušľachtilého spôsobu spievania (*nobile maniera di cantare*), ktorému ma vyučil môj majster, slávny Scipione del Palla¹, ani iné moje skladby, madrigaly a árie, ktoré som skomponoval v rôznych dobách, stalo sa to preto, lebo som tomu nepripisoval väčší význam. Keď som totiž videl, že ich neustále predvádzajú najslávnejší speváci a speváčky Talijska a iní ušľachtilí milovníci tohto umenia (*altri nobili, amatori di questa professione*), usúdil som, že tieto moje skladby si získali dost veľkú poctu, oveľa väčšiu, než si zaslúžia. Dnes však počujem mnohé z nich, ako sa spievajú zdeformované, znetvorené, o.i. ako zle sa používajú tieto dlhé jednoduché i dvojité (t.j. vpletené jeden do druhého) behy (*Quei lunghi giri di voci semplici, e doppi cioè raddopiate, intrecciate l'una nell'altra*²), ktoré som objavil, aby som zavrhol

onen dávny spôsob [interpretovania] *passaggi* (*antica maniera di passaggi*), ktorý bol kedysi bežný a je vhodnejší skôr pre dychové a strunové nástroje ako pre hlasy (*più propria per gli strumenti di fiato, e di corde, che per le voci*³); [počujem,] ako sa bez rozlišovania používa zosilňovanie a tlmenie hlasu (*il crescere, e scemare della voce*), *esclamazioni*, *trilli* a *gruppi* a iné podobné ozdoby dobrého spievania (*ornamenti alla buona maniera di cantare*). Tento stav i nahováranie priateľov ma prinútili uverejniť tieto moje skladby a v úvode tejto prvej publikácie vysvetliť čitateľom dôvody, ktoré ma priviedli k tomuto druhu spevu pre sólový hlas (*a simil modo di canto per una voce sola*). Pretože (pokiaľ viem) v dnešnej dobe (*moderni tempi*) neboli dosiaľ bežné také pôvabné diela (*musiche di quella intera grazia*⁴), ako sú tie, ktoré mi znejú v duši, v tomto zápise som zanechal akýsi ich náčrt, ktorý môžu iní doviesť k dokonalosti (*alla perfezione*), totiž „aj z iskierky sa veľký oheň šíri“.⁵

V tých dobách, keď vo Florencii kvitla najcnostnejšia *camerata*⁶ najslovutnejšieho pána Giovanniho Bardiho, grófa z Vernia, zúčastňovalo sa na nej nielen veľa šľachticov, ale aj najpoprednejší hudobníci, ľudia prenikavého intelektu, básnici a filozofi mesta, a pretože aj ja som tu býval prítomný, iste môžem povedať, že z ich učeních besied som sa naučil viac než predtým z vyše tridsaťročného štúdia kontrapunktu. Títo páni, dokonale znali veci, ma totiž vždy povzbudzovali a najjasnejšími dôvodmi presviedčali, aby som si necenil ten druh hudby (*quella sorte di musica*), ktorý nedovoľuje dobre rozumieť slovám (*che non lasciando bene intendersi le parole*), nič zmysel i verš (*guasta il concetto, et il verso*), predlžuje slabiky a zasa ich skracuje, aby sa prispôbili kontrapunktu (*per accomodarsi al contrappunto*), čím sa ničí poézia (*laceramento della Poesia*); ale chceli, aby som sa pridržal onoho spôsobu, velebeného Platonom a inými filozofmi, ktorí tvrdili, že hudba nie je ničím iným ako rečou a rytmom, a až nakoniec znením, (*la musica altro non essere, che la favella, e l rithmo, et il suono per ultimo*⁷), a nie naopak — iba tak môže preniknúť k mysliam iných (*penetrare nell'altrui intelletto*) a spôsobiť tie udivujúce účinky (*mirabili effetti*), ktoré tak obdivujú [starodávni] autori (*Scrittori*). Súčasné diela (*moderne musiche*) nemohli prostredníctvom kontrapunktu dosiahnuť tieto účinky, a ešte menej boli dosiahnuteľné, keď niekto spieval sám s nejakým strunovým nástrojom (*cantando un solo sopra qualunque strumento di corde*) a nebolo rozumieť ani slova pre mnohé *passaggi*, či na krátkych slabikách či na dlhých⁸, vo všetkých druhoch skladieb (*in ogni qualità di musiche*); napriek tomu, že ľud vďaka týmto *passaggi* oslavoval týchto spevákov a vyvolával im na slávu.

Keď som teda videl, ako hovorím, že také skladby a takí hudobníci (*tali musiche, e musicci*) neposkytovali iné potešenie (*diletto*) okrem toho, ktoré mohla spôsobiť harmónia samotnému sluchu (*l'armonia dare all'udito*) — [tieto skladby] totiž nemohli pohýňať myseľ (*muovere l'intelletto*), pretože ich slová neboli zrozumiteľné (*senza l'intelligenza della parole*) — napadlo mi zaviesť taký druh hudby (*una sorte di musica*), ktorý by bol akoby rozprávaním v harmónii (*in armonia favellare*), a použil som v ňom (ako som už inde hovoril) istú ušľachtilú *sprezzaturu* spevu (*una certa nobile sprezzatura di canto*⁹), prechádzajúc niekedy istými disonanciami pri zadržanom stálom base (*trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma*), vynímajúc tie prípady, keď som ho chcel použiť bežným spôsobom kvôli vyjadreniu nejakého citu (*per esprimere qualche affetto*¹⁰), teda so strednými hlasmi nástroja, na čo sa však neveľmi hodia (*con le parti di mezzo tocche dall'istrumento non essendo buone per altro*). Keď som teda vtedy začal tieto spevy pre sólový hlas (*questi canti per una voce sola*) — zdalo sa mi totiž, že mali viac sily potešiť a pohnúť (*più forza per dilettere, e muovere*) ako tie [spevy] pre viacero hlasov — skomponoval som madrigaly *Perfidissimo volto*, *Vedrò 'l mio Sol*, *Dovrò dunque morire*¹¹ a iné podobné, no predovšetkým áriu na Sanazzarovu eklogu *Itene à l'ombra degli ameni faggi*¹², práve v tom štýle (*in quello stile*), ktorý mi potom poslúžil pri favolách, spievane predvádzaných vo Florencii (*che in Firenze si sono rappresentate cantando*).¹³

Tieto madrigaly a árie prijali v camerate so srdečným potleskom (*con amorevole applauso*) a nahovárali ma, aby som touto cestou uskutočňoval vytyčený cieľ, čo ma povzbudilo vybrať sa do Ríma a uviesť ich aj tu. V Ríme boli tieto madrigaly a ária uvedené v dome pána Nera Neriho¹⁴ pred mnohými ušľachtilými pánmi, ktorí sa uňho zhromaždili, a predovšetkým pred pánom Lionom Strozsim¹⁵, a všetci môžu dosvedčiť, ako veľmi ma prehovárali pokračovať tak, ako som začal, a hovorili mi, že dosiaľ nikdy nepočuli harmóniu jedného hlasu s jednoduchým strunovým nástrojom (*non havere udito mai armonia d'una voce sola, sopra un semplice strumento di corde*), ktorá by mala takú silu pohyňat city duše (*tanta forza di muovere l'affetto del'animo*¹⁶), aká je v týchto madrigaloch, a to tak pre novosť ich štýlu (*si per lo nuovo stile di essi*), ako aj preto, lebo si nemysleli, že ak sa dnes sólovým hlasom predvádzajú aj madrigaly vydané pre viac hlasov (*per una voce sola i madrigali stampati a più voci*), že by sólovo spievaný sopránový hlas (*la parte sola del soprano di per se sola cantata*) mohol mať nejaký cit (*affetto*) bez účinku vzájomných vzťahov hlasov.¹⁷ Keď som sa teda vrátil do Florencie a uvážil, že hudobníci vtedy používali *canzonetty* zväčša s nízkymi slovami (*parole vili*), ktoré boli podľa mňa nevhodné a ktoré si znali ľudia nízko cenili, napadlo mi na zahnanie tiesne skomponovať zopár *canzonett* na spôsob árií (*a uso di aria*), aby sa mohol použiť súbor viacerých strunových nástrojov (*usare in concerto di più strumenti di corde*). Keď som túto svoju myšlienku predniesol mnohým ušľachtilým pánom tohto mesta, úprimne mi poskytlí mnohé *canzonetty* s rôznym metrom verša (*molte canzonette di misure varie di versi*), a aj pán Gabriello Chiabrera¹⁸ mi neskôr láskavo poskytol mnohé, celkom odlišné od tamtých, čím mi dal veľkú možnosť obmieňania. Všetky tieto [básne, ktoré som] časom zhudobnil ako rozmanité árie, neboli nemilé celému Taliansku a dnes každý, kto túži komponovať pre sólový hlas (*comporre per una voce sola*), poslúži si týmto štýlom (*stile*), a obzvlášť tu, vo Florencii, kde prebyvam už tridsatsedem rokov v službách Najjasnejších Kniežat¹⁹ a vďaka ich láskavosti mohol každý, ktokoľvek chcel, vidieť a do vôle si vypočuť všetko to, čo som neustále robil v tejto oblasti.

V madrigaloch i v áriách som sa vždy snažil napodobňovať obsah slov (*ho sempre procurata l'imitazione de i concetti delle parole*), vyhľadávajúc viac či menej citové tóny (*ricercando quelle corde più, e meno affettuose*) podľa citov slov (*secondo i sentimenti di esse*), a najmä také, čo majú pôvab (*grazia*). V týchto dielach som skrýval, pokiaľ to len išlo, umenie kontrapunktu (*l'arte del contrappunto*), súzvuky som dával na dlhé slabiky (*posato le consonanze nelle sillabe lunghe*) a vyhybal som sa krátkym a tú istú zásadu som uchoval pri používaní *passaggi*, hoci kvôli ozdobe (*adornamento*) som niekedy použil zopár osmín až do hodnoty štvrtiny či najviac polovice taktu (*battuta*), zväčša na krátkych slabikách — možno si to dovoliť, pretože ich trvanie je krátke, a nie sú to *passaggi*, ale len isté zosilnenie pôvabu (*un certo accrescimento di grazia*), ako aj preto, lebo každé pravidlo má — podľa správneho uváženia — isté výnimky. Pretože som však vyššie povedal, že dlhé behy hlasu (*lunghe giri di voce*) sa zle používali, treba povedať, že *passaggi* neboli vynájené preto, že sú nevyhnutné pre dobrý spôsob spievania (*buona maniera di cantare*), ale — ako súdim — skôr preto, aby akosi poštekli uši (*titillatione a gli orecchi*) tých, čo nerozumejú, čo znamená spievať s citom (*cantare con affetto*). Keby to totiž vedeli, nepochybné by nezniesli *passaggi*, pretože nič nie je citom protikladnejšie (*non essendo cosa più contraria di loro all'affetto*). Preto som tiež povedal, že tieto dlhé behy hlasu sa zle používajú. Naproti tomu ja som ich zaviedol do menej citových skladieb (*in quelle musiche meno affettuose*) a nie na krátkych slabikách, ale na dlhých slabikách a v záverečných kadenciách (*cadenze finali*). Vo vzťahu k samohláskam som sa pri týchto dlhých behoch nepridržal nijakej inej zásady, iba tej, že samohláska *u* vytvára lepší efekt (*migliore effetto*) v sopráne než v tenore a samohláska *i* je lepšia v tenore než *u*, všetky ostatné sa zasa používajú tak, ako je bežné, hoci otvorené (*le aperte*) sú oveľa zvučnejšie ako zavreté (*le chiuse*) a taktiež sú vhodnejšie a ľahšie ovládateľné (*per esercitare la disposizione*). Ak sa teda už majú tieto behy hlasu používať, treba ich predvádzať podľa zásad

viditeľných v mojich dielach, a nie náhodne či podľa kontrapunktickej praktiky (*e non a caso, o su la pratica del contrappunto*). Preto v dielach, ktoré chceme spievať sólovo (*cantar solo*) a týmto spôsobom, musíme najprv ustáliť miesto a spôsob predvádzania týchto behov, a nepočítať s tým, že kontrapunkt vystačí. Dobrému spôsobu komponovania a spievania v tomto štýle (*buona maniera di comporre, e cantare in questo stile*) totiž oveľa viac slúži porozumenie obsahu (*l'intelligenza del concetto*) a [jednotlivých] slov (*e delle parole*) a správny spôsob ich napodobňovania (*e l'imitazione di esso così*) tak tónmi plnými citov (*nelle corde affettuose*), ako aj ich vyjadrovania spievajúc s citom (*esprimerlo con affetto cantando*). Kontrapunkt som použil len na vzájomné zosúladenie oboch hlasov (*per accordar solo le due parti insieme*) a kvôli vyhnutiu sa istým závažným chybám (*e sfuggire certi erroi notabili*) a zmierneniu niektorých drsností (*e legare alcune durezzae*) — viac kvôli sprevádzaniu citu (*più per accompagnamento dello affetto*) ako kvôli umeleckosti (*per usar arte*). Tak vidíme, že lepší účinok (*migliore effetto*) a väčšiu príjemnosť (*diletterà*) spôsobí ária či madrigal v tomto štýle, skomponovaný v súlade s obsahom slov (*su'l gusto del concetto delle parole*) a spievaný dobrým spôsobom (*buona maniera di cantare*) než taký, v ktorom je [použitý] celé kontrapunktické umenie (*con tutta l'arte del contrappunto*), o čom nič neposkytuje lepší dôkaz než samotná skúsenosť.

To boli teda dôvody, ktoré ma priviedli k tomuto spôsobu spevu pre sólový hlas (*maniera di canto per una voce sola*) a [k ustáleniu], kde a na akých slabikách a samohláskach treba používať dlhé vokálne behy. Ostáva povedať, prečo sa nevyberane (*indifferetemente*) používa zosilňovanie a tlmenie hlasu (*crescere e scemare della voce*), *l'esclamazioni*, *trilli* a *gruppi* a iné vyššie vymenované spôsoby (*effetti*); možno totiž tvrdiť, že sa vždy používajú nevyberane, keď sa rovnako používajú v skladbách plných citu (*musiche affettuose*), kde sú veľmi potrebné, ako v *canzonettách* do tanca (*canzonette a ballo*). Tento nedostatok (ak sa nemýlim) pramení v tom, že hudobník (*musicco*) si najprv dobre nepripraví to, čo má spievať; ak by to totiž urobil, tieto chyby (*errori*) by nepochybne neurobil. Podobne sa ľahšie stanú tomu, kto celý svoj — povedzme — cituplný (*tutta affettuosa*) spôsob spievania (*maniera di cantare*) založil na všeobecnej zásade (*regola generale*), že základom tohto citu (*il fondamento di esso affetto*) je zosilňovanie a tlmenie hlasu (*crescere, e scemare della voce*) a *esclamazioni* a vždy používa tie isté spôsoby v skladbách všetkého druhu (*in ogni sorte di musica*), nepozastavujúc sa nad tým, či si to vyžadujú slová. Naproti tomu tí, čo dobre rozumejú obsahu i citu slov (*i concetti, e i sentimenti delle parole*), poznajú tieto nedostatky a vedia rozlíšiť, kde je tento cit (*affetto*) viac alebo menej potrebný. Treba sa všetkými silami snažiť čo najviac uspokojiť každým dielom práve ich a ich pochvalu si ceníť viac ako potlesk nevedomého ľudu. Toto umenie neznáša prostrednosť a čím väčšiu vycibrenosť si vyžaduje v svojej dokonalosti, s tým väčšou snahou a láskou sa my, ktorí ho pestujeme, musíme namáhať a snažiť, aby sme [túto vycibrenosť] nadobudli. A táto láska ma aj pohla k tomu (videl som totiž, že svetlo všetkej vedy i všetkého umenia čerpáme z toho, čo bolo napísané), aby som odovzdal toto malé svetielko v nasledujúcich úvahách.

To, čo zamýšľam demonštrovať, sa týka toho, kto pestuje sólový spev so sprievodom chitarrone či iného strunového nástroja (*cantar solo sopra l'armonia di Chitarrone, o d'altro strumento di corde*²⁰), môže už mať za sebou úvod do teórie tejto hudby (*teorica di essa musica*) a dosť dobre hrať (*e suoni a bastanza*). Toto poznanie sčasti možno nadobudnúť aj dlhou praxou (*per lunga pratica*), ako ho nadobudli mnohí muži a ženy, pravda, len do istého stupňa. Teória uvedená v tomto spise však toto poznanie uvádza v úplnosti. V profesii speváka (*nella professione del cantante*) k znamenitosti (*per l'eccellenza sua*) nevedú izolované jednotlivosti, ale zdokonaľuje ju súhrn všetkého. Poviem teda po poriadku: prvý a najdôležitejší základ tvorí vokálna intonácia na všetkých tónoch (*l'intonazione della voce in tutte le corde*²¹); nejde iba o to, aby hlas nešiel nižšie alebo vyššie, ale aby bol použitý dobrý spôsob intonovania (*la buona maniera, come ella si debba intonare*). Používajú sa dva spôsoby [nástupu hlasu]; preskúmajme jeden i druhý a na notovom zápise

ukážme ten, ktorý sa mi zdá vhodnejší na získanie žiadaných výsledkov, o ktorých budem hovoriť ďalej.

Niektorí teda pri intonovaní prvého tónu (*nell' intonazione della prima voce*) intonujú o terciu nižšie (*intonano una terza sotto*), iní zasa pri [nasadzovaní] prvého tónu nasadia správny tón (*propria corda*) a postupne ho zosilňujú (*sempre crescendo*), mysliac si, že to je správny spôsob nasadenia tónu s pôvabom (*la buona maniera per mettere la voce con grazia*). Pokiaľ ide o prvý spôsob, nielenže nemôže byť všeobecným pravidlom, pretože v mnohých súzvukoch neladí (*in molte consonanze ella non accorda*), ale dokonca aj tam, kde ho možno používať, sa stal natoľko bežným, že namiesto toho, aby bol plný pôvabu (*grazia*) (pretože niektorí sa na tejto spodnej tercii pridľho pristavia, zatiaľ čo má byť len sotva postrehnuteľná), je skôr — povedal by som — neprijemný pre sluch a najmä začiatočníci ho majú používať len zriedkavo.²² Namiesto toho by som teda ako nezvyčajnejší vybral druhý spôsob — zosilňovanie hlasu (*crescere la voce*).

Nikdy ma neuspokojovali všeobecne prijaté rámce, ale vždy som hľadal, pokiaľ možno, čo najviac nového a táto novosť lepšie umožní dosiahnuť cieľ hudobníka (*il fine del musico*), ktorým je spôsobovanie potešenia (*dilettare*) a pohýňanie citov duše (*muovere l'affetto dell'anima*). Zistil som teda, že citovejší spôsob (*maniera più affettuosa*) predstavuje intonovanie tónu s opačným účinkom (*intonare la voce per contrario effetto all'altro*), teda intonovanie prvého tónu s jeho tlmením (*intonare la prima voce scemandola*); a potom [nasleduje] *esclamazione*, ktorá je hlavným prostriedkom pohýňania citu (*mezzo più principale per muovere l'affetto*) a nie je ničím iným ako istým silením hlasu počas jeho uvoľnenia (*lassare della voce rinforzarla alquanto*²³). Takéto silenie hlasu v sopránovom registri a najmä vo falzete (*voci finte*) sa často stáva ostré a neznesiteľné pre sluch (*acuto, et impatibile all'udito*), ako som to pri mnohých príležitostiach sám počul. Je teda nepochybné, že intonovanie tónu s tlmením hlasu (*l'intonare la voce scemandola*) je vhodnejším prostriedkom na pohýňanie citu a prinesie lepší efekt než zosilňovanie [hlasu] (*crescendo*); pri prvom spôsobe totiž, zosilňujúc hlas na [predvedenie] *esclamazione*, ho treba potom počas uvoľňovania ešte viac zosilniť (*crescendo la voce per far l'esclamazione, fa di mestiero poi nel lassar di essa crescerla di vantaggio*), a preto som povedal, že sa stane drsným a hrubým (*sforzata, e cruda*). No celkom opačný účinok sa dosiahne pri [počiatočnom] tlmení hlasu, totiž [pridanie] trochu viac sily v momente uvoľnenia hlasu urobí hlas ešte citovejším (*nel lassarla, il darle un poco più spirito la renderà sempre più affettuosa*). Okrem toho pri striedavom použití jedného i druhého spôsobu bude možné dosiahnuť pestrosť (*variazione*) a pestrosť je v tomto umení veľmi potrebná, ak má smerovať k spomínanému cieľu. Teda ak hlavný zdroj pôvabu spevu (*grazia nel cantare*) schopného pohýňať city duše (*muovere l'affetto dell'animo*) spočíva v správnom pochopení toho, kde treba takéto city používať, a ak sa to prejavuje toľkými živými argumentmi, vyplýva z toho, že aj ten najzákladnejší pôvab (*grazia*) sa možno naučiť zo zápisu. Ak ho aj nemožno lepšie a jasnejšie opísať, predsa len ho možno dokonale nadobudnúť po oboznámení sa s teóriou a zavedení spomínaných zásad do praxe; praxou sa totiž zdokonaľujeme vo všetkých umeniach, no obzvlášť v profesii dokonalého speváka a dokonalej speváčky (*del perfetto cantore, e della perfetta cantatrice*).

Esclamazione languida	Esclamazione piu viva
--------------------------	--------------------------

cor mio deh non lan-gui re-gui re

Teda o tom, ako možno s väčším či menším pôvabom (*grazia*) intonovať spomínaným spôsobom, sa možno presvedčiť na vyššie uvedenom príklade s textom *Cor mio, deh non languire*²⁴. Na prvej polovej note s bodkou možno intonovať *cor mio* s tlmením hlasu a s postupným zosilnením hlasu klesnúť na štvrtovú, robiac ho zároveň trochu živším; týmto spôsobom dosiahneme veľmi citovú *esclamazione* (*assai affettuosa*), dokonca aj pri tóne klesajúcom o stupeň. Oveľa živšia však bude na slove *deh* pri držaní tónu, pretože neklesá krokom a veľmi pekne vyjde aj ďalej pri prechode na veľkú sextu (!), nastupujúcu skokom. Týmto som chcel nielen ukázať, čo je *esclamazione* a ako vzniká, ale že môže mať dva druhy, z ktorých jeden je citovejší než druhý (*più affettuosa dell'altra*) v závislosti od opísaného spôsobu intonovania i od napodobňovania slova (*imitazione della parola*) — avšak iba vtedy, keď bude jeho význam späť so zmyslom [celku]. Okrem toho sa *esclamazioni* môžu vo všeobecnosti použiť vo všetkých citových skladbách (*tutte le musiche affettuose*), na všetkých klesajúcich polových notách a na štvrtových notách s bodkou, a budú ešte citovejšie, ak je nasledujúca nota krátka. Netreba ich zavádzať pri celých notách, kde treba používať skôr zosilňovanie a tlmenie hlasu bez použitia *esclamazioni*. Preto treba chápať, že v áriách či v tanečných canzonettách (*musiche ariose, o canzonette a ballo*) sa má namiesto týchto citov (*affetti*) používať len živosť spevu (*vivezza del canto*), ktorá zvyčajne vyplýva zo samotnej árie; ak aj sa tam niekedy vyskytujú *esclamazioni*, treba zachovať túto živosť a nezavádzať nijaké city, v ktorých by bolo niečo smutné.

Vidíme teda, ako veľmi je pre hudobníka nevyhnutný istý súd, ktorý niekedy musí dominovať nad umením. V uvedenom príklade tiež vidíme, o koľko väčší pôvab (*grazia*) majú štyri osminy na druhej slabike slova *languire* v prvom prípade, s predĺžením druhej osminy bodkou, než v druhom prípade (s označením *Per esempio*), keď sú všetky štyri rovnaké. Pri dobrom spôsobe spievania (*buona maniera di cantare*) sa používa mnoho vecí, ktoré majú v sebe tak veľa pôvabu a ktoré sú zapísané jedným spôsobom a predvedené môžu celkom inak dopadnúť (preto sa o niekom hovorí, že spieva s väčším či menším pôvabom). Teraz tiež najprv ukážem, akým spôsobom predvádzam *trillo* a *gruppo* a ako som ho sám učil doma, ako aj všetky ďalšie najnevyhnutnejšie spôsoby, aby už nezostala nijaká subtilnosť (*squisitezza*), akú by som nepredviedol.



*Trillo*²⁵ predvádzam na jedinom tóne (*sopra una corda sola*) práve preto, že keď som ho učil moju prvú ženu a teraz i druhú, ktorá žije s mojimi dcérami²⁶, vždy som používal len túto zásadu, v súlade s ktorou som ho zapísal, t.j. začínať prvou štvrtovou notou a každý tón nasadzovať hrdelne na samohlásku a až po poslednú brevis (*ribattere ciascuna nota con la gola sopra la vocale „a“ sino all'ultima breve*). Podobne aj *gruppo*. Ako dokonale sa moja zosnulá žena podľa tejto zásady naučila *trillo* a *gruppo*, nech posúdia tí, čo svojho času počuli jej spev; a ako dokonale ho predvádza moja žijúca žena, nech posúdia tí, čo ju môžu teraz počuť. Ak je teda pravdou, že skúsenosť (*esperienza*) je najlepším učiteľom, pomerne s istotou môžem tvrdiť, že niet lepšej cesty ako sa naučiť tieto spôsoby, ani lepšej formy ako ich opísať, než to tu bolo uvedené. Toto *trillo* a *gruppo* sú nevyhnutnými prostriedkami na vyjadrenie mnohých vecí a ich výsledkom je onen pôvab (*grazia*), ktorý je najvyhľadávanejší pre dobré spievanie (*ben cantare*). Ako už bolo povedané vyššie, podľa toho, ako boli zapísané, môžu priniesť aj celkom opačný efekt, a preto predvediem nielen to, ako ich možno používať, ale aj dvojako zapísané všetky tieto spôsoby s tými istými notovými hodnotami, aby sme spoznali — ako sa už viackrát opakovalo — že z týchto zápisov spojených s praxou (*pratica*) sa možno vyučiť všetky subtilnosti (*squisitezze*) tohto umenia.

1. 2. 1. 2.

1. 2. 1. 2.

1. 2. Trillo 1. 2. Trillo

Ribattuta di gola

1. Cascata scempia 2. [Cascata doppia]

[Cascata scempia] 2. Cascata doppia

Cascata per ricorre il fiato Altra cascata simile

Keďže na všetkých týchto príkladoch, zapísaných dvoma spôsobmi, vidíme, že ten druhý má viac pôvabu (*grazia*) než prvý, kvôli jeho lepšiemu spoznaniu tu uvedieme niekoľko príkladov s podpísanými slovami a zároveň s basom pre chitarrone (*Basso per lo Chitarrone*); všetky tieto úseky sú čo najviac naplnené citom (*passi affettuosissimi*) a každý si ich môže osvojiť praxou (*con la pratica*) a tým nadobudnúť väčšiu dokonalosť (*maggior perfezzione*).

[a] Cor mio deh non lan gui re
11 | 10 14 | 10

[b] deh non lan - gui re
11 | 10 14 |

[c] deh non lan - gui re
11 | 10 14 |

[d] deh non lan - gui re
6 11 | 10 14 |

trillo

[e] deh non lan - gui - re

11 110 14

[f] esclamazione
a ffeuosa trillo

Ahi - me ch'io mo - ro

6 5 11 110 9 110

[g] gruppi trillo

Par -

trillo

- to

[h] Ahi - me ch'io mo - ro

6 7 6 11 110 9 10

[i] escla. trillo

Ahi dis - pie - ta - to A - mor co - me con -

6

trillo

- sen - ch'io

6 11 110 9 110

trillo

me - ni vi - ta si pe - no - s'e ri - a ?

6 13 12 11 110 14

[k] scemar di voce escla. spiritosa escla. piu viva

Deh, deh do-ve son fug-gi - ti Deh, do-ve son spa-ri -

escla. escla. trillo escla

ti Gl'oc - chi de qua - li'ai ra - i lo son ce - ner o - ma - i? Au - re

senza misura quasi favellando in armonia con la sudetta sprezzatura trillo

au - re di - vi - ne Ch'er - ra - te pe - re - gri - ne In ques - ta part'e in quel -

escla. escla. con misura

- la Deh, re - ca - te no - vel - la De l'al - ma lu - ce lo - ro Au - re

piu larga trillo escla.

ch'io me ne mo - ro Deh, re - ca - te no - vel - la De l'al - ma lu - ce

escla. escla. rinforzata tr. p(er) una mezzana bat. (tuta)

lo - ro Au - re au - re ch'io me - ne mo - ro

V posledných dvoch veršoch *arie di romanesca* v slová *Ahi dispietato Amor*²⁷ a v madrigale pri *Deh dove son fuggiti*²⁸ sú obsiahnuté všetky najlepšie city (*tutti i migliori affetti*), aké možno použiť, aby spevy tohto druhu (*questa maniera di canti*) nadobudli ušľachtilosť (*nobiltà*). Chcel som ich teda uviesť aj preto, aby som ukázal, kde treba zosilňovať a tlmiť hlas (*crescere, e scemare la voce*), robiť *esclamazioni*, *trilli* a *gruppi*, a teda zaviesť všetky poklady tohto umenia, a takisto aby som to nemusel opakovať pri všetkých dielach (*opere*), ktoré budú nasledovať. Môžu teda slúžiť ako príklady, pomocou ktorých môžeme rozpoznať v týchto skladbách (*musiche*) podobné miesta, kde bude [ornamentácia] najnevynutnejšia v súlade s citmi slov (*secondo gli affetti delle parole*). Tak sa objaví ušľachtilý spôsob (*nobile maniera*) (ako som ho totiž nazval), ktorý sa nepodriaďuje pravidelnému metru (*misura ordinata*), ale hodnotu noty často znižuje o polovicu podľa obsahu slov (*secondo i concetti delle parole*), čím vzniká onen vyššie spomínaný spev *in sprezzatura* (*canto poi in sprezzatura*).

Na získanie dokonalosti v tomto umení (*l'eccellenza di essa arte*) treba zaviesť mnohé z týchto prostriedkov. Aby sa dali používať podľa potreby, dobrý hlas (*la buona voce*) je

pri nich rovnako nevyhnutný ako dych (*respirazione del fiato*). Bude teda užitočné poznamenať, aby si ten, čo pestuje toto umenie (*il professore di quest'arte*) — keďže má spievať sólovo s chitarrone či iným strunovým nástrojom (*cantar solo sopra Chitarrone, o altro strumento di corde*), a teda sa nemusí prispôsobovať iným, ale len sebe samému — vybral tóninu (*elegga un tuono*), v ktorej by mohol spievať plným a prirodzeným hlasom (*cantare in voce piena, e naturale*) a vyhnúť sa falzetovým tónom (*isfuggire le voci finte*). Pretože pri ich nasadzovaní, ako aj pri silených [tónoch] (*forzate*) treba miňať dych (*respirazione*), aby neboli príliš zjavné, pretože celkovo zvyknú urážať sluch.²⁹ Dych treba tiež používať, aby zosilňovanie a tlmenie hlasu, *esclamazioni* a všetky iné predvedené spôsoby boli oduševnenejšie, treba sa teda vystríhať, aby nechýbal tam, kde bude potrebný. Z falzetových tónov (*voci finte*) však nemôže vzniknúť tá ušľachtilosť dobrého spevu (*nobilità di buon canto*), aká vzniká pri prirodzenom hlase (*voce naturale*), voľne nasadzujúcim všetky tóny, ktorý je podľa ľubovôle ovládateľný, používajúc dych len na predvedenie všetkých najlepších citov (*tutti gli affetti migliori*), ktoré treba použiť v tomto najušľachtilejšom spôsobe spievania (*nobilissima maniera di cantare*).

Láska k nemu a ku všetkej hudbe, ktorú vo mne zapálila prirodzená náklonnosť a mnohoročná práca, ma ospravedlní, ak som si azda dovolil ísť ďalej, než sa zdalo niekomu, kto si náuku cení nemenej než sprístupnenie toho, čo sa naučil, a kto pociťuje úctu ku všetkým, čo pestujú toto umenie. Toto krásne umenie, ktoré prirodzene spôsobuje potešenie (*dilettando naturalmente*), sa stáva obdivuhodné a získava si všeobecnú lásku vtedy, keď ho tí, čo ho majú, vyučujú a často predvádzajú, potešujúc iných, odhaľujú ho a ukazujú ako príklad a skutočné podobstvo oných nekonečných nebeských harmónií, z ktorých pochádza všetko dobro na zemi, pobádajúc mysle poslucháčov ku kontemplácii nekonečných nebeských radostí (*svegliandone gli 'ntelletti uditori alla contemplazione dei dilette infiniti in Cielo somministrati*).

Pretože som si zvykol vo všetkých svojich dielach, ktoré vyšli spod môjho pera, číslami vyznačovať nad basovým hlasom veľké tercie a sexty krížikom (*diesis*) a malé béčkom (*b molle*) a aj septimy alebo iné disonancie, ktoré majú sprevádzať (*accompagnamento*) v stredných hlasoch, ostáva ešte povedať, že ligatúry som v basovom hlase použil tak, aby sa po súzvuku udrel len označený tón (*perchè doppo la consonanza si ripercuota solo la corda segnata*) [a nie znovu aj bas], pretože je najpotrebnejší (ak sa nemýlim), najvhodnejší pre chitarrone a najľahší na použitie a na hranie; tento nástroj totiž je najlepší na sprevádzanie hlasu (*essendo quello strumento più atto ad accompagnare la voce*), a najmä tenorového hlasu — je lepší než akýkoľvek iný nástroj. V ostatných prípadoch som na zbehljších [hudobníkoch] ponechal rozhodnutie udrieť spolu s basom tie tóny, ktoré budú považovať za správne (*il ripercuotere con il Basso quelle corde, che possono essere di migliore intendimento loro*), či ktoré budú lepšie sprevádzať sólový hlas (*più accompagneranno la parte, che canta sola*), pretože to — pokiaľ viem — nemožno ľahšie opísať bez intavolatúry.

Pokiaľ ide o spomínané stredné hlasy, známa je osobitá pozornosť Antonia Naldiho, zvaného *il Bardella*³⁰, oddaného sluhu Najvznešenejších Urodzeností; ako je skutočne vynálezcom chitarrone, tak je aj všetkými považovaný za najdokonalejšieho zo všetkých, čo kedy hrali na tomto nástroji; dosvedčujú to rovnako praktici (*professori*), ako aj amatéri (*dilettano*) hry na chitarrone; kiež sa mu nestane to, čo sa neraz stalo aj iným, že sa ľudia hanbia priznať, čo sa naučili od druhých, akoby každý mohol či musel byť vynálezcom všetkého a akoby ľudskej mysli nebola daná sila vždy vynachádzať nové riešenia zväčšujúce vlastnú chválu i všeobecný prospech.³¹

[na s. 19 notového textu]

Pretože som pre mnohé prekážky nemohol vydať — ako som túžil — *Il Rapimento di Cefalo*, ktoré bolo skomponované na odporúčenie Najvznešenejšieho Veľkokniežata, môj-

ho pána, a predvedené (*rappresentato*) počas svadby Najkrestanskejšej Márie Mediciov-skej, kráľovnej Francúzska a Navarry, zdalo sa mi správne teraz pri príležitosti [vydania] týchto mojich diel (*musiche*) pripojiť k nim aj posledný zbor z onoho *Rapimento* — ak totiž tam bude ukázaná rozmanitosť *passaggi*, ktoré som urobil v hlasoch spievajúcich sólovo, nebudem to musieť ukazovať inde, ako som zamýšľal; v parte basu, ktorý niekedy dosahuje tóny tenoru, a v dvoch nasledujúcich tenorových [partoch] možno pozorovať zásady, ktoré som používal pri dlhých i krátkych slabikách.³² V týchto úsekoch, ako aj v iných mojich skladbách, kde vstupujú do hry takéto ozdoby (*adornamenti*), neriadil som sa prísne zákonitostami [podľa pravidiel kontrapunktu], ani som kvôli disonanciám nehral basové tóny; súdim totiž, že si to možno dovoliť tak vďaka rozmanitosti (*varietà*) [týchto ozdôb], ako aj vďaka slobode, ktorú voči tomuto partu musí mať ten, čo spieva sólovo (*chi canta solo*); naproti tomu nemožno robiť chyby (*errare*) v stredných hlasoch, veľkou chybou by totiž bolo, keby nejaký hlas robil *passaggi* v iných skladbách, ktoré sú pre niekoľko hlasov, pretože na to, aby sa v nich nezničilo kontrapunktické umenie (*l'artificio del contrappunto*) (mnohými chybami, ktoré vtedy môžu vzniknúť), postačí používať vtedy len dobrý štýl a cit (*la buona maniera, e l'affetto*), na vysvetlenie čoho sa už dost povedalo v tomto diskurze.

Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. Florencia 1614.³³

Rozvážnym čitateľom

(*A discreti lettori*)

Veľa rokov pred tým, ako som dal do tlače niektoré svoje hudobné diela pre sólový hlas (*per una voce sola*), bolo dostupných mnoho iných, ktoré vznikli v rôznych dobách a pri rôznych príležitostiach; najznámejšia z nich bola hudba, ktorú som urobil k favole *Dafne*³⁴ pána Ottavia Rinucciniho³⁵, ktorá bola predvedená (*rappresentata*) pre Jeho Najurodzenejšiu Výsost a iné kniežatá v dome ctihodnej pamäti pána Jacopa Corsiho. No prvá hudba, ktorú som vydal, bola hudba urobená roku 1600 k favole *Euridice* od toho istého autora³⁶; bola to prvá vec v tom štýle pre sólový hlas (*stile a una voce sola*), akú ktokoľvek zo skladateľov vydal v Taliansku. Okrem toho som roku 1601³⁷ vydal [skladby], ktoré som nazval *Le nuove musiche*, a spolu s nimi som publikoval rozpravu (*un discorso*), v ktorej je obsiahnuté (ak sa nemýlim) všetko to, čo môže potrebovať ten, kto pes-tuje sólový spev. Po tom, aký odbyt mali tieto diela u tlačiaru, dnes vidno, ako všeobecne sa prijíma a rád vidí tento môj spôsob sóloveho spevu, ktorý zapisujem presne tak, ako sa spieva (*io scrivo giustamente, come si canta*) a ako sa stavia nad iné. A keď som zvážil, ako veľmi milo bol popri sólovom speve prijatý aj nápad a spôsob [písania] hudby pre zbory v týchto favolách i v iných neskorších, kde som tiež komponoval rôzne jasné a harmonické (*chiare et armoniose*) árie podľa požiadaviek rôznych citov týchto zborov (*diversi affetti di tali chori*), rozhodol som sa znovu vydať aj tieto moje iné skladby. Niektoré z nich sú zapísané takým spôsobom, ako ich treba spievať; nad vokálnym hlasom som totiž vyznačil *trilli*, *gruppi* a iné nové *affetti*, ktoré nevidno v tlačiaci, a *passaggi* najprimeranejšie pre hlas. Pokiaľ ide o *passaggi*, tentokrát som nechcel predvádzať ich väčšiu rozmanitosť (*varietà*), pretože som usúdil, že tieto postáčia pre pravdivé pestovanie tohto umenia; nevyhýbal som sa viacnásobnému opakovaniu tých istých, postupne môžu totiž viesť k iným, ťažším, ktoré budú predvedené niekde inde. Pripojil som tiež niekoľko takých [skladiieb], ktoré predvádza raz tenorový hlas, raz basový, s *passaggi* najvhodnejšími pre oba tieto hlasy: sú určené tým, ktorí by mali prirodzenú schopnosť dosiahnuť krajné tóny týchto hlasov; keď štvrtové noty a osminy s bodkou v tomto basovom hlase stupňovito klesajú, treba raz na jednej, raz na druhej predviesť *trillo*, aby dostali viac pô-vabu, sily a živosti (*grazia, forza, e spirito*), či — ako sa vraví — bravúry a smelosti (*bra-*

vura, e ardire), ktoré sú v tomto hlase najpotrebnejšie; v ňom je totiž cit (*affetto*) oveľa menej potrebný ako v tenorovom hlase. A či sa treba v týchto áriách pridržať taktu alebo ho ponímať voľne, podľa [stupňa] vážnosti (*gravità*) udávanej citmi obsiahnutými v slovách (*conforme a gli affetti delle parole*) a podľa pohyblivosti hlasu (*muovimenti della voce*), ktorá je v jednom hlase väčšia než v druhom, to ponechávam na súd speváka a tiež [odkazujem] na moju vydanú rozpravu z roku 1601. Nad inštrumentálnym basom (*sopra il Basso da sonarsi*) som vyznačil veľké a malé tercie a sexty rovnako pre *h* ako pre *b*, ako aj iné najnevynutnejšie veci na ulahčenie tým, ktorí sú menej skúsení a ktorí budú chcieť predvádzať tieto diela. Prijmite ich, láskaví čitatelia, s tým pocitom, s akým ich venujem ja vám, a šťastní ostávajú.

Niekoľko poznámok (*Alcuni avvertimenti*)

Ten, kto chce pestovať dobrý sólový spev s citom (*ben cantar con affetto solo*), by mal vedieť predovšetkým o troch veciach. Sú to: *affetto*, jeho rozmanitosť (*la varietà di quello*) a *sprezzatura*. *Affetto* nie je u spievajúceho nič iné ako také vyjadrenie spievaných slov a celej myšlienky pomocou jednotlivých tónov a jednotlivých akcentov s regulovaním sily hlasu, ktoré je schopné u počúvajúceho pohnúť city (*Lo affetto in chi canta altro non è che per la forza di diverse note, e di vari accenti col temperamento del piano, e del forte una espressione delle parole, e del concetto, che si prendono a cantare atta a muovere affetto in chi ascolta.*) Rozmanitosť *affetto* je prechádzanie od jedného z citových prostriedkov k inému v súlade s tým, ako to následne spevákovia diktujú slová a celá myšlienka. (*La varietà nell'affetto, è quel trapasso, che si fa da uno affetto in un'altro co' medesimi mezzi, secondo che le parole e'l concetto guidano il cantante successivamente*). A túto rozmanitosť treba prísne zachovávať, aby ktosi nechcel (že to tak poviem) predstaviť mladoženica i vdovca v tom istom šate. *Sprezzatura* je tým čarom, ktoré sa spevu dodáva prebehnutím niekoľkými osminami a šestnástinami nad jednotlivými tónmi [basu], čím sa — ak je to urobené v správnom momente — spevu vezme istá vnútená ohraničenosť a strnulosť a tým sa spev stane príjemným, slobodným a arióznym (*piacevole, licenzioso, e arioso*), tak ako v bežnej reči bohatstvo výrečnosti spôsobuje, že veci, o ktorých sa hovorí, sa stávajú milé a príjemné. K rétorickým figúram a ozdobám (*figure e a i colori rettorici*) tejto reči by som prirovnal *passaggi, trilli* a iné podobné ozdoby [*ornamenti*] tu i tam pri každom *affetto*. Súdim, že ak toto všetko vieme, ten, kto bude mať schopnosť spievať, pri využití týchto mojich diel bude môcť dosiahnuť ten cieľ, ktorý sa od spevu predovšetkým očakáva a ktorým je spôsobovanie príjemnosti (*dilettere*).

* Základ prekladu Cacciniho úvodov oboch zbierok tvoria ich novodobé vydania obsahujúce aj anglický preklad: CACCINI, G: *Le nuove musiche* (1602), HITCHCOCK, H. Wiley, ed., A-R Editions, Inc. Madison Wisc., 1970; *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614), HITCHCOCK, H. Wiley, ed., A-R Editions, Inc. Madison Wisc. 1978; ako aj príloha štúdie Z. M. Szweykowského *Giulio Caccini — kodyfikator nowego wykonawstwa figur ozdobnych. Z problemów wokalneji praktyki wykonawczej wczesnego baroku*. Muzyka 1988, č. 1, s. 95-122, obsahujúca originálny text i poľský preklad oboch úvodov. Pri poznámkach sa takisto opierame o poznámkový aparát oboch prekladov.

[VG]

POZNÁMKY

- ¹ Scipione del Palla (Della Palla, Delle Palle, de' Vecchi) sa narodil v Siene, v októbri 1569 pôsobil vo Florencii — bol jedným z najvýznamnejších spevákov doby. Podľa Luigiho Denticeho (*Dialoghi sulla musica*, 1552) pôsobil v Neapole, vo Florencii vystupoval počas karnevalu 1567. Jeho jedinou známou skladbou je zhudobnenie Petrarcovho *Dura legge* (*Aeri raccolti*, Neapol 1577). Podľa N. Pirrotu bol predchodcom cacciniovského štýlu (*Gli due Orfei*, Turino 1969, s. 140-141, 246-252. Pozri tiež BROWN, H. M.: *The geography of Florentine monody. Caccini at home and abroad*. Early Music, Apr. 1983, s. 147-168).
- ² Túto frázu použil doslovne aj Jacopo Peri v úvode k *L'Euridice* (6. 2. 1600, t.j. 1601), s odkazom na spev Vittorie Archilei. V 3. notovom príklade Caccini uvádza figúru *cascata scempia* a figúru *cascata doppia*, ktorá využíva dvojnásobne menšie hodnoty. Caccini pritom odlišuje *raddoppiate* od *passaggi* a označuje ich za svoj vynález. V úvode k *L'Euridice* píše o „*la nuova maniera di passaggi e raddoppiate inventati da me*“ („nový spôsob *passaggi* a *raddoppiate*, ktorý som vynášiel“).
- ³ Cacciniho kritika praxe *gorgii* nadväzuje na analogické výroky G. Bardiho (*Discorso mandato a Giulio Caccini detto romano sopra la musica antica, e'l cantar bene* — cca 1578) a V. Galileiho (*Dialogo della musica antica et della moderna* — 1581).
- ⁴ Používaniu pojmu *grazia* u G. Cacciniho venoval osobitú štúdiu Z. M. Szweykowski (*Sprezzatura a grazia. Kľúč k estetike vokálnej lyriky raného baroka*. Slovenská hudba 1992/1, s. 71-82).
- ⁵ DANTE ALIGHIERI: *Božská komédia. Raj*. 1. spev, 34. verš. Preložil V. Turčány. Tatran. Bratislava 1986, s. 10.
- ⁶ Podľa C. V. Paliscu sa na týchto stretnutiach v rôznej dobe zúčastnili hudobníci Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Pietro Strozzi, Jacopo Peri, Alessandro Striggio, Cristoforo Malvezzi, Emilio de Cavalieri, Francesco Cini; básnici Ottavio Rinuccini, Battista Guarini, Gabriello Chiabrera, Giovanni Battista Strozzi ml., Marcello Adriani, Leonardo Salvati, Alessandro Rinuccini, Nero del Nero, Lorenzo Giacomini, Baccio Valori, Filippo Valori; astronóm Galileo Galilei — a samozrejme, hosťiteľ gróf Bardi (*The „Camerata Fiorentina“ a Reappraisal*. Studi musicali 1972, č. 2, s. 203-236).
- ⁷ PLATON: *Štát* 398D; pozri *Dialógy*. Tatran. Bratislava 1990, II. zv., s. 102.
- ⁸ T.j. neakcentovaných a akcentovaných.
- ⁹ Pozri pozn. 4.
- ¹⁰ Caccini definuje pojem *affetto* v úvode k *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) — pozri s. 477 — tu ho používa buď na označenie emócie, ktorej vzbudenie, resp. pohnutie je cieľom spevákovo prejavu, alebo na označenie tých interpretačných prostriedkov a postupov, ktoré ho majú vyjadriť — v tomto prípade ho Caccini často zamenia s *effetto*. Pohnutie citu u poslucháča, ovplyvnenie jeho citového či duševného stavu bolo rétorickým postulátom a charakterizovalo najvyššie hodnotený rečnícky výkon. V teórii rétoriky sa funkcia *muovere* spájala s vysokým štýlom, v poetike zasa s persváznym cieľom tragédie. *Muovere l'affetto* ostalo najvyšším cieľom hudobného umenia od čias cameraty (Mei, Bardi, V. Galilei, Caccini, Cavalieri) po celé barokové obdobie.
- ¹¹ CACCINI, G.: *Le nuove musiche* (1602). *op. cit.*, č. 6, 7, 11 (s. 77-80, 81-85, 95-97).
- ¹² Jacopo Sannazaro (cca 1456-1530) — dvorný básnik aragonských kráľov v Neapole, vysoko oceňovaný talianskymi madrigalistami. Verš pochádza z jeho *Arkádie* (1490, 1. vyd. 1504, zač. 2. eklogy). Cacciniho zhudobnenie sa nezachovalo.
- ¹³ Caccini hovorí o florentských operách z roku 1600. V úvode k *L'Euridice* (1600) spomína, že takto komponuje už viac ako 15 rokov („...*tutte l'altre mie musiche, che son fuori in penna, composti da me più di quindici anno sono in diversi tempi*“).
- ¹⁴ Predstavitel florentského rodu Neriovcov, sídliači v Ríme.
- ¹⁵ Leone Strozzi (1555-1632) — príslušník starého florentského rodu, sídliači v Ríme.
- ¹⁶ *Muovere l'affetto dell'animo* — pozri pozn. 10; *animo* predstavovalo sídlo intelektuálnych i morálnych dispozícií, citu i vôle v chápaní antických i florentských novoplatonikov.
- ¹⁷ Caccini tu opisuje obľúbenú interpretačnú prax 16. storočia, spočívajúcu v sólistickom exponovaní jedného hlasu vydanéj viachlasnej kompozície. Tento hlas spevák či hráč prednášal, používajúc extemporizované ozdoby a diminúcie, zatiaľ čo ostatné hlasy boli intavolované (prenese-

- né) na klávesový nástroj alebo hrané súborom nástrojov. Opis tejto praxe nachádzame už u Orti-za (1553) — pozri Ortiz 392-394.
- 18 Gabriello Chiabrera (1552-1637) — básnik. Študoval v Ríme, kde si obľúbil Pindarovu a Anak-reontovu poéziu. Zdržoval sa viac rokov vo Florencii na dvore Mediciovcov. Pre už spomínané svadobné slávnosti (1600) napísal *Il rapimento di cefalo*, ktoré zhudobnil G. Caccini. Napísal aj ďalšie Caccinim zhudobnené básne — *Deh dove son fuggiti, Ard' il mio petto misero, Belle rose porporine, Chi mi confort ahime* (1602) —, ako aj elégiu na Cacciniho smrť *Bell ninfe de' prati*.
- 19 Podľa tohto tvrdenia bol Caccini v službách Mediciovcov od roku 1565. Prvá dokumentovaná správa o jeho pobyte vo Florencii pochádza z roku 1575.
- 20 Chitarrone (tiež arciliuto) bol lutnový nástroj s basovým registrom, rozšíreným o struny umiest-nené mimo hmatníka. K vzniku nástroja pozri SMITH, D. A.: *On the Origin of the Chitarrone. Journal of the American Musicological Society* 32 (1979), s. 440-462.
- 21 *L'intonazione della voce* označuje u Cacciniho jednak intonovanie správneho tónu, jednak spô-sob nasadenia intonovaného tónu. Nasledujúce myšlienky sa sústreďujú skôr na onen spôsob nástupu hlasu na prvom tóne frázy.
- 22 Hoci Caccini tu ostro kritizuje zvyklosť začínať frázu o terciu nižšie pod písaným tónom, v jeho *Le nuove musiche* je tento postup celkom bežný, rozdiel spočíva azda jedine v tom, že Caccini tento postup v prípade potreby vypisuje (t.j. neželá si použiť ho tam, kde ho nevypisuje). Tento postup opísal už G. B. Bovicelli, ktorý akcentoval na rozdiel od Cacciniho predĺženie prvého tónu, t.j. spodnej tercie: „dlhšie drží prvý tón, kratšie druhý, tým hlas získa väčší pôvab“ („*quan-to più si tiene la prima nota, e la seconda è più veloce, si dà anco maggior gratia alla voce*“) — *Regole, passaggi di musica*. Benátky 1594, s. 11. Podrobne sa problémom vokálnej ornamentá-cie u Cacciniho zaoberá Z. M. Szweykowski v štúdií *Giulio Caccini — kodyfikator nowego wy-konawstwa figur ozdobnych. Z problemów wokalnej praktyki wykonawczej wczesnego baroku. Muzyka* 1988/1, s. 95-122.
- 23 Tento nejasný Cacciniho text prof. W. Śmietana interpretuje nasledujúco: „Hlas treba tlmiť stem-nením farby, konkrétne tým, že hlas sa priblíži buď k základnému tónu, iniciovanému v hrtane, alebo — ak to nie je možné, napríklad v prípade mužských hlasov — k prvým čiastkovým tón-om najbližším k základnému tónu. Treba poznamenať, že takéto stemnenie možno dosiahnuť mnohými spôsobmi, a správne predvedenie zväčšuje výdatne nosnosť tónu bez utiekania sa k po-silneniu dynamiky, angažujúc dychové orgány. Tón sa v takom prípade stáva akoby teplejší a hlbší a »ostrosť a neznesiteľnosť pre sluch«, ktorá by vznikla pri silení hlasu a pred ktorou vystríha Caccini, je odstránená. Efekt crescenda vzniká automaticky, úmerne k doladovaniu nasadenia na tón iniciovaný v hrtane, pri súčasnom prechode do krajného registra, a je dosiahnuteľný pri ne-velkom zaťažovaní tlaku dychového aparátu. Mobilizáciu dychového aparátu, smerujúcu k vy-tvoreniu väčšieho podhrtanového tlaku, stotožňujem s Cacciniho termínom »silenie hlasu« a je-ho pojem »tlmenie« chápem ako rezonančné doladenie na prvé čiastkové tóny“ (pozri pozn. 20 na s. 12 prílohy k citovanému článku Z. M. Szweykowského *Giulio Caccini...*).
- 24 Autorom textu je Giovanni Battista Guarini (1538-1612) — *Rime*, 296 (Benátky 1621).
- 25 Cacciniho *trillo* je opakovanie toho istého tónu, teda novodobé *tremolo*; v tomto Cacciniho výz-name ho použil už Giovanni Luca Conforto v *Breve et facile maniera d'essercitarsi...a far pas-saggi* (Rim 1593), pojem *tremolo* použil na označenie opakovaného tónu zasa Lodovico Zacconi (*Prattica di musica*, Benátky 1592) a Giovanni Battista Bovicelli (*Regole, passaggi di musica*, Benátky 1594); pojmom *gruppo* označoval zasa opakované striedanie dvoch tónov.
- 26 Cacciniho prvá žena Lucia (pred 1570-1606), druhá žena Margherita (+ po 1615), dcéra Fran-cesca (1587-cca1640) i dcéra Settimia (1591-po 1640) boli speváčky a hudobníčky.
- 27 Autorom textu je podľa H. W. Hitchcocka Bernardo Tasso.
- 28 Autorom textu je podľa H. W. Hitchcocka Gabriello Chiabrera (*Rime*; č. 72 *Canzonette*).
- 29 Tóny mimo prirodzeného registra, najmä silené, neznejú príjemne, ak sa nemodifikujú primeran-ým dychom.
- 30 Antonio Naldi pôsobil na mediciovskom dvore vo Florencii v rokoch 1589-1619 ako spevák a hráč na chitarrone či na *tiorbá romana*. Často sprevádzal famóznu Vittoriu Archilei. Za vyná-lezcu teórie ho označuje aj Severo Bonini (*Discorsi e regole sopra musica* — 1640).
- 31 Posledný odsek úvodu Caccini v ďalších vydaniach vynechal (1607, 1615).
- 32 Podľa Z. M. Szweykowského tu Caccini uplatňuje *passaggi* veľmi rigorózne v súlade s veršo-vým akcentom — na 10. (hlavný akcent) a na 6. slabike (vedľajší akcent) hendekasylabického verša.

- ³³ Celý text titulného listu znie: NUOVE MUSICHE E NUOVA MANIERA DI SCRIVERLE CON DUE ARIE PARTICOLARI PER TENORE, CHE RICERCHI LE CORDE DEL BASSO, DI GIULIO CACCINI DI ROMA DETTO GIULIO ROMANO. NELLE QUALI SI DIMOSTRA, CHE DA TAL MANIERA DI SCRIVERE CON LA PRATICA DI ESSA, SI POSSANO APPRENDERE TUTTE LE SQUISITEZZE DI QUEST' ARTE, SENZA NECESSITÀ DEL CANTO DELL' AUTORE; ADORNATE DI PASSAGI, TRILLI, GRUPPI, E NUOVI AFFETTI PER VERO ESERCIZIO DI QUALUNQUE VOGLIA PROFESSARE DI CANTAR SOLO. IN FIORENZA. APPRESSO ZANOBI PIGNONI, E COMPAGNI. 1614. (Nové skladby a nový spôsob ich zápisu s dvoma osobitými áriami pre tenor, ktorý siaha až po basové tóny, od Giulia Cacciniho z Ríma, zvaného Giulio Romano, v ktorých sa ukazuje, že používajúc tento spôsob zápisu sa možno naučiť všetky dokonalosti tohto umenia bez potreby utiekania sa k autorovmu spevu. Ozdobené pomocou *passaggi*, *trilli*, *gruppi* a nových *affetti* pre správne predvedenie tými, čo chcú pestovať sólový spev. Tlačené vo Florencii u Zanobia Pignoniho r. 1614.)
- ³⁴ Nie je dosiaľ jasné, či Caccini sám skutočne zhudobnil *La Dafne* paralelne s Perim.
- ³⁵ Ottavio Rinuccini (1562-1621) — florentský básnik, spätý s dvorom Mediciovcov. Napísal prvé *drammi*, ktoré boli celé zhudobnené. *La Dafne* poslúžila Jacopovi Perimu i Marcovi da Gaglianovi; *L'Euridice* zhudobnil J. Peri i G. Caccini. Rinucciniho texty využil aj C. Monteverdi v *L'Arianna* i v *Ballo delle ingrate*. Jeho verše (*Rime*) vyšli posmrtné (1622).
- ³⁶ Úvod k partitúre *L'Euridice* je datovaný 20. 12. 1600, úvod k Periho *L'Euridice* zasa 6. 2. 1600 (Cacciniho dielo je podľa nového kalendára z decembra 1600, Periho z februára 1601.)
- ³⁷ Úvod k *Le nuove musiche* je datovaný 1. 2. 1602, poznámka tlačiara pochádza z 1. 6. 1602.

Claudio Monteverdi

(1567 – 1643)

(1605, 1607, 1638)

Taliansky skladateľ Claudio Monteverdi sa narodil 15. 5. 1567 v Cremoně. Hudobné vzdelanie získal u Marc'Antonia Ingegneriho, ktorý bol *maestro di cappella* v katedrále v Cremoně. Jeho výučba pritom priniesla také výsledky, že prvá publikácia vyšla Monteverdimu vo veku 15 rokov (1582), a keď si roku 1589 našiel miesto v Mantove, mal už za sebou 4 vydané zbierky (trojhlasné *Sacrae cantiunculae*, Benátky 1582; štvorhlasné *Madrigali spirituali*, Brescia 1583; trojhlasné *Canzonette*, Benátky 1584; *Il primo libro de madrigali*, Benátky 1587). Monteverdi nastúpil na mantovskom dvore Gonzagovcov na miesto *suonatore di vivuola*, t.j. hráča na sláčikových nástrojoch. S mantovským vojvodom absolvoval aj cesty do Rakúska a Uhorska (1595) a do Flámska (1599). Roku 1601 získal post *maestro di cappella*; to mu už vyšli aj dve ďalšie tlače — *Il secondo libro de madrigali* (Benátky 1590) a *Il terzo libro de madrigali* (Benátky 1592). Dve ďalšie knihy madrigalov — *Il quarto libro de madrigali* (Benátky 1603) a *Il quinto libro de madrigali* (Benátky 1605) a zbierku *Scherzi musicali* (Benátky 1607) sprevádzal spor s G. M. Artusim, ktorý Monteverdimu vyčítal prehršky proti kontrapunktickým pravidlám. Monteverdiho reakciu obsahuje jeho úvod k 5. knihe madrigalov a *Dichiaratione* jeho brata Giulia Cesareho, uverejnené v *Scherzi musicali*. Novátorský prístup Monteverdiho k vzťahu slova a hudby sa plne prejavil v jeho prvom hudobno-javiskovom diele *L'Orfeo, favola in musica* na text Alessandra Striggia ml., uvedenom vo februári 1607 v Accademia degli Invaghiti. Dielo bolo znovu uvedené v auguste a roku 1609 vyšlo aj tlačou. Po *Orfeovi* nasledovala *L'Arianna*, uvedená 28. 5. 1608, z ktorej sa však zachovalo len *Lamento* hrdinky. Obe diela boli nadšene prijaté a smerovanie hudobno-javiskových produkcií ovplyvnili v oveľa väčšej miere než tvorba florentských autorov. Prácu v Mantove však sprevádzala celková vyčerpanosť Monteverdiho a smrť Vincenza Gonzagu znamenala preňho aj stratu miesta.

Monteverdi v tejto dobe vydal štyri zbierky sakrálnej hudby — tri publikácie sakrálnych kontraktúr madrigalov (1607, 1608, 1609) a monumentálnu tlač *Sanctissimae virginis missa senis vocibus ad ecclesiarum choros ac Vespere pluribus decantandae* (1610) — a na čas sa vrátil aj do Cremony. 19. 8. 1612 sa zúčastnil na konkurze na miesto *maestro di cappella* v benátskom Chráme sv. Marka, čím svoj osud na ďalších 30 rokov spojil s týmto mestom. *Il sesto libro de madrigali* (Benátky 1614) a *Concerto: settimo libro de madrigali, con altri generi de canti* (Benátky 1619) predstavujú nové cesty madrigalovej kompozície. Z hudobno-javiskových produkcií tejto doby sa zachoval balet *Tirsi e Clori* (1616) a *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), hudobno-scénické stvárnenie fabuly z Tassovho *Oslobodeného Jeruzalema* pre troch spevákov-hercov. Ďalšie dramatické projekty tejto doby buď neboli dokončené, alebo sa nezachovali (*Le nozze di Tetide, favola marittima*, 1616; *Andromeda*, 1618-1620; *Apollo*; *La finta pazza Licori*, 1627; *Gli amori di Diana e di Endimione*, 1628; *Mercurio e Marte, torneo*, 1628; *Proserpina rapita*, 1630).

Monteverdiho tvorbu v tridsiatych rokoch poznamenala vojna vedená Mantovou, i mor, ktorý zasiahol Benátky v rokoch 1630-1631. V posledných rokoch života uverejnil veľkú, vrcholnú syntézu svojej svetskej hudby, ktorá predstavuje zároveň vyvrcholenie samotného madrigalového žánru — *Madrigali guerrieri et amorosi con alcune opuscoli*, Benátky 1638; zároveň vydal podobnú syntetickú zbierku sakrálnej hudby — *Selva morale e spirituale* (Benátky 1641). Otvorenie opery v Benátkach (1637) zároveň znovu oživilo aj jeho hudobnodramatickú žilu. Po novom uvedení *Ariadny* (1640) napísal pre túto scénu tri ďalšie diela — *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640), *Le nozze d'Enea con Lavinia* (1641 — strat.) a *L'incoronazione di Poppea* (1642).

Monteverdiho tvorba predstavuje v rovnakej miere zavŕšenie úsilí hudobnej renesancie i otvorenie dverí do nového sveta hudobného baroka — za 60 rokov svojho tvorivého života vytvoril

most, ktorým preklenul obe hudobné storočia a priniesol diela, ktoré patria k vrcholným činom hudobného umenia.

* * *

Il Quinto libro de madrigali a cinque voci, di Clavdio Monteverdi Maestro della Musica del Serenissimo Sig. Duca di Mantoa, Col basso continuo per il Clauicembano, Chitarrone, od altro simile stromento; fatto particolarmente per li sei vltimi, & per li alui a beneplacito. Benátky 1605.

Horliví čitatelia!

(Stvdiosi lettori)

Nebudte prekvapení, že zadávam tieto madrigaly do tlače bez toho, aby som najprv odpovedal na námietky, ktoré vzniesol Artusi proti niektorým ich drobným častiam. Keďže som v službách tejto Najurodzenejšej Výsosti Mantovskej, nie som pánom toho času, ktorý by som niekedy potreboval. Napriek tomu som však napísal odpoveď, aby som dal na známosť, že svoje záležitosti neponechávam na náhodu, a len čo bude prepísaná, uzrie svetlo sveta pod názvom *Seconda pratica ouero Perfettione della moderna mvsica*. Niektorí sa tomu možno budú čudovať, neveriac, že existuje aj iná *pratica* okrem tej, ktorú vyučoval Zerlino [sic]. Môžem ich však uistiť, že pokiaľ ide o konsonancie a disonancie, existuje aj iné ich posudzovanie, odlišné od stanoveného (*vn'altra consideratione differente dalla determinata*), ktoré so súhlasom rozumu a zmyslov (*con quietanza della ragione, & del senso*) obraňuje súčasné komponovanie (*moderno comporre*). Toto som Vám chcel povedať, aby si výraz *Seconda pratica* niekedy neprisvojili iní a aby aj vynaliezaví zatiaľ mohli skúmať iné, ďalšie veci týkajúce sa harmónie (*armonia*). A verte, že súčasný skladateľ stavia na základoch pravdy (*& credete che il moderno Compositore fabrica sopra li fondamenti della verità*).

Žite šťastne!

Giulio Cesare Monteverdi

Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali.[In: C. Monteverdi: *Scherzi musicali*. Benátky 1607]

Pred niekoľkými mesiacmi bol v tlači uverejnený list môjho brata Claudia Monteverdiho, ktorý poskytol látku na to, aby sa druhí unúvali pod falošným menom istého Antonia Bracciniho da Todi vytvoriť pred svetom zdanie, že [tento list] je chimérou a márnosťou. Hnaný láskou, ktorú pocitujem voči svojmu bratovi, no oveľa viac pravdou obsiahnutou v tomto liste, a vidiac, že [môj brat] sa rád zaoberá skutkami málo dbajúc na slová druhých, nemohol som zniest, že jeho diela sú tak veľmi nespravodlivo hanené (*a si gran torto biasimate*). Preto som chcel teraz odpovedať na námietky (*alle opposizioni fattele*) vyslovené [proti] nemu. Časť po časti vysvetlím obsirnejšie to, čo môj brat v spomínanom liste zúžil do stručných slov, aby on [Braccini] a všetci, čo ho nasledujú, spoznali, že pravda, ktorá je v ňom obsiahnutá, sa veľmi odlišuje od toho, čo predvádza vo svojej rozprave (*esse molto differente da quel ch'egli nel suo discorso dimostra*). List teda hovorí toto:

Nebudte prekvapení, že zadávam tieto madrigaly do tlače bez toho, aby som najprv odpovedal na všetky námietky, ktoré vzniesol Artusi

Pod Artusim treba chápať [spis] *L'Artusi ouero delle imperfetioni de la moderna musica* (Artusi, alebo nedokonalosti modernej hudby). Kniha s týmto názvom si vôbec necení múdru Horatiovu² radu: *Nec tua laudabis studia, haud aliena reprehendes* (Nechváľ seba samého a nehaň prácu druhých). Bez akéhokolvek dôvodu, a teda neprávom hovorí to najhoršie, čo len môže, o niektorých skladbách môjho brata Claudia (*dice quel peggio che può di alcune compositioni musicali di Claudio mio fratello*).

proti niektorým ich drobným častiam

Tieto drobné časti (*particelle*), Artusim nazvané *passaggi* a tak ním roznošené v jeho druhej rozprave (*nel ragionamento secondo*), sú časťou *armonie* madrigalu *Cruda Amarilli* môjho brata a jeho *armonia* je časťou ním zloženej *melodie* (*son parte dell'armonia del Madregale Cruda Amarilli di mio fratello, & l'armonia di esso, parte de la melodia ond'è composto*). Preto vzhľadom na všetko, z čoho pozostáva *melodia*, nazval ich [môj brat] časťami (*particelle*) a nie *passaggi*.³

keďže som v službách tejto Najurodzenejšej Výsosti, nie som pánom toho času, ktorý by som niekedy potreboval

Môj brat to povedal nielen pre zodpovednosť za hudbu cirkevnú i komornú (*per il carico de la musica tanto di chiesa quanto da camera*), ale aj za nie bežné služby, lebo (služiac Veľkému Kniežatu) je väčšinu svojho času zaneprázdnený raz turnajmi, raz baletmi, raz komédiami a rôznymi koncertmi a konečne hrajúc na dvoch violách bastarda (*si trova occupato hora in Torni, hora in Balletti, ora in Comedie, & in varij concerti, & finalmente nello concertar le due Viole bastarde*). Táto zodpovednosť a práca nie sú ani také obyčajné, ako to zamýšľal tlmočiť odporca (*come si potrebbe dare ad intendere l'oppositore*). A nie natoľko pre spomínaný dôvod, [ktorý je] skutočným ospravedlnením, mešká a stále mešká môj brat, ale pretože vie, že *properantes omnia peruerse agunt* (náhliví všetko robia zle) a že dobré a rýchle sa vylučujú (*il bene non sta con il presto*), z čoho vyplýva, že pravda cnosti si vyžaduje celého človeka (*la verità della virtù vol tutto l'homo*). Snažil sa zaoberať sa [touto] vecou, ktorej sa schopní teoretici *armonie* iba s námahou vzdialene dotkli (*tratar di cosa apena tocca di lontano da intelligenti Teorici armonici*), oveľa viac, ako to urobil odporca *Nota Lippis atque tonsoribus* (spôsobom obvyklým u karpavých a u holičov).

napriek tomu som však napísal odpoveď, aby som dal na známosť, že svoje záležitosti neponechávam na náhodu

Môj brat hovorí, že svoje záležitosti neponecháva na náhodu a že jeho zámerom bolo — v tomto druhu hudby (*in questo genere di musica*) —, aby reč bola paňou, a nie služkou *armonie* (*di far che l'orazione sia padrone del armonia è non serua*). Takto bude jeho skladba posudzovaná podľa zloženia *melodie* (*fara la sua compositione giudicata nel composto della melodia*), o ktorom podľa Platona vraví tieto slová: „*Melodiam ex tribus constare, oratione, harmonia, Rithmo*“ („pieseň sa skladá z troch vecí, z reči, tóniny a rytmu“)⁴ (a trochu nižšie): „*quin etiam consonum ipsum & dissonum eodem modo, quantoquidem Rithmus & Harmonia orationem sequuntur, non ipsa oratio Rithmum et Harmoniam sequitur*“ („aj harmonickosť a neharmonickosť, ak sa rytmus a harmónia riadia rečou, ako sme už povedali, a nie reč nimi“). Potom — aby dal väčšiu váhu reči (*per dare piu forza all'oratione*) — pokračuje týmito slovami: „*quid vero loquendi modus ipsa oratio non ne animi affectionem sequitur*“ („a čo spôsob prednesu a reč? Neriadia sa azda duševným stavom?“). Ďalej: „*orationem vero cetera quoque sequuntur*“ („A ostatné sa riadi spôsobom prednesu? Áno.“)⁵ A v tejto [súvislosti] Artusi, ako dobrý majster, vezme

určité drobné časti alebo *passaggi* (ako vraví) z madrigalu môjho brata *Cruda Amarilli*, vôbec sa nestarajúc o reč, [ktorú] zavrhuje takým spôsobom, akoby nemala nič do činenia s hudbou (*nulla curandosi dell'oratione, tralaiciandola in maniera tale, come se nulla hauesse che fare con la musica*). [Tieto časti] predvádza ochudobnené o svoju reč, o všetku svoju *armoniu* a rytmus. Ale keby bol do *passaggi*, ktoré označil za chybné, zapísal ich reč (*l'oratione loro*), svet by nepochybne spoznal, kam až zašiel jeho úsudok (*il mondo senza altro haurebbe conosciuto doue è trascorso il suo giudicio*) a nemohol by povedať, že to boli chiméry a vzdušné zámky (*chimere, e castelli in aria*), lebo nezachovávali celkom pravidlá *primy pratyky* (*per non essere osseruanti interamente de le regole de la prima pratica*). Ale bolo by určite rozumné (*una bella ragione sarebbe certo*), keby sa to isté urobilo ešte s madrigalmi Cipriana *Dalle belle contrade, Se ben il duol, Et se pur mi mantieni amor, Poiche m'invita amore, Crudel acerba, Un altra volta*⁶ a konečne aj s ďalšími, ktorých *armonia* slúži presne ich reči (*l'armonia de quali serua esattamente alla sua oratione*). Keby im chýbala táto najdôležitejšia a hlavná časť *musiky* (*più importante & principal parte de la musica*), boli by ako telá bez duše (*come corpi senz'anima*). Uvádzajúc tieto *passaggi* bez reči odporca (*oppositore*) tvrdí, že všetko dobré a pekné spočíva v presnom dodržiavaní spomínaných pravidiel *primy prattiky*, ktoré činia *armoniu* paňou reči (*che tutto il buono & il bello, si stia nella osseruatione esatta de le dette regole di prima pratica*), (ako dobre ukáže môj brat), ktorý s určitostou poznajúc hudbu — s tým druhom *cantileny*, ktorá je mu vlastná (*in tal genere di cantilena come questa sua*) — prispieva k dokonalosti *melodie* tak, že *armonia* považovaná za pani sa stáva slúžkou reči a reč paňou *armonie* (*versar intorno alla perfetione de la Melodia, nel qual modo l'armonia considerata, di padrona diuenta serua al oratione, & l'oratione padrona del armonia*). K tomuto mysleniu smeruje *seconda pratica* alebo moderná prax (*la seconda pratica ouero l'uso moderno*). Vychádzajúc z tejto skutočnosti chce odporcovi ukázať, že *armonia* madrigalu *Cruda Amarilli* nie je vytvorená náhodne, ale tak dobre s krásnym umením a dobrou prácou (*non e fatta a caso, ma si bene a bel arte, & a buono studio*), ktoré sú pre Protivníka nepochopiteľné a neznáme (*non inteso da l'Auersario, & non conosciuto*). Môj brat preto prisľúbil vyjadriť sa proti odporcovi slovom (*con la prosa*) vo veci týkajúcej sa dokonalosti *melodie* (*alla perfetione della melodia*), že to, čo napísal Protivník, nie je založené na pravde umenia (*non sono fondate nella verità del arte*). Nech aj sám odporca [vystupujúci] proti madrigalu môjho brata s *armoniou* zachovávajúcou pravidlá *primy prattiky* (*con armonia osseruante le regole de la prima pratica*), nedbajúc na dokonalosť *melodie*, a týmto spôsobom sa *armonia* považovaná za slúžku stáva paňou (*nel qual modo considerata l'armonia di serua diuien padrona*), ukáže chybu druhých (*l'errore d'altri*) v tlači na podobnom praktickom príklade, pretože *purpura juxta purpuram diiudicanda* (purpur treba posúdiť vedľa purpuru) a hovoriť len slová proti činom druhých [je ako] *Nil agit exemplum litem quod lite resoluit* (nič neurobil ten, čo riešil spor sporom).

Nech sa teda svet stane sudcom. A [ak odporca] nepredvedie skutky, ale iba hovorí slová, a keďže práve skutky sú tým, čo chváli Majstra (*i fatti essendo quelli che lodano il Maestro*), chválu si zaslúži môj brat, a nie on. Tak ako chorý nehľása múdrosť lekára, pretože ho počuje recitovať Hippokrata a Galena, ale preto, lebo vďaka nemu znovu získa zdravie, rovnako ani svet nehľása múdrosť hudobníka, len zato, že ho počuje, ako vie rozprávať o vážených teoretikoch *armonie* (*sopra gli honorati Theorici armonici*). Veď ani Timoteo nepohol Alexandra do zbrane takýmto spôsobom, uspel však spevom (*si bene col canto*).⁷ K takému praktickému skutku môj brat pozýva odporcu, a nie iných, lebo každému ustúpi, každého si váži a ctí. A k tomu ho vyzýva neustále, pretože sa chce zaoberať spevom a nie prózou (*percio che vole attendere al canto & non alla prosa*), vynímajúc jediný prisľub. V tomto je nasledovníkom božského Cipriana Rore, kniežata z Venosy, Emilia Cavalieriho, grófa Alfonsa Fontanellu, grófa [Bardiho z] Cameraty, rytiera Turchiho, Pecciho a ďalších pánov tejto úžasnej školy (*di questa Eroica scola*). A nedbá na reči a chiméry.

a len čo bude prepísaná, uzrie svetlo sveta pod názvom *Seconda pratica*

Pretože odporca chce [vystupovať] proti modernej hudbe (*far contro alla moderna musica*), obhajujúc starú (*diffendero la vecchia*). Tieto dve sa naozaj navzájom líšia spôsobom používania konsonancií a disonancií (*nel modo di adoperar le consonanze & disonanze*), ako dobre ukazuje môj brat. Tento rozdiel odporca nepozná. Nech teda pre väčšiu jasnosť pravdy (*per maggior chiarezza adunque del vero*) pochopia všetci, aká je jedna a aká je druhá. Môj brat si ctí, váži a velebí obe (*honorate da mio fratello, reuerite, & lodate*). Starej (*alla vecchia*) dal názov *prima prattica*, pretože to bol prvý praktický spôsob (*per essere primo vso pratticale*); a modernú (*la moderna*) nazval *seconda prattica*, pretože to je druhý praktický spôsob (*per essere secondo vso pratticale*).

Prima prattica je považovaná za tú [prax], ktorá sa snaží o dokonalosť *armonie* (*che versa intorno alla perfetione del armonia*), t. j. ktorá považuje *armoniu* za riadiacu, a nie za riadenú (*considera l'armonia non comandata, ma comandante*), nie za slúžku reči, ale za jej pani (*non serua ma signora del oratione*). Jej zásady vytvorili ako prví tí, ktorí svoje viac ako jednohlasné *cantileny* skladali našim písmom (*questa fu principiata da que' primi che ne nostri caratteri composero le loro cantilene a più di vna voce*). Nasledovali a rozšírili ju potom Ockeghem, Josquin des Prés, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert a ďalší [autori] tých čias. V poslednom čase bola v praxi (*con l'atto prattico*) zdokonalená majstrom Adrianom [Willaertom] a v najmúdrejších pravidlách (*con regole giudiciosissime*) Najvynikajúcejším Zarlinom. Prvým majstrom *secondy prattiky* bol v našom písme (*il primo rinouatore ne nostri caratteri*) Božský Cipriano Rore, ako dobre ukázal môj brat, [ktorého] nasledovali [v praxi] a šírili nielen spomínaní Páni, ale [aj] Ingegneri, Marenzio, Giaches Wert, Luzzasco [Luzzaschi] a najmä Jacopo Peri, Giulio Caccini a konečne najpovznesenejší duchovia, chápujúci pravé umenie (*li spiriti più eleuati, & intendenti de la vera arte*). Je to [prax], ktorá sa snaží o dokonalosť *melodie*, t. j. považuje *armoniu* za riadenú, a nie za riadiacu a za pani *armonie* označuje reč (*intende, che sia quella che versa intorno alla perfetione de la melodia, cioè che considera l'armonia comandata, & non comandante, & per signora del armonia pone l'oratione*). Z týchto dôvodov ju nazval *seconda*, a nie *nova*, [preto ju nazval] *prattica*, a nie *Theorica*, pretože sa zamýšľa venovať svojim argumentom, týkajúcim sa spôsobu používania konsonancií a disonancií v praxi (*ha detto prattica & Theorica percioche intende versar le sue ragioni intorno al modo di adoperar le consonanze & disonanze nel atto prattico*). Nenazval ju [ani] *Institutioni Melodiche*, pretože priznáva, že sa nebude púšťať do takého veľkého podujatia (*cosi grande impresa*), ale vytvorenie takých ušľachtilých spisov (*il componimento de cosi nobili scritti*) prenecháva na rytiera Ercola Bottrigariho, ako aj na dôstojného Zarlina, ktorý [svoj spis] nazval *Institutioni Armoniche*, pretože chcel učiť zákony a pravidlá *armonie* (*le leggi & le regole del armonia*). Môj brat však chce spomínanú *secondu prattiku*, t. j. druhý praktický spôsob (*secondo vso pratticale*) použiť na úvahy o tejto praxi, t. j. o *melodii* (*delli considerationi melodiche*) a o svojich dôvodoch, používajúc ich výlučne na to, aby sa obhájil pred odporcom (*che a lui apartiene per diffendirsì dal oppositore*).

alebo dokonalosti modernej hudby
(ouero perfetioni della moderna musica)

Nazýva [svoje dielo] dokonalosťami modernej hudby, pohnutý autoritou Platona (*mosso dall' autorità di Platone*), ktorý hovorí: *Non ne & musica circa perfectionem melodiæ versatur?* (Teda aj hudobné umenie sa vzťahuje na tvorbu piesní?).⁸

Niektorí sa tomu možno budú čudovať, neveriac, že existuje aj iná *pratica* okrem tej, ktorú vyučoval Zerlino

Povedal: niektorí, nie všetci, aby sa tým chápal len odporca a jeho nasledovníci. Povedal, že sa budú čudovať, pretože môj brat s istotou vie, že títo nepoznajú nielen *seconda prattika*, ale ani veľkú časť *primy prattiky* (*questi essere priui non solamente della cognitione della seconda prattica, ma gran parte ancora della prima*) (ako dobre ukáže), neveriac, že existuje iná *prattica* okrem tej, ktorú vyučoval Zarlino, totiž, neveriac, že existuje iná prax ako [prax] majstra Adriana (*non credendo che vi sia altra prattica che la insegnata dal Zerlino, cioè non credendo che vi sia altra prattica che quella di messer Adriano*); tou druhou *prattikou* sa dôstojný Zarlino nemieni zaoberať, čo aj potvrdzuje, hovoriac: „Nikdy nebolo a nie je mojim zámerom písať o používaní praxe podľa spôsobu starých Grékov alebo Rimanov, hoci ich niekedy naznačujem (*il modo de li Antichi, o Greci, o Latini, se bene a le fiate la vò adombrando*), ale budem [písať] len o spôsobe tých, ktorí objavili túto našu manieru, ktorá umožňuje spievať mnohým hlasom spoločne s rôznymi *modulationi* a rôznymi *arie* (*questa nostra maniera quel far cantare insieme molte parti, con diuerse modulationi & diuerse arie*), špeciálne podľa cesty a spôsobu majstra Adriana („*specialmente secondola via & il modo tenuto da messer Adriano*”).⁹⁹ Teda aj sám dôstojný Zarlino priznáva, že prax, ktorú vyučuje, nie je jedinou pravdou (*confessa, non essere quel vna verità & sola de la prattica la sua insegnata*). Preto chce môj brat použiť dôvody, ktoré učil Platon (*le ragioni insegnate da Platone*) a ktoré realizuje Božský Cipriano (& *pratticale dal Diuino Cipriano*), ako aj moderný spôsob, odlišný od [spôsobov] učených a stanovených dôstojným Zarlinom a realizovaných majstrom Adrianom (*l'uso moderno, differentemente dalle insegnate, & determinate, dal Reuer. Zerlino, & pratticate da messer Adriano*).

Môžem ich však uistiť, že pokiaľ ide o konsonancie a disonancie

Ubezpečujem odporcu a jeho nasledovníkov, že pokiaľ ide o konsonancie a disonancie, totiž o spôsob používania konsonancií a disonancií (*al modo di adoperar le consonanze & dissonanze*)

existuje aj iné ich posudzovanie, odlišné od stanoveného

Za stanovené posudzovanie týkajúce sa spôsobu používania konsonancií a disonancií považuje môj brat tie pravidlá dôstojného Zarlina, ktoré vidno v tretej [knihe] jeho *Istituzioni*. Tieto chcú ukázať praktickú dokonalosť *armonie* a nie *melodie* (*le quali tendono mostrare la perfetione pratticale del armonia, & non de la melodia*) (ako to dobre odhalia jeho hudobné príklady na tomto mieste). V praxi predvádzajú obsah spomínaných dokumentov a zákonov videných bez zohľadnenia reči (*senza risguardo di oratione*), keďže ukazujú *armoniu* ako pani, a nie ako slúžku. Pretože môj brat dokazuje odporcovi a jeho nasledovníkom, že ak *armonia* slúži reči, spôsob používania konsonancie a disonancie nie je určený vyššie spomínaným spôsobom (*l'armonia serua al oratione, nel modo di adoperare le consonanze, & dissonanze, non essere determinata nel modo sudetto*). Pretože v tomto sa jedna odlišuje od druhej.

ktoré so súhlasom rozumu a zmyslov obraňuje súčasné komponovanie

So súhlasom rozumu — pretože sa opiera o konsonancie a disonancie schválené matematikou (*dalla mathematica aprobate*); to povedal o spôsobe ich používania. A rovnako sa opiera o požiadavky reči (*il comando del oratione*), ktorá je z hľadiska dokonalosti *melodie* (ako potvrdzuje Platon v Tretej knihe *Štátu*), považovaná za hlavnú pani umenia (*signora principal del arte nella perfetione della melodia considerata*). Preto povedal *seconda prattica* v súlade so zmyslami (*con quietanza del senso*). Pretože skladanie reči riadiacej rytmus a *armoniu*, ktoré jej slúžia (*il composto di oratione comandante di Ritmo & armonia seruienti a lei*) — hovorím, že jej slúžia, lebo samotné skladanie nestačí

na zdokonaľovanie *melodie* (*seruienti che non vale il composto solo a perfetionare la melodia*) — pohýňa city duše (*mouono le affetioni del animo*). Takto o tom hovorí Platon: „*sola enim melodia ab omnibus quotunque, distrahunt animum retrahens contrahit in se ipsum*“ („ale harmónia [...] je nám daná Múzami za spojenca, aby v nás uviedla do poriadku a vnútorného súladu neharmonický obeh duše“).¹⁰ Teda nie samotná *armonia*, nech je akokoľvek dokonalá, čo priznáva dôstojný Zarlino týmito slovami: „Keď vezmeme jednoduchú *armoniu* bez toho, aby sme pridali čokoľvek iné, nebude mať žiadnu moc na vykonanie akéhokoľvek vonkajšieho účinku (*Se noi pigliamo la semplice armonia senza agiongnerle alcuna altra cosa, non hauerà possanza alcuna di fare alcuno effetto estrinseco*)“.¹¹ A neskôr dodáva: „Pripravuje a použije určitým spôsobom vnútorne na radosť alebo na smútok, ale nenabáda na vyjadrenie akéhokoľvek vonkajšieho účinku“ („*prepara, & dispone, ad un certo modo intrinsecamente alla allegrezza, ouero alla mestina, che non induce però ad esprimere alcuno effetto estrinseco*)“).

Toto som Vám chcel povedať, aby si výraz Seconda pratica niekedy neprisvojili iní

Môj brat dal svetu vedieť, že tento výrok je určite jeho [vlastný], aby sa vedelo, a aby sa z toho vyvodilo, že keď protivník v Artusioho druhej [knihe] hovorí tieto slová: „*O seconde prattike* možno so všetkou pravdou povedať, že je spodinou *primy* [*pratticy*]“ („*seconda prattica che si può dire con ogni verità essere la feccia de la prima*“). Toto povedal, aby zlorečil dielam môjho brata (*che ciò disse per dir male de le opere di mio fratello*). Bolo to roku 1603, keď si môj brat zaumienil, že začne písať na svoju obhajobu pred odporcom. Je veru pravdou, že sotva vyšlo z jeho úst slovo *seconda prattica*, protivník chcel jedným dychom rozniesť nielen zápis slov môjho brata, ale spolu s tým aj jeho noty (*non che in iscritto, le parole di mio fratello, & le sue notte insieme*). A z akého dôvodu? Nech to povie ten, kto to vie, nech sa prizrie ten, kto to vie nájsť na papieri. Ale prečo užasol nad tým odporca vo svojej rozprave, hovoriac: „Ukazuje sa, že ste natoľko žiarlivý na toto označenie, že sa bojíte, aby vás oň neokradli“ („*Vene mostrate tanto geloso di questo nome, che temete non vi sia rubbato*“). Akoby chcel svojím jazykom povedať: Nemusíte mať obavy z lúpeže, pretože si nezasluhujete, aby vás napodobňovali či okradli (*non occorre che temiate di rappina tale, perche non sete soggetto meriteuole da essere imitato non che rubbato*). Dávam na známosť, že keby môj brat bol uvažoval o veci z tohto pohľadu, bol by mal nemálo argumentov vo svoj prospech. Najmä pokiaľ ide o francúzsku pieseň [písanú] týmto moderným spôsobom (*per il canto francese in questo modo moderno*), ktorá je obdivovaná [už] tri či štyri roky [odkedy vyšla] tlačou, raz na motetové slová, raz na madrigalové, raz na canzonetové a raz na slová árie (*hor sotto a parole de motetti, hor de madregali, hor di canzonette, & d'arie*). Kto bol prvý, čo to urobil, keď to priniesol do Talianska po návrate z kúpeľov Spa roku 1599? Kto to pred ním začal zhudobňovať v latinčine a v našom bežnom jazyku (*chi incominciò a parlo sotto ad orationi lattine & a volgari nella nostra lingua, prima di lui*)? Vari neurobil tieto *scherzi* on? Nuž, bolo by čo povedať v jeho prospech. A ešte viac (keby som chcel) v súvislosti s inými vecami, o ktorých pomlčím, pretože — ako som povedal — vec sa nemá chápať týmto spôsobom. Nazýva ju *seconda prattica*, no pokiaľ ide o spôsob jej používania, dalo by sa vzhľadom na pôvod povedať *prima* [*prattica*] (*chiamar alla seconda prattica in quanto al modo di adoperarla, che in rispetto al origine si potrebbe dir prima*).

aby aj vynaliezaví zatiaľ mohli skúmať iné, ďalšie veci, týkajúce sa harmónie

Iné, t.j. neupevniť sa vo viere, že všetky potreby umenia možno nájsť výlučne v prikazoch pravidiel *primy prattiky* (*nel comando de le regole di prima prattica*), pretože vždy bude jedna *armonia* vo všetkých druhoch *cantileny*, a keďže je ohraničená, nemôže slúžiť reči dokonale (*perchè l'armonia sarebbe sempre una in tutti li generi de cantilene, essen-*

do terminata, & cosi non potrebbe seruire al oratione perfettamente). Ďalšie veci, t.j. veci týkajúce sa *secondy prattiky*, alebo dokonalosti *melodie* (*Seconde cose, cioè cose versanti intorno alla seconda prattica ouero alla perfetione della melodia*). *Armonie*, t.j. nielen časti (*particelle*) či *passaggi cantileny*, ale všetkého. Keby odporca takto uvažoval o *armonii* madrigalu *O Mirillo* môjho brata, nebol by vo svojej rozprave povedal tieto nadbytočnosti o jeho mode (*non sarebbe in quel suo discorso detto quelle esorbitanze intorno al tuono di esso*). Hoci sa zdá, že o tom hovoril všeobecne, vraviac: „Artusi rozmýšľal rovnako a ukázal zmätok, ktorý do *cantilen* vnášajú tí, čo začínajú jedným modom, pokračujú druhým a v závere končia tým, ktorý je úplne vzdialený od prvej a druhej myšlienky (*la confusione che apportano alle cantilene quelli incominciano di vn tuono, seguitando di vn altro al fine terminano di quello che totalmente è dal primo o secondo pensiero lontano*). Je to ako keď počúvame mudrovanie blázna, ktorý — ako sa povie — udiera raz na obruč, raz na sud“. Chudák, a nevšimne si, že zatiaľ čo sa snaží svetu ukázať usporiadanú myseľ, upadá do omylu tým, že odmieta miešanie modov (*cade nel errore del negare li tuoni misti*), ktorého keby nebolo, [ani] hymnus Apoštolov, ktorý sa začína v šiestom a končí v štvrtom [mode] (*le quali se non vi fossero l'inno de li Apostoli che incomincia del sesto, & finisce del quatro*)¹², by neudrel raz na obruč a raz na sud? Rovnako introitus *Spiritus Domini replevit orbem terrarum* a ešte viac *Te Deum laudamus*. Vari bol Josquin nevzdelaný, keď začal svoju omšu *Faisant Regrets* v šiestom a ukončil v druhom [mode]?. *Nasce la pena mia* Jeho Excelencie Striggia, pieseň, ktorej *armoniu* zamýšľanú v *prime prattike* (*l'armonia del qual canto nella prima prattica considerata*) možno dobre nazvať božskou (*chiamar Diuina*). Nie je to chiméra, keďže je postavená na mode, pozostávajúcom z prvého, ôsmeho, jedenásteho a štvrtého [modu]? Madrigal Božského Cipriana Rore *Quando Signor lasciate* sa začína v jedenástom [mode], v strede prechádza do druhého a desiateho a v závere sa končí v prvom a druhá časť [je] v ôsmom [mode]. Nebola by to od Cipriana ľahkovážna márnosť? (*Non sarebbe stata questa di Cipriano vna vanitate ben leggera?*). A keď majster Adriano — ako by sme ho mali nazvať — začal *Ne proicas nos in tempore senectutis* (päťhlasné moteto, ktoré sa nachádza na konci jeho prvej knihy) v prvom mode (*del primo tuono*), stred urobil v druhom a záver v štvrtom? Nech si odporca prečíta dôstojného Zarlina — štvrtú [časť], štrnástu kapitolu — aby sa poučil.¹³

a verte, že súčasný skladateľ stavia na základoch pravdy

Toto povedal môj brat na záver, viediac, že moderné komponovanie neprihliada a nemôže prihliadať — v záujme riadiacej [úlohy] reči — na pravidlá *primy prattiky* (*il comporre moderno non osserua, & non può osseruare, in virtù del comando del oratione, le regole de la prima prattica*). A predsa tento spôsob komponovania svet prijíma s otvoreným náručím takým spôsobom, že plným právom to možno nazývať [zaužívanou] praxou (*vien dal mondo abbracciato in maniera tale, che vso con giusta ragione si può chiamare*). Preto [môj brat] neverí a nikdy neuverí, aj keby jeho dôvody neboli vhodné na obhajobu pravdy tejto praxe, že svet sa mylí, aj keď na odporcu to platí (*non può credere, ne crederè mai, quando anco le raggioni sue, non fossero bone, per sostentamento de la verità di cotal vso, che il mondo s'inganni, ma si bene l'oppositore*).

Žite šťastne!

[ZJ]

Alessandrovi Striggiovi, Benátky 9. decembra 1616¹⁵

Potešilo ma, keď mi signor Carlo de'Torri dal Váš list spolu s knihou obsahujúcou *favolu marittimu Le Nozze di Tetide*. Podľa slov Vašej Excelencie ste mi ju poslali, aby som si ju starostlivo prečítal a povedal Vám svoj názor na to, či by som mohol tento text zhudobniť pre nadchádzajúcu svadbu Jeho Výsosti. Vznešený pane, predovšetkým musím povedať, že som človek, ktorý si želá aspoň v tom najmenšom poslužiť Jeho Výsosti, a tak sa vždy ihneď horlivo venujem čomukoľvek, čím by ma Jeho Výsost mohla poveriť, a nepochybné mi vždy bude čťou prijáť každý Jeho rozkaz.

Ak Jeho Výsost schválila tento text, tak by mal byť pre mňa pekný a atraktívny. Dodávate však, že Vás mám oboznámiť so svojim vlastným názorom, a ja som pripravený účtovať a rýchlo poslúchnuť rozkazy Vašej Excelencie, ak [pritom] nezabudnete, že tento názor nie je dôležitý, pretože moja osoba veľa nezaváži, a vždy som pripravený vzdať úctu každej úctyhodnej osobe, konkrétne básnikovi predloženého diela, ktorého meno nepoznám. S ohľadom na to, že poézia nie je mojou profesiou, predovšetkým poviem — keď sa ma teda pýtate a so všetkou povinnou úctou — že hudba je umenie, ktoré chce byť paňou nad „vzduchom“, a nie nad vodou. Inými slovami, mojím jazykom, všetky *concerti* opísané v tom texte sú nízke a držia sa pri zemi — čo predstavuje vážnu prekážku pre krásnu hudbu. Navyše, hudobné zvuky budú vyludzovať tie najhrubšie dychové nástroje, umiestnené na javisku tak, aby ich všetci počuli, a doplnia ich ďalšie nástroje za scénou. Posúdenie tejto chyby ponechávam na Váš jemný, dokonalý vkus. Pretože však kvôli tomu budú potrebné tri chitarroni namiesto jedného, tri harfy miesto jednej atď., tak spevák bude musieť namiesto pôvabného spevu forsírovať svoj tón. Navyše, primeraná imitácia textu by mala podľa mňa závisieť skôr od dychových nástrojov než od jemnejších strunových. Som si istý, že zvuky primerané pre tritónov a iné morské stvorenia treba zveriť skôr trombónom a kornetom než citarám, čembalám a harfám, keďže je to morské predstavenie a teda sa predvádza mimo mesta. A neučil [už] Platon, že „*cithara debet esse in civitate, et thibia in agris*“? („Ostáva teda lýra a gitara, ktoré sú užitočné pre štát; pre pastierov na vidieku by sa hodila nejaká jednoduchá píšťala.“¹⁶) Takže zvuky a nástroje budú buď pôvabné a neprimerané alebo primerané a nepôvabné.

Dalej, vidím, že postavami sú vetry, *amorette*, *zeffiretti* a sirény, takže bude treba veľa sopránov, a tiež, že vetry — západné a severné vetry — majú spievať. Keďže vetry nehovoria, drahý pane, ako môžem napodobniť ich reč? (*Come caro Sig.re potrò io imitare il parlar de' venti se non parlano?*) A ako môžem takýmito prostriedkami pohnúť city? (*Et come potrò io con il mezzo loro movere li affetti?*) Ariadna pohla poslucháčov, pretože bola žena, a Orfeus takisto, pretože bol muž (*Mosse l' Arianna per essere donna, et mosse parimente Orfeo per esser homo*), a nie vietor. Hudobné zvuky môžu napodobňovať zvuky — nápor vetrov, bľačanie oviec, erdžanie koní atď. — bez pomoci slov, ale nemôžu napodobňovať reč vetrov, pretože [táto] neexistuje. Takisto tancom, ktorých je pre takýto príbeh primálo a sú ďaleko od seba, chýba tanečný pohyb.

Aby som to zhrnul a pre svoju nie malú nevedomosť, zisťujem, že tento príbeh ma vôbec nenadchýna a je dokonca ťažko pochopiteľný. Ani necítim, že by mohol vo mne prirodzene vyvolať dojímavý vrchol. Ariadna ma priviedla ku skutočnému lamente, Orfeus ku skutočnej modlitbe (*L' Arianna mi porta ad un giusto lamento et l' Orfeo ad una giusta preghiera*), ale neviem, čo vo mne vyvolá toto: akú úlohu chce Vaša Excelencia prisúdiť hudbe v tomto diele?

Akceptujem však s povinnou úctou a čťou všetko to, čo si Jeho Výsost želá a nariadi, keďže je nepochybné mojím pánom. A keď Jeho Výsost nariadi, že to mám zhudobniť, budem myslieť na to, že väčšina spevných partov sú božstvá. Takže rád by som ich počul spievať skutočne expresívne. Myslím si, že tri sestry — signora Adriana [Basile] a ďalšie

dve — by ich mohli spievať a aj skomponovať, podobne aj signor Rasco¹⁷ svoj part, a signor Don Francesco¹⁸ svoj a mohli by sme spomenúť mnohých ďalších. Takže by sme nasledovali kardinála Montalta¹⁹, ktorý napísal komédiu, v ktorej si každý interpret zložil hudbu svojho partu. Ak by tento príbeh viedol — ako *Arianna* a *Orfeo* — k jedinému vrcholu, určite by ho mala napísať jediná ruka — a teda aj ak by malo ísť o spievanú reč a nie o hovorenú pieseň, ako je to v tomto librete. Dokonca aj z tohto hľadiska považujem každý part [libreta] za príliš dlhý — od reči sirén po mnohé ďalšie miesta.

Prepáčte mi, drahý pane, ak som povedal priveľa, nebolo to preto, aby som čokoľvek očiernil, ale so želaním poslúchnuť Vaše nariadenia, a tak, aby Vaša Excelencia mohla zväziť moje myšlienky, ak dostanem príkaz libreto zhudobniť...

Alessandrovi Striggiovi, Benátky 29. decembra 1616

Prepáčte mi, Vaša Excelencia, že som Vás neunúval listami, aby som dostal odpoveď na list, ktorý som Vám pred tromi týždňami poslal ako odpoveď na Váš láskavý list, ktorý sprevádzala *favola marittima Le Nozze di Tetide*, aby som od Vás zistil, aké sú moje inštrukcie v spojitosti s ňou, pretože Vaša Excelencia mi napísala, že predovšetkým Vám mám povedať, čo si o nej myslím.

Pišem pomaly kvôli práci na omši na Štedrý večer, celý december takmer bez prestávky som musel stráviť jej písaním a rozpisom. Dnes, chvalabohu, som už voľný a všetko prebehlo veľmi dobre, takže opäť žiadam Vašu Excelenciu, aby bola taká dobrá a informovala ma o prianiach Jeho Výsosti. Keďže všetka moja práca na Štedrý večer a na Vianoce je za mnou a momentálne nemám nijakú prácu pre Chrám sv. Marka, začnem prácu na tomto príbehu [*Le Nozze di Tetide*], ak mi poviete, že mám, a dokonca prijmem od Vašej Excelencie i novú objednávku.

Opäť som si prešiel libreto, preskúmal som ho podrobnejšie a pozornejšie. Pokiaľ vidím, sú tam party pre mnoho sopránov a tenorov a veľmi málo dialógov — a ešte aj to málo sa má recitovať, a nie spievať ako príznačné súbory. Pokiaľ ide o spievané zbory, je tam jediný pre Argonautov na lodi a bude veľmi pekný a priamy. Bude pre šesť hlasov a šesť nástrojov. Potom sú tam západné vetry a severné vetry; neviem, ako majú tieto spievať, hoci viem, že môžu piskať a duť — veď dokonca keď Vergílius hovorí o vetroch, používa sloveso „*sibilare*“, ktorého samotný zvuk pripomína vietor. Sú tam dva ďalšie zbory, jeden pre nereidy, ďalší pre tritónov, ale myslím si, že tieto by mali byť poňaté ako koncertné skladby s dychovými nástrojmi. Ak je to tak, Vaša Excelencia si dokáže predstaviť, aké potešenie to poskytne zmyslom. Aby si aj Vaša Excelencia mohla uvedomiť pravdu tohto všetkého, na pripojenom hárkou papiera posielať zoznam scén, ako sú usporiadané v tomto príbehu, a azda budete taký láskavý, a poviete mi, čo si o tom myslíte.

Celá vec bude však obdivuhodná, ak to závisí od súdu Jeho Výsosti, ktorému sa ochotne klaniam a ostávam ako Váš najponíženejší služobník. Budem teda čakať na odpoveď Vašej Excelencie, aby som sa dozvedel Váš láskavý rozkaz...

Alessandrovi Striggiovi, Benátky 6. januára 1617

Veľmi očakávaný list, ktorý som dostal práve od Vašej Excelencie spolu s hárkou [obsahujúcim] zoznam postáv [vystupujúcich] v príbehu Thetidy, mi celkom ujasnil, čo mám robiť, aby som vyplnil želania Vašej Excelencie, ktoré — ako viem — budú aj prianiami Jeho Výsosti. Celým svojim srdcom si želim vytvoriť niečo, čo im vyhovie.

Keď som, vznešený pane, svojím prvým listom odpovedal na Váš prvý list, priznám sa, že som si myslel, že text, ktorý ste mi poslali a ktorý nemal žiaden titul okrem *Le Nozze di Tetide: favola marittima*, sa má spievať a predvádzať s hudbou, ako to bolo v *Arianne*. Avšak keď z posledného listu Vašej Excelencie viem, že to má slúžiť ako *intermezzi* k hlav-

nej komédii, to, čo som spočiatku pokladal za dost monotónne dielo, pokladám teraz, naopak, za vhodné a vynikajúce. Avšak podľa mňa na samom konci, po poslednom verši *Torni sereno il ciel, tranquillo il mare*

mu chýba canzonetta na chválu kniežacieho svadobného páru. Harmónia tohto diela by mala byť počut na nebi i na zemi tak, ako sa zobrazuje na javisku. Na túto hudbu by vznešení tanečníci mohli tancovať vznešený tanec — vznešený záver celej vznešenej koncepcie. Navyše, bolo by určite primeranejšie, ak by sa dal tancu prispôbiť rytmus slov, ktoré budú spievať nereidy v tom istom čase, keď vynikajúci tanečníci budú tancovať svoje pôvabné kroky.

Nie som úplne spokojný s tromi piesňami spievanými tromi sirénami, pretože ak všetky tri majú spievať samostatne, poslucháči budú pokladať dielo za príliš dlhé a málo obmieňané. Bude totiž potrebné vložiť medzi ne symfóniu, ako aj *tirate* na podopretie deklamácie a *trilli*, a toto vyvolá istú monotónnosť. Takže aby som to všetko spestril, navrhujem, aby prvé dva madrigaly spievali striedavo jeden a dva hlasy a tretí všetky tri hlasy spolu. Úvod partu Venuše, nastupujúci po lamente Pelea, prináša po prvýkrát hudbu ozdobenú pomocou *tirate* a *trilli* a azda najlepšie by bolo, ak by sa to spievalo výrazne, keby to napríklad spievala signora Adriana [Basile] a jej dve sestry na spôsob echa, keďže text obsahuje verš

E sfavillin d'amor gli scogli e l'onde.

(*A nech skaly a vlny hovoria o láske*)

Ale najprv treba mysle poslucháčov pripraviť symfóniou, hranou na nástrojoch v strede javiska, pretože Peleus má po svojom lamente tieto dva verše:

Ma qual per l'aria sento

Celeste soavissimo concento!

(*Ale akú sladkú, božskú hudbu počujem vo vánku!*)

Myslím si, že signora Adriana by mala mať čas na prezlečenie, alebo aspoň jedna z týchto troch dám.

Vyzerá to tak, že mám zhudobniť 150 — možno viac — veršov, a myslím si, že najneskoršie do budúceho týždňa, ak Boh dá, dokončím všetky sóla — teda tie [verše], ktoré majú byť recitatívmi —, a potom sa pustím do expresívnych áriových [častí].

Boh mi pomáhaj, aby sa mi moje zámery podarili, keďže si čo najväznejšie želim vytvoriť niečo podľa vkusu Jeho Výsosti. Nech výsledok slúži ako dôkaz mojich schopností v očiach Jeho Výsosti, ktorú tak veľmi milujem a obdivujem a ktorej ich vždy venujem ako jej poníženy služobník kdekoľvek a za akýchkoľvek podmienok.

Alessandrovi Striggiovi, Benátky 7. mája 1627²⁰

Posielam Vašej Excelencii *La Finta Pazza Licori* signora Strozziho, ako ste ma o to láskavo žiadali. Doteraz to nebolo zhudobnené, vytlačené ani predvedené na scéne, pretože autor mi dal túto kópiu do rúk hneď, ako ju dokončil. Ak sa signor Giulio dozvie, že by to vyhovovalo vkusu Jeho Výsosti, tak s najhlbšou oddanosťou a účinne upraví dielo do troch dejstiev alebo tak, ako si to Jeho Výsost bude želať, pretože nesmierne túži, aby som to ja zhudobnil, tešiac sa z pohľadu na svoj obdivuhodný výtvor oblečený do mojich nehodných nôt. Pravda je, že v kráse verša i fabuly som našiel tému znamenitú i ľahkú na zhudobnenie, takže ak sa Vám príbeh páči, nenechajte sa odradiť jeho súčasnou formou, pretože viem, že autor by ho určite vo veľmi krátkom čase upravil k vašej plnej spokojnosti. Fabula ani jej vývoj sa mi nezdajú vôbec zlé. Je pravdou, že part *Licory* pre svoju veľkú rozmanitosť (*la parte di Licori per essere molto varia*) nesmie dostať žena, ktorá nie je schopná hrať úlohu muža i ženy, používajúc živé gestá (*con vivi gesti*) a rozličné vášne (*separate passioni*). Keďže napodobňovanie tohto predstieraného bláznovstva musí byť založené iba na tom, čo sa deje v prítomnosti, [nemysliac] ani na minulosť ani na budúce

dôsledky, potom musí vychádzať skôr z jednotlivých slov než zo zmyslu vety (*perchè la imitazione di tal finta pazzia dovendo haver la consideratione solo che nel presente et non nel passato et nel futuro per conseguenza, la imitazione dovendo haver il suo appoggiamiento sopra alla parola et non sopra al senso de la clausula*). Keď sa teda spomína vojna, prednes musí napodobňovať vojnu, keď sa hovorí o mieri, musí napodobňovať mier, keď sa povie slovo „smrť“, musí napodobňovať smrť a pod. (*quando dunque parlerà di guerra bisognerà immitar di guerra, quando di pace pace, quando di morte morte, et va seguitando*). A pretože transformácie a ich predvádzanie sa dejú v najkratšom časovom rozpätí, osoba, ktorá hrá hlavnú úlohu, pohýňajúcu k smiechu i k súcitu, musí byť žena, ktorá vie odložiť bokom všetko okrem toho slova, ktoré hovorí (*et perchè le transformationi si faranno in brevissimo spatio, et le immitationi; chi dunque haverà da dire tal principalissima parte che move al riso et alla compassione, sarà necessario che tal Donna lassi da parte ogni altra Immitatione che la presentanea che gli somministrerà la parola che haverà da dire*). Napriek týmto ťažkostiam verím, že signorina Margherita bude znamenitá.

Aby som však prejavil účinnejšie svoju náklonnosť k Vám, posielam vám dielo signora Ottavia Rinucciniho *Narciso*, dokonca i keď isto viem, že toto dielo si bude odo mňa vyžadovať väčšie úsilie. Nebolo ešte vytlačené, ani zhudobnené, ani predvedené na scéne. Keď ešte tento urodzený pán žil (čo najvrúcnejšie sa modlím za to, aby bol teraz v nebi), nebol iba taký láskavý, že mi dal kópiu tohto diela, ale ma aj požiadal, aby som ho zhudobnil, pretože bol na dielo veľmi hrdý. Urobil som niekoľko pokusov, nechal som si to dosť prejsť hlavou, ale aby som sa Vašej Excelencii priznal, nezdá sa mi, že by to bol taký veľký úspech, aký by som si želal, pretože party mnohých nýmf by si vyžadovali veľmi veľa sopránov a množstvo pastierov [zasa] veľa tenorov a [dielo] je málo pestré. A navyše má tragický a smutný koniec. Nechcel som však zabudnúť poslať ho Vašej Excelencii, takže Váš vkus môže byť arbitrom. Nemám už žiadnu inú kópiu okrem tých, ktoré posielam Vašej Excelencii, takže keď ich celé prečítate, bol by som Vám povďačný, keby ste mi originály vrátili, aby som ich mohol použiť, ak to bude mojím zámerom, a vy viete, že sú pre mňa vzácné...

P.S. Aby som povedal Vašej Excelencii, kto by sa hodil na bas. Pokiaľ ide o vkus Jeho Výsosti a o potrebu výnimočných partov pre ženskú soprány, môžem hovoriť iba o tom, o čom som počul. Počul som však z dialky, že existuje basista (ktorého osobne nepoznám), pôsobiaci v milánskej katedrále. Na komornú hudbu tu nie je nikto lepší ako Rapallini z Mantovy, nazývaný don Jacomo. Je kňazom, ale je to skôr barytón ako bas. Pokiaľ ide o ostatné, jeho dikcia je dobrá, nie je zlý v *trilli* a *gorgie* a spieva sebaisto. Počkám však, či sa nenájde lepší a opäť posielam Vašej Excelencii svoje pozdravy.

[Giovannimu Battistovi Donimu] Benátky 22. októbra 1633²¹

Dostal som ten najláskavejší list od biskupa Cervara, môjho pána a drahého patróna v Padove, ku ktorému bol pripojený ďalší [list], ktorý mi adresovala Vaša Dôstojnosť. Bol bohatý na [plody] cti a plný takej veľkej chvály mojej bezvýznamnej osoby, že som ním ostal takmer omámený. Ale uvažujúc o tom, že z kvetu takého cnostného a láskavého, akým je osobnosť Vašej Dôstojnosti, sa nemôže zrodiť iný plod ako tomuto podobný, ne-
protestujem a túto chválu neprijímam v jej vonkajškovej podobe, ale skôr ako znak zriedkavej hodnoty Vašej Dôstojnosti. Keďže poznám sám seba ako zelenú prírodnú bylinu, ktorá môže zrodiť iba listy a kvety bez vône, buďte, prosím, taký dobrý a prijmite odo mňa odpoveď na chválu Vášho najvznešenejšieho listu a skutočnosť, že sa cítim byť hlboko poctený týmto listom, ktorý som ja — Váš najponíženejší služobník — dostal.

Monsignor vikár z [Chrámu] sv.Marka, ktorý mi láskavo poskytol opis vznešených kvalít a výnimočnej hodnoty Vašej Excelencie, mi povedal, že ste napísali knihu o hudbe. Odpovedal som, že aj ja som jednu písal, no cítil som, že pre svoju slabosť ju asi nikdy

nedokončím. Keďže ten vznešený pán je služobníkom Jeho Milosti biskupa padovského, verím, že Vaša Dôstojnosť azda prostredníctvom týchto zdrojov už počula o mojej spisbe, neviem to však [naisto], keďže nie som informovaný o tom, čo je všeobecne známe. Ale keďže Vaša Dôstojnosť bola taká láskavá a takto ma počula, dovoľujem si požiadať Vašu Dôstojnosť o láskavé prezretie ostatku tohto listu.

Mali by ste teda vedieť, že hoci je pravdou, že píšem, [konám tak] len s veľkou námahou. Pred rokmi ma k tomu prinútili [isté] udalosti, ale prirodzené bolo pre mňa stiahnuť sa. Nie že by som zamýšľal prisľúbiť svetu niečo, čo by som (pre svoju slabosť) nebol schopný uskutočniť, slúbil som však kvôli istému teoretikovi *primo prattiky* vydať demonštráciu toho, že je možné aj iné uvažovanie o hudbe, ktoré mu je neznáme a ktoré som nazval *Seconda Prattica*. No k tomu ma prinútilo jeho rozhodnutie publikovať útok na jeden z mojich madrigalov, ktorého harmonické postupy on posudzuje z hľadiska *primo prattiky*, teda [z hľadiska] bežných pravidiel, ktoré učíme v kontrapunkte mládež, začínajúc [spôsobom] nota proti note, bez ohľadu na melodické činitele. Keď však počul odpoveď, ktorú môj brat uverejnil na moju obranu, stíchol natoľko, že po tomto už nielenže nepokračoval v polemike, ale vlastne sa chopil pera na [moju] chválu a začal mať vo mne zaľúbenie a rešpektovať ma. Sľub verejnosti teda ostal sľubom. A tak, hoci je to aj pre mňa ťažké, zamýšľam splatiť svoj dlh. Žiadam vás teda o ospravedlnenie mojej trúfalosti.

Titul knihy bude takýto: *Melodia alebo Druhá hudobná praktika*. (*Il titolo del libro sarà questo: Melodia, ovvero seconda pratica musicale*). Pod slovom „druhá“ mám na mysli moderné myšlienky, [pod slovom] „prvá“ — staré (*Seconda [intendo io] considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all'antica*). Knihu delím do troch častí, ktoré zodpovedajú všetkým trom častiam melódie (*divido il libro in tre parti rispondenti alle parti della Melodia*). V prvej [časti] sa zaoberám rečou (*nella prima discorro intorno all'orazione*), v druhej harmóniou (*nella seconda intorno all'armonia*), v tretej rytmom (*nella terza intorno alla parte rithmica*).²² Verím, že táto kniha nebude pre svet neúčinná (*vado credendo che non sarà discaro al mondo*), pretože som si to v praxi vyskúšal (*posciachè ho provato in pratica*), keď som komponoval *Plač Ariadny* (*che quando fui per scrivere il pianto del Arianna*), a nenašiel som nijakú knihu (*non trovando libro*) okrem Platóna (*altri che platone*), ktorý mi ukázal cestu, ako napodobňovať prírodu (*che mi aprisse la via naturale alla imitazione*), ani nikoho, kto by ma osvietil, že mám byť [týmto] napodobňovateľom (*nè meno che mi illuminasse che dovessi essere immitatore*), a on [Platón] svietil takým slabým svetlom, že som z diaľky svojej nevedomosti takmer nebol schopný vidieť, čo mi ukazoval (*per via di un suo lume rinchiuso così che appena potevo scorgere di lontano con la mia debil vista quel poco che mi nostrava*) — spoznal som, vravím, aká ťažká práca je potrebná, aby sa urobilo len to málo, čo som ja urobil v tejto veci napodobňovania (*ho provato dicco la gran fatica che mi bisognò fare in far quel poco ch'io fe i d'imitatione*). Dúfam teda, že to nebude neprijemné a napokon to prinesie úspech. Budem radšej, ak ma pochvália za poskytnutie niekoľkých nových myšlienok ako za množstvo konvenčných. A za túto novú domnienku musím žiadať o odpustenie.

Bolo mi veľkou útechou počuť, že v našich časoch bol objavený nový nástroj. Boh vie, ako často sa modlím za neochabujúce šťastie tej múdrej osoby, ktorá ho objavila — teda Vašej Dôstojnosti. Vskutku som veľa uvažoval o pohnútkach tohto objavu, o ktorom iba poviem, že ak Gréci založili svoje objavy na takom množstve rozdielov, neboli to iba tie [rozdiely], ktoré používame dnes, ale aj mnohé, ktoré zanikli.²³ Medzi teoretikmi našich dní, ktorí predstierajú znalosť celého nášho umenia, to nijaký svetu neukázal. Dúfam však, že o tom niečo poviem vo svojej knihe, ktorá by nemala byť neprijemnou.

Vzhľadom na tieto úvahy, o ktorých hovorím, bolo by dobrou ideou, ak by mi Vaša Dôstojnosť preukázala láskavosť, ktorú mi prisľúbila vo svojej добрote, a poslala mi vo vhodnom čase kópiu svojho láskavého listu o týchto učených a nových záležitostiach a prosím Vás o splnenie tohto láskavého sľubu.

Dostal som od Vašej Dôstojnosti dva listy. Jeden prišiel pred Vianocami, v čase, keď som bol veľmi zaneprázdnený písaním polnočnej omše, ktorú, podľa tradícií tohto mesta, každý rok nanovo komponuje *maestro di cappella*. Druhý prišiel po kuriérovi pred dvoma týždňami, keď som nebol celkom zdravý pre katarálny výtok, ktorý postihol moje ľavé oko práve po Vianociach, takže som po dlhé dni nebol schopný nielen písať, ale ani čítať. Ešte stále som sa celkom neuzdravil a mám bolesti. Pre tieto dva dôvody, ktoré ma zdržali v písaní, prosím Vašu Dôstojnosť o ospravedlnenie.

Čítal som Váš najláskevší a najvládnejší prvý list iba pred dvoma týždňami a dozvedel som sa z neho o Vašich obdivuhodných názoroch, ktoré sú všetky hodné môjho ďalšieho uvažovania a za ktoré vyjadrujem svoju najhlbšiu vďaku. Doteraz som sa s [takýmito názormi] nestretol. Bol to Galilei, ktorý sa pred dvadsiatimi rokmi zaoberal praktikou starých národov.²⁴ Tešil som sa z čítania Vášho listu a skúmania tej [jeho] časti, v ktorej sú ukázané rozdiely v praktickej notácii medzi starými národmi a nami. Nechcem sa pokúšať porozumieť im, pretože som si istý, že by pre mňa neznamenali nič viac než nejasné znaky (nepoužívajúc silnejšie slová), keďže praktické metódy starých [národov] sú celkom nenávratne stratené. Mysliac na to, obrátil som svoje štúdium iným smerom a založil som ho na základoch najlepších filozofov, ktorí skúmali povahu vecí, a pretože si na základe svojho čítania myslím, že skúmajú účinky prostredníctvom rozumu a v súlade so zákonmi prírody, píšem o praktických veciach a pokúšam sa ukázať, že skutočne človeku postačí iba nasledovať predložené pravidlá, aby dosiahol vyššie spomínané uspokojenie. Preto som dal svojej knihe názov *Druhá praktika* a dúfam, že to všetko objasním. A aby na ňu neútočili a aby každý o nej zmyšľal dobre, ďaleko som sa v svojich úvahách vyhol metódam Grékov, ich slovám a znakom a pridržiaval som sa hlasov a charakterov, ktoré používame v našej hudobnej praxi dnes (*lascio lontano nel mio scrivere quel modo tenuto da Greci con parole et segni loro, adoperando le voci et gli carateri che usiamo ne la nostra pratica*). Mojm zámerom je totiž ukázať, do akej miery som vedel pojať myslenie týchto filozofov do služieb dobrého umenia a nenasledovať spôsob Prvej praktiky, ktorá berie do úvahy iba hudbu.

Keby tak dal Boh, že by som mohol byť blízko Vás a s jedinečnou láskavosťou, múdrosťou a radou Vašej Dôstojnosti by sme mohli prediskutovať všetko osobne a Vy by ste si vypočuli všetko, čo chcem povedať o usporiadaní princípov a deleniach rôznych častí mojej knihy. Vzdialenosť to však nedovolí. Mám povinnosť navštíviť Svätý dom v Lorete a poďakovať sa Svätej Panne za Jej láskavosť počas morového roku v Benátkach. Dúfam, že Pán to skoro zariadi, [pretože] pri tejto príležitosti prídem do Ríma, ak mi Pán poskytne milosť, takže sa budem môcť nielen potešiť pohľadom a vznešeným zvukom Vášho najvznešenejšieho nástroja, ale budem mať aj časť [viesť] s Vami najučenejšiu konverzáciu.

Videl som kresbu tohto nástroja na hárku papiera, ktorý ste mi poslali. Zámerom bolo upokojiť moju zvedavosť, ale tá, naopak, vzrástla. Vo svojom druhom liste ma žiadate urobiť pokus so Scapinom a poslať Vašej Dôstojnosti kresby mnohých zvláštnych nástrojov, na ktorých hrá, ale hoci by som Vám chcel v tejto veci veľmi poslužiť, nebol som schopný Vám pomôcť, pretože on hrá v Modene, nie v Benátkach. Je mi to veľmi ľúto. Vela som však presviedčal istých priateľov, aby prinajmenšom opisali, na čo si vedia spomenúť. Tak mi dali túto malú kresbu, ktorú teraz posielam Vašej Dôstojnosti. Sám som tieto nástroje nevidel, ale z malej informácie, ktorú posielam, sa mi zdá, že majú nový tvar, no nie zvuk, keďže všetky pripomínajú zvukom nástroje, ktoré používame.

Pred tridsiatimi rokmi som videl v Mantove jeden [nástroj], ktorý zhotovil a hral na ňom istý Arab, čo prišiel z Turecka, a tento muž pôsobil na dvore Jeho Výsosti z Mantovy, môjho pána. Tento nástroj bola citara majúca približne tú istú veľkosť ako naša, mala natiahnuté tie isté struny a hralo sa na ne tým istým spôsobom, len s tým rozdielom, že korpus bol spolovice z dreva od časti najbližšej ku krku a pokrytý membránou na naj-

spodnejšej časti. Toto bolo dobre vypracované a zlepené dokopy. Struny citary boli pripevnené ku kolíkom, ale ku kolíkom na spodnej strane, a boli podopreté strunníkom, ktorý bol postavený v strede uvedenej membrány, a hráčov maliček rozochvilal membránu, kým on sám hral harmónie. Tieto harmónie vyzerali ako tremolo, čo malo príjemný účinok. Nikdy som nepočul nič neobvyklejšie, čo by sa mi tak páčilo. Budem pokračovať v prieskume, a ak mi ktokoľvek ukáže niečo, čo by sa Vám mohlo páčiť, nezabudnem Vám okamžite poslať náčrt...

[KL]

Madrigali gverrieri, et amorosi. Col alcuni opuscoli in genere rappresentatiuo, che faranno per breui Episodij frà i canti senza gesto. Libro ottavo di Claudio Monteverde Maestro di Capella della Serenissima Republica di Venezia. Benátky 1638.

Claudio Monteverdi čitateľovi (*Claudio Monteverde a' chi legge*)

Myslím, že máme tri hlavné vášne či hnutia duše (*le nostre passioni, od' affettioni, del animo, essere tre le principali*), teda hnev, miernosť a pokoru či prosebnosť (*Ira, Temperanza, & Humiltà ò Supplicatione*), čo potvrdzujú aj najlepší filozofi; ako aj samotná povaha nášho hlasu (*la natura stessa de la voce nostra*) je vysoká, hlboká a stredná (*alta, bassa, & mezzana*) a v hudobnom umení to jasne vyznačujú tri termíny (*come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini*) — vzrušený, mdlý a umiernený (*concitato, molle, & temperato*).²⁵ V nijakej skladbe skladateľov minulosti som však nenašiel príklad na vzrušený druh (*esempio del concitato genere*), ale len na mdlý a umiernený (*molle & temperato*). Tento [vzrušený] druh však opísal Platon v III. knihe *Rétoriky* týmito slovami: „*Suscipe Harmoniam illam quae vt decet imitatur fortiter euntis in praelium, voces atque accentus*“²⁶; a keďže viem, že protiklady sú tým, čo veľmi pohýňa dušou (*sapendo che gli contrarij sono quelli che mouono grandemente l'animo nostro*), za účelom pohnutia treba mať dobrú hudbu (*fine del mouere che deue hauere la bona Musica*) — ako potvrdzuje Boethius hovoriac „*Musicam nobis esse coniunctam, mores, vel honestare, vel euertere*“²⁷ — preto som s veľkým úsilím a námahou hľadal a skúmal pyrrhické metrum (*tempo pircchio*), čo je rýchle metrum (*tempo veloce*), o ktorom všetci najväčší filozofi tvrdia, že sa používalo pri vzrušených bojových tancoch (*le saltazioni belliche, concitate*). Spondejské metrum je zasa naopak pomalé (*tempo spendeo tempo tardo le contrarie*). Uvažoval som teda, že jedna celá nota (*semibreue*), ktorá zaznie (*percossa*) jedinýkrát, zodpovedá jednému zazneniu doby spondeja (*vn tocco di tempo spondeo*), a ak sa táto [*semibreue*] rozdelí na šesťnásť šestnástin (*in sedeci semicrome*), ktoré budú nasledovať bezprostredne po sebe (*ripercosse ad vna per vna*), a pridá sa text vyjadrujúci hnev a rozhorčenie (*con agiontione di oratione contenente ira, & sdegno*), bude počut čosi podobné hľadanému citu (*la similitudine del affetto che ricercauo*), hoci reč nemôže v rýchlosti rytmu nasledovať nástroj (*l'oratione non seguitasse co piedi la velocità del Istromento*). Aby som si to celé lepšie preveril, siahol som po božskom Tassovi, básnikovi, ktorý najprimeranejšie a najprírodzenejšie vyjadruje svojou rečou tieto vášne (*come poeta che esprime con ogni proprietà, & naturalezza con la sua oratione quelle passioni*), aké len možno opísať (*che tende a voler descriuere*), a našiel som opis súboja Tankréda s Klorindou (*del combattimento di Tancredi con Clorinda*), aby som mal na zhudobnenie dve pro-

tikladné vášne (*le due passioni contrarie da mettere in canto*) — vojnu, ako aj modlitbu a smrť (*Guerra cioè preghiera, & morte*). Roku 1624 som to potom predviedol najlepším šľachticom mesta Benátky v sídle slovutného a veľaváženého rytiera pána Gerolama Mozzeniga, výnimočného pána a zvláštneho ochrancu, a bolo to vypočuté s veľkým aplauzom a chválou. Keď som videl, že týmto spôsobom sa mi podarilo napodobniť hnev (*imitatione del ira*), pokračoval som v hľadaní ešte s väčším úsilím a napísal som rôzne ďalšie cirkevné i svetské skladby (*diuersi compositioni altre così Ecclesiastiche, come da Camera*). Tento druh (*genere*) velebili aj iní hudobní skladatelia (*compositori di Musica*), a to nielen slovami, ale aj prácou, napodobňujúc ma vo svojich dielach a preukazujúc mi tým veľkú náklonnosť a poctu (*a molto mio gusto, & honore*). Zdalo sa mi správne dať na vedomie, že ja som objavil a prvý vyskúšal tento druh (*genere*), [ktorý je] taký potrebný v hudobnom umení (*al arte Musica*) a bez ktorého — celkom uvážene možno povedať — bolo dosiaľ nedokonalé (*imperfetta*), majúť iba dva druhy (*duoi generi*) — mdlý a umiernený (*molle, & temperato*). Keďže na samom začiatku si mysleli — najmä tí, čo mali hrať basso continuo (*in particolare à quali toccava sonare il basso continuo*) —, že hrať šesťnásťkrát jediný tón v jednom takte (*in vna battuta*) je skôr na smiech ako na chválu (*cosa da riso che da lode*), hrali namiesto toho na celý takt jediný dlhý tón, a tak namiesto pyrrhickej stopy (*il piricchio piede*) bolo počuť spondej (*il spondeo*), čím rušili podobnosť so vzrušenou rečou (*leuanano la similitudine al oratione concitata*). Preto upozorňujem, že basso continuo sa musí hrať so všetkými svojimi zložkami (*con gli suoi compagnamenti*), tým spôsobom a v podobe toho druhu (*nel modo, & forma in tal genere*), ktorý je zapísaný (*che sta scritto*) a v ktorom sa nachádza, rovnako ako treba dodržiavať všetky iné poriadky (*ogni altro ordine*) v iných kompozíciách iných druhov (*nelle altre compositioni d'altro genere*), pretože spôsoby hrania (*le maniere di sonare*) sa vzťahujú na tri druhy (*tre sorti*) — [na] reč (*oratoria*), [na] harmóniu (*Armonicha*) a [na] rytmus (*rethmichà*). Mnou objavený vojnový druh (*genere da guerra*) mi poskytol príležitosť napísať isté madrigaly, ktoré som nazval *Vojnové (da me intitolati Guerrieri)*, a pretože hudba u veľkých kniežat je v ich kráľovských komnatách usposobená na ich jemný vkus (*delicati gusti*) tromi spôsobmi (*in tre modi*) — ako [hudba] k divadlu (*da Teatro*), ako [hudba] do izby (*da camera*) a ako [hudba] k tancu (*da ballo*) — naznačil som tieto tri druhy (*tre generi*) prítomné v mojom diele pomocou titulov (*con la intitulatione*): *Guerriera, Amorosa, & rappresentatiua*. Viem, že [toto moje dielo] nie je dokonalé, pretože sám som ohraničený vo všetkom, no najmä v tomto vojnovom druhu (*genere Guerriero*), ktorý je nový, a pretože *omne principium est debile*²⁸, prosím, aby láskavý čitateľ ocenil azda aspoň moju dobrú vôľu; očakávam, že sa svojou učenou prácou pričíní o ďalšie zdokonalenie povahy tohto druhu (*maggior perfettione in natura del detto genere*), pretože *Inuentis facile escadere* a šťastní ostávajúte!

[ZJ]

POZNÁMKY

¹ Tento úvod C. Monteverdiho je jeho jediným vyjadrením sa v spore Artusi/Monteverdi, ktorý bol najvýznamnejším hudobníckym sporom, formujúcim bázu poetiky 17. storočia. Spor Giovannioho Mariu Artusioho s Claudiom Monteverdim podrobne preskúmal C. V. Palisca v štúdiu *The Artusi-Monteverdi Controversy* (In: *The Monteverdi Companion*. ARNOLD, D., FORTUNE, N., ed., Faber & Faber 1968, s. 130-166). Jeho jednotlivé etapy predstavovali:

1/ Artusioho analýza deviatich príkladov z dvoch dosiaľ nevydaných Monteverdiho madrigalov, citovaných bez textu a uvedenia autora, uverejnená v spise *L'Artusi, ovvero Delle imperfettioni della moderna musica*. Benátky 1600. Analýza má podobu dialógu dvoch fiktívnych osôb (Luca, Vario);

- 2/ listy napísané obrancom anonymne citovaného skladateľa, ktoré nesú podpis l'Ottuso Accademico;
- 3/ Artusioho odpoveď na listy uverejnená v *Seconda parte dell' Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica*. Benátky 1603. Spis obsahuje fragmenty listu l'Ottusa z roku 1599, celý druhý list l'Ottusa, napísaný po uverejnení Artusioho spisu, v ktorom sa po prvýkrát vyskytuje výraz *questa nuova seconda pratica* (s. 16). Totožnosť l'Ottusa nie je zistená, pravdepodobne i on bol Artusioho výtvorom;
- 4/ Monteverdiho odpoveď na Artusioho výhrady, uverejnená v úvode k jeho 5. knihe madrigalov, odhalila identitu autora kritizovaného Artusim. Monteverdiho madrigaly kritizované Artusim medzitým vyšli v jeho 4. (*Anima mia, perdona* — 1603) a 5. knihe madrigalov (*Cruda Amarilli, O Mirtillo* — 1605); tu vyšli aj Monteverdiho madrigaly *Era l'anima mia* a *Ecco Silvio*, ktoré Artusi kritizoval v *Seconda parte*;
- 5/ Nezachovaná odpoveď na Monteverdiho úvod, ktorá bola vydaná pod menom Antonio Braccino da Todi, čo bol s najväčšou pravdepodobnosťou pseudonym G. M. Artusioho;
- 6/ Odpoveď na Artusioho útok, ktorú uverejnil Giulio Cesare Monteverdi, Claudiov brat, v rámci tlaču C. Monteverdiho *Scherzi musicali* (1607). Táto *Dichiarazione della lettera stampata nel quinto libro de suoi madrigali* má podobu manifestu *secondy pratiky*;
- 7/ Artusioho odpoveď na *Dichiarazione* Giulia Cesareho, uverejnená znovu pod pseudonymom: *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Todi per la dichiarazione della lettera posta ne Scherzi musicali del Sig. Claudio Monteverde*. Benátky 1608;
- 8/ Ozveny sporu v liste C. Monteverdiho G. B. Donimu z 22. 10. 1633.
- 2 HORATIUS: *Epist. lib.I.*
- 3 K významu pojmov *melodia, oratione, armonia, rithmo*, ktoré obaja bratia Monteverdiovcí prebrali z Platonovho *Štátu*, pozri nižšie pozn. 22.
- 4 PLATON.: *Dialógy*. Tatran. Bratislava 1990. II. zv., *Štát*. 398C (s. 102).
- 5 PLATON: *op. cit.*, 400D (s. 105).
- 6 Spomínané madrigaly Cipriana de Roreho vyšli v jeho tlačiach z rokov 1557-1566.
- 7 Pozri tu Castiglione, pozn. 4.
- 8 PLATON: *op. cit.*, I.zv., *Gorgias*, 449D (s. 393).
- 9 ZARLINO, G.: *Sopplimenti musicali*. Benátky 1588, I, 1.
- 10 PLATON: *op. cit.*, III. zv., *Timaios*, 47E (s. 113-114).
- 11 ZARLINO, G.: *Le istituzioni harmoniche*. Benátky 1558, parte II, cap. 7.
- 12 Exsultet coelum laudibus.
- 13 Spomínaná kapitola má názov *O obyčajných alebo miešaných modoch*.
- 14 Z Monteverdiho korešpondencie sa zachovalo prinajmenšom 120 listov, ktoré uverejnil už G. F. Malipiero vo svojej monografii *Claudio Monteverdi* (Miláno 1929); anglický preklad 39 listov sa nachádza v citovanej publikácii *The Monteverdi Companion*, s. 22-87. Kompletný súbor listov uverejnil po prvýkrát De' PAOLI, D., ed: *Claudio Monteverdi: Lettere, dediche e prefazioni*. Rím 1973, anglický preklad 126 listov STEVENS, D., ed: *The Letters of Claudio Monteverdi*. Faber and Faber, Londýn. Cambridge University Press, Cambridge 1980.
- 15 Uvádzaná séria troch listov C. Monteverdiho A. Striggiovi sa týka svadby Ferdinanda II. Gonzagu s Caterinou de' Medici (1617). Autorom *favoly marittimy Le Nozze di Tetide* pre sériu *intermezzi* bol Scipione Agnelli. Z Monteverdiho hudby sa nič nezachovalo.
- 16 PLATON: *Dialógy*. Tatran. Bratislava 1990. II. zv., *Štát*, III 399 D, s. 103.
- 17 Najpravdepodobnejšie ide o Francesca Rasiho, tenoristu, skladateľa, lutnistu, čembalistu a básnika, žijúceho na mantovskom dvore.
- 18 Pravdepodobne Francesco Gonzaga, ktorý vydal aj zbierku canzonett a árií (1619).
- 19 Kardinál Montalto patrili vo svojej dobe k najvýznamnejším mecenášom umenia.
- 20 Zachovaná séria listov C. Monteverdiho A. Striggiovi z roku 1627 (1.5., 7.5., 22.5., 24.5., 5.6., 13.6., 20.6., 3.7., 10.7., 27.7., 10.9.) je fascinujúcim dokumentom zrodu nezachovanej opery *La Finta Pazza Licori*. Dielo však pravdepodobne nebolo nikdy uvedené pre pretrvávajúcu chorobu mantovského vojvodu (+1628).
- 21 Nasledujúce dva listy pochádzajú z poslednej dekády Monteverdiho života, ich adresát je s najväčšou pravdepodobnosťou G. B. Doni.
- 22 Monteverdiho zamýšľaný spis *Melodia, ovvero seconda pratica musicale*, pozostávajúci z troch častí venovaných slovu (*oratione*), harmónii (*armonia*) a rytmu (*rithmica*) završuje úvahy renesančných tvorcov, ktoré stimuloval fragment z Platonovho *Štátu*, znejúci v slovenskom preklade nasledujúco: „Pieseň sa skladá z troch vecí, z textu, tóniny a rytmu.“ (PLATON: *Dialógy*. Tat-

ran. Bratislava 1990, II. zv., *Štát*, III 398 C, s. 102.) V originálnom Platonovom texte je onou výslednicovou jednotou *melos*, kým jeho podmieňujúcimi determinantami sú *logos*, *armonia*, *rhythmos*. V Taliansku bol najzaužívanejší latinský preklad Platonovho diela, ktorý bol výtvorom M. Ficina a v ktorom spomínaná fráza nadobudla nasledujúce znenie: „*Melodia ex tribus constare, oratione, harmonia, rhythmus*“ (Platon: *Opera*. Benátky 1491, f. 201.). Tieto úvahy rozvinul G. Zarlino v *Le istituzioni harmoniche* (Benátky 1558), kde píše: „Prvou [vecou] bola teda harmónia, ktorá sa rodí z tónov či hlasov; druhou vymedzené metrum, obsiahnuté vo verši; tretou rozprávanie o nejakej veci, ktoré by obsahovalo istý étos, teda je to reč či hovorenie; štvrtou a poslednou vecou bol správne usposobený predmet, schopný prijať danú vášeň [...] všetka česť prislúcha spojeniu troch prvých, ktoré sa nazýva melódia“ („*Era adunque la prima l'harmonia, che nasce dalli suoni, o dalle voci; la seconda il numero determinato contenuto nel verso; il qual nominavano metro; la terza la narratione di alcuna cosa, la quale contenesse alcuno costume; la quarta et ultima poi era un soggetto ben disposto, atto a ricevere alcuna passione [...] e l'onore si da al composto delle tre prime, che si chiama Melodia*“). A celkom jednoznačne to hovorí v *Sopplimenti musicali* (Benátky 1588): „[Melódia] sa skladá z reči, rytmu a harmónie, z ktorých reč je hlavnou časťou a dve ostatné sú ako jej sluhovia“ („*Laquale [Melodia] si compone di oratione, di rhythmo, et d'harmonia: delle quali essendo l'oratione la parte principale, l'altre due sono come sue serve*“). Ďalší autori, ktorí vychádzali z ficiniavskej línie, využívali na označenie hudobnej výslednice pojem *melodia*, kým autori, ktorí siahali po grécky originál, používali zväčša namiesto gréckeho pojmu *melos* pojem *musica*. (Pojem *Melodie* vo význame hudobná skladba používal ešte J. Mattheson, pozri s. 577.)

²³ Pravdepodobne ide o grécke delenia tetrachordu — *chroai*.

²⁴ Vincenzo Galilei zomrel roku 1591.

²⁵ Hlavnou ideou Monteverdiho úvodu je idea ekvivalencie triád. Monteverdi vytvára vzájomné korešpondencie triády hlavných citových hnutí, ľudskej hlasovej prirodzenosti a hudobných „druhových“ (*genere*).

²⁶ Ide o nasledujúci citát z III. knihy Platonovho *Štátu*: „nechaj mi tóninu, náležite napodobňujúcu hlas, a melódiu muža, ktorý sa v bojovej činnosti i v ťažkej situácii ukáže pravým mužom“ (PLATON: *Dialógy*. Tatran. Bratislava 1990. II.zv., *Štát*, III, 399 A, s. 103).

²⁷ „Naša hudba je spojením étosov — počestného a ničivého.“

²⁸ „Každý začiatok je ťažký.“

Severo Bonini

(1582 – 1663)

(1615)

Benediktínsky mních, skladateľ, organista a básnik Severo Bonini sa narodil 23. 12. 1582 vo Florencii. Študoval vo Vallombrose (1595-1601) a v Passignane. V rokoch 1605-1613 pôsobil vo Florencii alebo v jej blízkom okolí a v tejto dobe vydal aj štyri zbierky svojich kompozícií (*Madrigali e canzonette spirituali*, Florencia 1607; *Il primo libro delle canzonette affettuose in stile moderno*, Florencia 1608 — stratené; *Il primo libro de motetti*, op. 3, Benátky 1609; *Il secondo libro de madrigali e motetti*, Florencia 1609). Ďalšie tri Boniniho benátske tlače vyšli počas jeho pobytu vo Forlí (*Lamento d'Arianna in stile recitativo*, 1613; *Affetti spirituali*, 1615; *Serena celeste, motetti*, 1615). Do Florencie sa vrátil roku 1640 a pôsobil tu ako organista a *maestro di cappella* až do smrti 5. 12. 1663.

V Boniniho tvorbe sa prejavuje nadšená akceptácia výdobytkov florentských monodistov, najmä Cacciniho, ktorého vokálny štýl preniesol do tradície tvorby láud a do sakrálnej kompozície. Jeho *Lamento d'Arianna* patrí k prvým lamentám ovplyvneným Monteverdiho kompozíciou. Boniniho rukopisne zachovaný spis *Discorsi e regole sovra la musica et il contrappunto* (1649-1650) je zároveň históriou i apológiou obdobia nástupu monódie a vzniku opery i cenným zdrojom dobových informácií.

Zbierka *Affetti spirituali* obsahuje 20 religiózných skladieb pre dva hlasy a basso continuo, nesúcich druhové označenie *motetti* a zároveň diferenciatnú štýlovú charakteristiku: 1) *in Stile di Firenze recitive* (7 skladieb); 2) *in stile di Firenze misto* (3); 3) *in Stile di Firenze recitativo e misto* (2); 4) *in stile di Firenze* (7). Autor dielo venoval kardinálovi Valentemu.

* * *

Affetti spirituali a due voci parte in stile di Firenze o recitativo per modo di Dialogo, e parte in stile misto di don Severo Bonini da Firenze.
Benátky 1615.

[Dedikácia]

Dúfajúc, že Vaša Slovutnosť prežila veľa prijemnosti (*diletto*) pri niektorých mojich dielach skomponovaných vo florentskom, teda recitatívnom štýle (*opere mie composte in stile di Firenze o recitativo*), osmelil som sa vydať ich v tlači a venovať Vašej Slovutnosti; nie preto, že by som ich skutočne považoval za hodné takej vysokej osobnosti, ale aby si zachovali to uznanie, ktoré si u Nej získali a bozkávajúc ponížene Váš šat, prosím nebesá, aby Jej zoslali všetko šťastie.

[Poznámka na konci vokálnych kníh]

Keď spevák niekedy spieva sólovo (*Quando il Cantore talora cantera Solo*), ako je to vyznačené na dlhších úsekoch týchto našich motet, treba použiť vlastné taktovanie (*potra batter de se pen potere*), aby v súlade s nevyhnutnými slovami (*secondo le parole occo-*

renti) bolo možné spievať rýchlo alebo pomaly (*da cantarsi presto, o adagio*), zdržiavať či zrýchľovať takt (*ora sustentare, ora apprestare la battuta*), pretože takto možno dosiahnuť florentský štýl (*perche cosi ricerca lo stile di Firenze*); a keď sa spieva vo dvojici (*e quando si cantera in compagna a dua*), treba sa podriadiť taktovaniu prvého taktujúceho (*ripigli la detta battuta il primo battente*), a ak sa niekedy vyskytne niekoľko behov v osminových či šesnásťtinových hodnotách na spôsob diminúcie (*il quale se alle volte trovera qualche scappata di crome, o semicrome in modo diminuzione*), treba takt ešte viac skôr zrýchliť ako spomaliť (*appresti ancora piu la battuta che qualla inscemi*), pretože v opačnom prípade by skladba bola menej príjemná pre poslucháčov (*perche altrimenti facendo, la compositione poco diletterbbe a gli ascoltanti*) a spevák by predviedol menšiu znalosť praktiky (*e il Cantore poca pratica dimotrarebbe hauere*).

Poznámka pre hráčov

(*Avvertimento al Sonatori*)

[Poznámka na konci hlasovej knihy *basso continuo*]

Upozorňujem tých, čo hrajú *basso continuo* (*che suonano il Basso continuato*), aby ho hrali bez *diminuovania* (*di sonarlo senza di diminuire*) a takisto bez použitia *gruppi* (*non lo gruppeggiare*), pretože v opačnom prípade sa spletie a zakryje spevákovo cit a pôvab (*a confondere, e coprire Affetto, e la grazia del cantore*), spočívajúce na dynamickom tvarovaní hlasu (*in uno accrescere di voce*), ktoré môže sprevádzať *trillo, groppo* a *diminúcie* niektorých tónov (*talora accompagnato del trillo, e del groppo, e da qualche diminuzione di note*).

[VG]

Girolamo Frescobaldi

(1583 – 1643)

(1615)

Girolamo Frescobaldi sa narodil 12. 11. 1583 vo Ferrare. Študoval u L. Luzzaschiho, organistu a kapelníka kostola i dvora Alfonsa II. d'Este vo Ferrare. Roku 1604 odišiel do Ríma, kde pôsobil ako spevák a organista (Congregazione e Accademia di S. Cecilia, Kostol S. Maria in Trastevere). Po ceste do Flámska zvíťazil v konkurze na miesto organistu v Cappella Giulia pri Bazilike sv. Petra v Ríme a tento post zastával (s krátkymi prestávkami) až do svojej smrti 1. 3. 1643. Ohlas jeho hry i tvorby mu priniesol celý rad významných žiakov (J. J. Froberger, B. Grassi, M. A. Rossi, B. Roncaglia).

Frescobaldiho tvorba sa sústreďovala predovšetkým na klávesové nástroje, pre ktoré napísal množstvo diel sústredných do viacerých tlačí — *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo. Libro primo*. Rím 1615, ²/1615, ³/1616 (ako *Il primo libro d'intavolatura di toccate di cimbalo et organo, partite sopra l'arie di Romanesca, Ruggiero, Monica, follie e correnti*), ⁴/1628, ⁵/1637 (ako *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo, partite diverse arie e corrente, balletti, ciaccone, passachagli*); *Recercari, et canzoni francese*. Rím 1615, ²/1618, ³/1626; *Il primo libro di capricci*. Benátky 1624; *Il primo libro di capricci, canzoni francese, e ricercari fatti sopra diversi soggetti, et arie in partitura*. Benátky 1626, ²/1628, ³/1642 (ricercary a canzoni z tlače 1615, capricciá z 1624); *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti, et altre partite*. Rím 1627, ²/1637; *Fiori musicali di diverse compositioni*. Benátky 1635; *Canzoni alla francese*. Benátky 1645. Popri tvorbe pre klávesové nástroje sa venoval aj inštrumentálnej ansámbovej hudbe (*Il primo libro delle fantasie*. Miláno 1608; *In partitura il primo libro delle canzoni*. Rím 1628) a vokálnej tvorbe (madrigaly, motetá, árie).

Uvádzaný úvodný text pochádza z rozšíreného vydania prvej zbierky toccat a partít (Rím 1615) a spolu s dielom Girolama Dirutu *Il Transilvano* (1593, 1609) predstavuje najvýznamnejší dokument o dobových požiadavkách na interpretáciu klávesovej hudby.

* * *

Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo. Libro primo. Rím 1615.

Čitateľovi

(*Al Lettore*)¹

Pretože dobre viem, ako veľmi sa cení spôsob hry so spevnými afektmi (*la maniera di sonare con affetti cantabili*)² a s rozmanitosťou úsekov (*con diversità di passi*), zdalo sa mi správne prejavíť svoj záujem a svoju účasť prostredníctvom týchto skromných prác, ktoré tu zadávam do tlače s pripojenými nasledujúcimi radami (*avvertimenti*). Chcel by som však predsa len uistiť, že sa skláňam pred inými s najväčším rešpektom k ich kvalitám. Kiež by sa *affetto*, ktoré tu predstavujem, páčilo snaživému a láskavému čitateľovi.

I. Tento spôsob hry (*modo di sonare*) neznesie pravidelné taktovanie (*soggetto à battuta*). Podobne aj v súčasných madrigaloch (*Madrigali moderni*) sa ťažkosť uľahčuje tým, že *battuta* sa berie raz pomaly, raz rýchlo (*hor languida, hor veloce*) alebo sa dokonca zastaví — podľa citov alebo zmyslu slov skladby (*in aria secondo i loro affetti, o senso parole*).

2. Pri toccatach som nezohľadňoval len bohatstvo rôznych úsekov a citov (*copiose di passi diversi et di affetti*), ale aj to, aby sa jednotlivé úseky mohli hrať oddelene (*di essi passi sonar separato*), takže hráč (*il sonatore*) môže skončiť podľa svojho vkusu (*gusto*) a nemusí skončiť všetky (*senza obbligo di finirle tutte*).

3. Začiatky toccat (*li cominciamenti delle toccate*) sa musia hrať pomaly (*adagio*)³ a *arpeggiando*; pri ligatúrach a disonanciách (*nelle ligature, o durezza*⁴) — podobne ako v strede skladby (*nel mezzo del opera*) — treba tóny akordu udrieť spolu (*batteranno insieme*). A aby nástroj neostal opustený (*per non lasciarvoto l'istromento*), rozozvučujúce údery možno ľubovoľne opakovať (*il qual battimento ripiglierassi a beneplacito di chi suona*).

4. Pri trilkoch (*trilli*), ako aj pri pasážach používajúcich skoky a kroky (*passagi di salto o di grado*) treba zadržať (*fermare*) posledný tón, aj keď je ním osmina alebo šestnásťtina (*croma o biscroma*), alebo nota odlišná od nasledujúcej noty. Tým sa vyhnete vzájomnému spleteniu pasáží (*schiverà il confonder l'un passaggio con l'altro*).

5. Kadencie (*le cadenze*) — aj keď sú napísané v malých hodnotách (*scritte veloce*) — treba veľmi zadržať (*sostenerle assai*); a keď sa bliži záver pasáže alebo kadencie (*il concluder de passaggi o cadenze*), treba nasadiť ešte pomalšie tempo (*sostenendo il tempo più adagio*). Oddelenie alebo uzavretie úsekov (*il separare e concluder de passi*) [nastáva] tam, kde majú obe ruky zároveň konsonanciu v polovej hodnote (*la consonanza insieme d'ambidue le mani scritta di minime*).

6. Ak sa v pravej alebo ľavej ruke vyskytne *trillo* a druhá ruka hrá zároveň pasáž (*passaggiere*), nemožno deliť *nota per nota*, ale len dbať o to, aby *trillo* bolo rýchle (*veloce*), kým pasáž (*passaggio*) má byť menej rýchla (*men velocemente*) a *affetuoso*; inak vznikne zmätok (*altrimenti farebbe confusione*).

7. Ak sa vyskytne úsek s osminami a šestnástinami zároveň v oboch rukách (*passo di crome e semicrome insieme a tutte due le mani*), nemožno ich hrať príliš rýchlo (*non troppo veloce*); pritom ruka hrajúca šestnástiny ich má hrať trochu bodkovane (*alquanto puntate*), no bodku nemá prvý tón, ale druhý, a tak treba hrať všetko — prvý bez bodky, druhý s bodkou.

8. Pred hraním dvojitých [dvojhlasných] pasáží v šestnástinách oboma rukami (*passi doppi con amendue le mani di semicrome*) sa treba pozastaviť na predchádzajúcej note (*fermar alla nota precedente*), aj keď je to čierna nota (*nera*) [krátky tón]; potom zahrajte rozhodne pasáž (*poi risolutamente si farà il passaggio*), čím lepšie ukážete obratnosť rúk (*per tanto più fare apparire l'agilità della mano*).

9. Tam, kde sa v partitách (*Partite*) vyskytujú *passaggi et affetti*, bude správne nasadiť pomalšie tempo (*il tempo largo*). To isté možno pozorovať aj pri toccatach. Ak tu nie sú nijaké pasáže (*non passeggiate*), možno ich hrať v trochu veselšom tempe (*alquanto allegre di battuta*). Voľba správneho tempa (*il giudar il tempo*) závisí od dobrého vkusu a jemného úsudku hráča (*buon gusto e fino giuditio del sonatore*). V nich spočíva duch a dokonalosť tohto spôsobu a štýlu hry (*lo spirito e la perfettione di questa maniera e stile di sonare*). *Passachagli* možno hrať oddelene (*separatamente sonare*), podľa ľubovôle (*conforme à chi più piacerà*); tempo jednotlivých variácií (*parte*) však musí byť vyrovnané (*con a giustare il tempo dell'una e altra parte*) tak ako v ciacconách (*Ciaccone*).

[VG]

POZNÁMKY

¹ Preklad textu sa opiera o originálne znenie uverejnené v práci Jona Laukvika *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Eine Einführung in die „alte Spielweise“ anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Bärenreiter. Kassel 1990, s. 114; ako aj o jeho preklady (tamtiež, s. 114-115; PIDOUX, P.: *Girolamo Frescobaldi: Orgel- und Klavierwerke*. III. zv. Kassel 1961; DOLMETSCH, A.: *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha 1958, s. 12-13; APEL, W.: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Bärenreiter. Kassel 1967, s. 447-448).

- 2 Sémantický obsah Frescobaldiho pojmu *affetti cantabili* nie je jednoznačne dešifrovaný. Pohnutie citov poslucháča ako persuačný cieľ umenia rétoriky vyžadovalo ekvivalentné citové hnutie rečníka a ťažiskom rétorizácie hudby prebiehajúcej v 16. storočí bolo vyhľadávanie hudobných prostriedkov schopných dosiahnuť podobný persuačný účinok. Postulát afektívnej persuazie postupne prenikol z vokálnej hudby aj na pôdu inštrumentálnej hudby. Ak Marc' Antonio Negri roku 1611 tituloval svoju vokálno-inštrumentálnu tlač *Affetti amorosi*, tak Biagio Marini titulom *Affetti musicali* označil roku 1617 svoj op.1, obsahujúci už výlučne inštrumentálnu hudbu. *Affetto cantabile* pritom mohlo označovať zámer afektívnej persuazie, no mohlo označovať aj jeho kompozičné (využitie disonancií, nesystémových melodických a harmonických postupov, zmeny rýchlosti hudobného priebehu) i interpretačné determinanty (uvoľnenie rytmu, voľná expresívna modulácia hudobného priebehu). Sám B. Marini použil pojem *affetti* ako interpretačný pokyn päťkrát (op. 2 — 1618, op. 8 — 1629, op. 22 — 1655). Pojem *affetti* sa vyskytuje v tlači Giuseppeho Scaraniho *Sonate concertate a due, e tre voci* (Benátky 1630), pričom Scarani tu jednotlivé tempovo a štruktúrne odlišené fázy svojich sonát označil pojmami *adasio*, *largo*, *allegro*; pojem *affetto* sa tu vyskytuje v rámci úsekov *adasio* pri *soggetti* obsahujúcich nedoškálné tóny (es², fis¹, d², a¹, g¹; b², cis², a²; g², b², e², f², cis², d² a pod.). U Frescobaldiho sa označenie *affetto* ako interpretačný pojem nevyskytuje.
- 3 Pojem *adagio*, ktorý má podľa Frescobaldiho charakterizovať hru úvodov toccat, sám Frescobaldi použil až roku 1634 pri novom vydaní svojej zbierky *Primo libro delle canzoni* z roku 1628, pričom ním označuje predovšetkým záverečné kadenčné postupy. Dario Castello vo svojich dvoch knihách *Sonate concertate in Stil moderno* (1621, 1627) použil prvýkrát pojmy *adasio*, *alegra*, *alegro*, *presto* v rámci partov, pričom úseky nesúce označenie *adasio* tu charakterizuje krátky časový rozsah a harmonicky otvorený záver, čo umožňuje chápať ich ako exordiá hudobného diskurzu i ako jeden pól opozície *adagio* : *allegro*. Podobná diferenciácia sa v talianskej súborovej hre ujala (T. Merula, 1639 — *adagio*, *largo* : *allegro*, *presto*; M. Cazzati, 1642 — *grave*, *largo* : *vivace*, *presto*, *allegro*; M. Neri, 1644 — *adasio*, *largo* : *presto*; Nicolaus a Kempis, 1644 — *piano* : *presto*; B. Marini — *dolcemente* : *allegro*; G. Legrenzi, 1655 — *adaggio*, *largo* : *allegro*, *presto*) a vyústila do základnej tektonicko-štruktúrnej opozície sonaty da chiesa a concerta grossa.
- 4 P. Bembo v *Prose delle volgar lingua* (1525) sformuloval opozíciu vznešeného a príjemného umenia v dvoch syntetických kategóriách *gravità* a *piacevolezza*, pričom nadviazal na opozíciu štýlových kvalít *kalon* a *hédoné* Dionýzia z Halikarnasu. B. Castiglione, Bembov urbínsky súputník, vo svojej *Knihe o dvoranovi* rozlíšil analogickú prednesovo interpretačnú opozíciu pojmov nedbanlivosť, pôvabnosť : krčovitost', tuhosť (*sprezzatura*, *grazia* : *durezza* ed *affettazione*). Táto „realizačná“ opozícia sa udomácnila aj v teórii výtvarného umenia cinquecenta (Giorgio Vasari: *Le vite*, Florencia 1550; Lodovico Dolce: *Dialogo della pittura*, Benátky 1557). Kým v hudbe sa pojmy *sprezzatura* a *grazia* stali ťažiskom snáh tvorcov florentskej cameraty, formulujúci ideál vokálneho prejavu slovami G. de' Bardiho či G. Cacciniho (pozri SZWEYKOWSKI, Z. M.: *Sprezzatura a grazia* — *klúč k estetike vokálnej lyriky raného baroka*. *Slovenská hudba* 1992/1, s. 71-82), smerujúci k persuažnej kvalite spôsobovania potešenia (*delectare*), pojmy *durezza* ed *affettazione*, smerujúce k naplneniu persuažnej funkcie citového hnutia (*muovere*) našli svoje hudobné ekvivalenty v chromatickej monodickej textúre a vo viachlasných textúrach nazývaných *durezza* e *ligature* (v Španielsku *falsas*), ktoré využívali nedoškálné postupy hlasov a priefahovú techniku disonantných zádrží. Po Ercole Pasquinim, Ascaniovi Mayonem, Giovannim Mariom Trabacim ich písal aj Frescobaldi (*Capriccio di durezza*, *Capriccio cromatico di ligature al contrario* — 1624, *Toccata per l'Elevezione* — 1635). Spomínaná textúra ostala počas celého baroka hlavným persuačným prostriedkom vznešeného štýlu.

Michael Praetorius

(1571/1572, resp. 1569 – 1621)

(1618)

Nemecký skladateľ, organista, kapelník a teoretik Michael Praetorius sa narodil (podľa rôznych údajov) 15. 2. 1571 (resp. 1572 alebo 1569) v Creuzburgu an der Werra. Rodina sa roku 1573 presťahovala do Torgau, kde ho Michael Voigt začal vyučovať hudbu na miestnej latinskej škole. Roku 1582 sa zapísal na univerzitu vo Frankfurte nad Odrou a roku 1587 sa stal organistom v tamojšom Kostole sv. Márie. Praetorius sa usadil vo Wolfenbüttel asi v rokoch 1592-1593, roku 1595 sa stal organistom v službách tamojšieho vojvodu Heinricha Julia a neskôr (1604) získal uňho aj miesto kapelníka. Spolu s ním podnikol v tejto dobe aj viacero ciest po Európe a viackrát bol prizvaný na konsekráciu nových organov. Náhla smrť Heinricha Julia roku 1613 zmenila jeho život. V rýchлом slede vystriedal viaceré pracovné príležitosti. Odišiel do Drážďan, neskôr do Magdeburgu, Halle, Kasselu; zomrel 15. 2. 1621 vo Wolfenbütteli, pravdepodobne na celkovú prepracovanosť.

Praetorius zanechal po sebe monumentálne dielo. Jeho fažisko tvorí sakrálna tvorba v nemeckom a latinskom jazyku. Sám sa cítil povoláný na vytvorenie hudobnej zložky nemeckej protestantskej liturgie. Hoci centrum jeho snáh spočívalo na úplnom zaranžovaní nemeckej hymnológie, prijal aj výdobytky talianskych modernistov a vytvoril prvé nemecké ekvivalenty bohatého zvuku benátskej polychórie, osvojil si princípy *stile concertato* a do pôvodne vokálnej hudby zaviedol basso continuo i bohatý inštrumentár. Deväť zväzkov *Musae Sioniae* (1605, 1607, 1607, 1607, 1607, 1607, 1609, 1610, 1610) prináša jeho víziu nemeckej cirkevnej hudby, *Missodia Sionia* (1611), *Hymnodia Sionia* (1611) a *Eulogodia Sionia* (1611) sú zbierkami latinských kompozícií, *Polyhymnia Caduceatrix* (1619) sústreďuje nemecké ekvivalenty vyspelého benátskeho umenia polychórie.

V poslednom desaťročí svojho života Praetorius pracoval aj na svojom hudobnoencyklopedickom teoretickom diele *Syntagma musicum*. Jeho I. zväzok (*Syntagmatis musici tomus primus*, Wittenberg, Wolfenbüttel 1614-1615) skúma princípy liturgickej kompozície; II. zväzok (*Syntagmatis musici tomus secundus*, Wolfenbüttel 1618) je encyklopédiou dobového inštrumentára, má podtitul *De organographia* a obsahuje aj ilustrovanú časť *Theatrum instrumentorum*; III. zväzok (*Syntagmatis musici tomus tertius*, Wolfenbüttel 1618) je zasa encyklopédiou hudobných druhov a hudobných praktík a prináša aj základné informácie o súčasnej talianskej hudobnej praxi. IV. zväzok, v ktorého dokončení mu zabránila smrť, mal obsahovať náuku o kompozícii, ktorej súčasťou malo byť aj široko koncipované učenie o extemporizácii, ktoré stručne uviedol už v záverečnej kapitole III. zväzku.

* * *

Syntagmatis musici Michaelis Praetorii C. tomus tertius. Wolfenbüttel 1618.

*Instructio pro Symphonicis*¹

Ako treba chlapcov, majúcich v porovnaní s inými osobitú chuť spievať a pociťujúcich lásku k spevu, informovať a učiť súčasným talianskym spôsobom (*Wie die Knaben so vor andern sonderbare Lust und Liebe zum singen tragen vff jetzige Italianische Manier zu informiren vnd zu vnterrichten seyn.*)

Rovnako ako je úlohou rečníka (*Oratoris Ampt*) nielen ozdobovať svoju reč (*Oration*) krásnymi, pôvabnými, živými slovami a skvelými figúrami (*mit schönen anmutigen leb-*

haftigen Worten vnnnd herrlichen Figuris zu zieren), ale aj správne vyslovovať a pohnúť city (*recht zu pronunziiren, vnd die affectus zu moviren*) tým, že raz zvýši hlas a inokedy ho zníži, raz hovorí jemným a nežným hlasom, inokedy celým a plným, tak je úlohou hudobníka nielen spievať, ale spievať umelecky a pôvabne (*künstlich vnd anmütig singen*), aby bolo srdce poslucháča dojaté a jeho city pohnuté a aby spev dosiahol cieľ, na ktorý bol vytvorený a zameraný. Spevák totiž musí byť nielen od prírody obdarovaný nádherným hlasom, ale aj dobrým rozumom a dokonalou znalosťou hudby (*vollkommener Wissenschaft der Music*) a musí byť skúsený. Musí vedieť klásť *accentus* spôsobne a uvážene (*die Accentus fein artlich vnd cum Iudicio zu führen*) a vhodne, v správnom čase a s mierou umiestniť a aplikovať *modulos* alebo koloratúry, čo Taliani nazývajú *passaggi* (*die modulos oder Coloraturen (so von den Italīs Passaggi genennet werden)*) a nie na ľubovoľnom mieste skladby, aby popri pôvabe hlasov (*Liebligkeit der Stimmen*) zaujalo a bolo počuteľné aj umenie (*die Kunst*). Vôbec nemožno chváliť tých, ktorí sú Bohom a prírodou obdarení mimoriadne pôvabným trasúcim, vznášajúcim sa či chvejúcim sa hlasom (*mit einer sonderbahren lieblichen zitterten vnd schwebenden oder bebenden Stimm*) aj oblym hrdlom a hrtanom na dimiuovanie (*zum diminuiren*), ale nerešpektujú zákony hudby (*Musorum leges*) a svojím prílišným kolorovaním (*colorirn*) v speve neprestajne prekračujú predpísané hranice (*vorgescriebene limites*). Tým ho natoľko pokazia a zatemnia (*verderben vnd verdunckeln*), že už nevedno, čo spievajú. Takto nemožno postrehnúť a už vôbec nie rozumieť textu ani tónom, ktoré skladateľ napísal a ktoré spevu dávajú tú najlepšiu ozdobu a pôvab (*die beste Zier vnd gratiam*).

A tento spôsob (na ktorý si zvlášť navykli aj niektorí inštrumentalisti) nepoteší a neobaví poslucháčov, najmä znalcov umenia, ktorí budú skôr mrzuti a ospalí. Aby sa týmito deformáciami dimiuovania neubrala spevu jeho prirodzená sila a pôvab (*naturalis vis vnd gratia*), ktoré mu dodal majster, ale aby bolo skutočne zrozumiteľné každé slovo a myšlienka (*jedes Wort vnd Sententia*), je nevyhnutné, aby všetci kantori a speváci už od mladosti usilovne cvičili hlas a artikulovanú výslovnosť (*in voce & pronunziatione articulata*) a aby s ňou boli oboznámení.

Ako a akým spôsobom sa to stane a ako si možno zvyknúť na dnešný nový taliansky spôsob dobrého umenia spievania (*Newen Italienischen Manier zur guten Art im singen*), vyjadriť *accentus* a cit (*die Accentus vnnnd affectus exprimirn*), najprímeranejšie a najpoohodnejšie používať *trillen*, *gruppen* a iné *coloraturen* — to všetko má nasledovať onedlho s Božou pomocou v osobitnej malej úvahe (k čomu mi obzvlášť poslužil *Giulio Romano*, inak zvaný *Giulio Caccini de Roma*, svojimi *Le nuove Musiche*² a *Gio: Battista Bovicelli*³).

K pôvabnému, správne a pekne spôsobu spievania (*Zu einer lieblichen rechten vnnnd schönen Art zu singen*) patria — ako aj ku všetkým ostatným umeniam — tri veci, totiž príroda, umenie či veda a cvičenie (*Natura, Ars seu Doctrina & Exercitatio*).

I. NATURA

Predovšetkým spevák musí mať hlas od prírody. V súvislosti s ním si treba povšimnúť tri danosti a tri nedostatky (*drey Requisita vnd drey vitia*).

Danosti sú tieto: spevák predovšetkým musí mať krásny, pôvabný, trasúci a chvejúci sa hlas (*eine schöne liebliche zittern= vnd bebende Stimm*), avšak nie taký, na aký sú podnikatelia navyknutí v školách, ale so zvláštnou umiernenosťou (*mit besonderer moderation*) a hladké oblé hrdlo na dimiuovanie (*einen glatten runden Hals zu diminuiren*). Ďalej musí vedieť zdržať dlhý plynulý dych bez častého nadychovania (*ohn viel respiriren*). Po tretie, musí si zvoliť hlas ako *cantum*, *altum* alebo *tenor &c.*, ktorý môže udržať v plnom jasnom znení bez falzetu (*mit vollem vnnnd hellem laut ohne Falsetten*) (to je polovičný a silný hlas).

Pritom treba mať na pamäti *intonatio* a *exclamatio*.

INTONATIO

Intonatio znamená spôsob, ako začať spievať. Sú na to rôzne názory. Niektorí chcú začínať udaným tónom (*in dem rechten Thon*), iní sekundou pod udaným tónom, pričom však treba v každom prípade hlasom stúpať a zvyšovať ho. Niektorí hovoria o tercii, ďalší o kvarte. Iní, že treba začať pôvabným a tlmeným hlasom (*mit anmütiger vnd gedempffter Stimme*). Tieto rôzne spôsoby sa zväčša nazývajú *accentus*.

EXCLAMATIO

Exclamatio je správny prostriedok na pohnutie citov (*das rechte Mittel die affectus zu moviren*), čo sa musí stať pozdvihovaním hlasu (*mit erhebung der Stimm*). Možno ho uplatniť pri klesaní a používať pri všetkých minimách a semiminimách s bodkou (*kan in allen Minimis vnd Semiminimis mit dem Punct Descendendo angebracht vnnnd gebraucht werden*). A citom pohne obzvlášť ďalší, trochu rýchlo postupujúci, väčšmi citový tón, totiž semibrevis, na ktorom sa uplatní viac pozdvihovanie a zmenšovanie hlasu bez *exclamatio* (*in erhebung vnd verringerung der Stimm⁴ ohn Exclamation*) a ktorý má aj väčší pôvab (*bessere gratiam*). Obšírnejšie a pomocou príkladov to objasním v zamýšľanom traktáte.

Nedostatkami hlasu sú: čerpanie dychu pričastým nadychovaním (*mit vielen respiren*); spievanie cez nos a s hlasom zadržaným v hrdle; spievanie so zatátnymi zubami. To všetko nie je vôbec chvályhodné, ale deformuje to harmóniu a robí ju nepôvabnou (*sondern die Harmony deformiret vnd anmutig [!] machet*).

Tolko o prírode. Nasleduje *doctrina*.

2. DOCTRINA

Ďalej musí spevák správne ovládať pôvabné a primerané tvorenie diminúcií (ako sa obvykle nazývajú koloratúry). (*Fürs ander muß ein Sänger rechte Wissenschaft haben die Diminutiones (so sonst in gemein Coloraturen genennet werden) lieblich vnd Apposite zu formiren*.)

Pri diminúcií (*Diminutio*) sa väčší tón rozvedie a rozdelí (*resolviret vnd gebrochen wird*) na mnohé ďalšie rýchle a menšie tóny. Sú na to rôzne postupy a spôsoby (*vnterschiedliche Arten vnd Modi*). Niektoré z nich prebiehajú postupne (*gradatim*) za sebou, napríklad *accentus*, *tremulo*, *grappi* a *tirata*.

Accentus znamená, že tóny sa nasledujúcim spôsobom tvoria v hrdle. (*Accentus ist: Wen die Noten folgender Gestalt im Halse gezogen werden*.)

[*Accentus*]

Nota initialis & finalis in Unisono.



Per Secundam ascendendo.



Descendēdo.



Per Tertiā ascēdendo.

Descendendo.

Per Quartam ascēdendo.

Descendendo.

Per Quintam ascēdendo.

Descendendo.

Coetera in altero Tractu.

Tremulo nie je ničím iným ako chvením hlasu na jednom tóne (*ist nichts anders als ein Zittern der Stimme vber einer Noten*); organisti to nazývajú *mordanten* či *moderanten*.

Tremulo

Tremulus ascēdens.

Descendens

Toto *tremulo* nie je také dobré ako *ascēdens*.

Tremoletti

A toto je určené skôr pre organy a nástroje s brkami (*Orgeln vnd Instrumenta pennata*) ako pre ľudský hlas.

Gruppo: vel *gropi* sa používajú v kadenciách a zvyčajných záveroch (*werden in den Cadentiis vnd Clausulis formalibus gebraucht*) a musia byť hrané ostrejšie ako *tremoli*.

Gruppi

Tiratae sú dlhé rýchle behy (*lange geschwinde Läufflin*), ktoré sa robia po stupňoch (*gradatim*) a behajú hore a dolu po klávesnici (*Clavier*). Čím rýchlejšie a ostrejšie sa tieto behy vykonávajú — ale tak, aby bol každý tón čisto počuteľný a vnímateľný — tým to bude lepšie a pôvabnejšie (*besser vnd anmütiger*).

Tiratae



Diminutiones, ktoré neprebiehajú po stupňoch (*gradatim*), sú *trillo* a *passaggi*.

Trillo je dvojaké. Jedno je v unisone buď na linajke, alebo v medzere, keď sa veľa rýchlych tónov opakuje za sebou (*wann viel geschwinde Noten nacheinander repetiret werden*).

Trillo



Druhé *trillo* je zamerané na rôzne spôsoby. A pretože nie je možné naučiť sa správne tvoriť *trillo* podľa predpisu, stane sa to tak, že *viva Præceptoris voce & ope* sa predspieva a ukáže, aby sa to jeden naučil odporovaním od druhého, ako sa učí jeden vták od druhého. Preto som tiež dosiaľ — okrem spomínaného *Giulia Cacciniho* — u žiadneho talianskeho autora nevidel opísaný tento druh *trillen*, ale nad tónmi, ktoré majú byť tvarované *Trillom*, je iba označenie *t*: alebo *tr*: alebo *tri*:. Predsa som však považoval za potrebné mimochodom tu priložiť niekoľko druhov, aby dosiaľ ešte nevyučená mladá (*tyrones*) aspoň trochu videla a vedela, čo približne nazývame *trillo*.



Passaggi sú rýchle behy (*geschwinde Läufe*), ktoré sa pišu a vykonávajú po stupňoch (*gradatim*) i skokmi (*Saltatim*) cez všetky intervaly, písané a vykonávané stúpajúc i klesajúc (*ascendendo alß descendendo*) nad platnými tónmi.

Sú dvojaké: niektoré sú jednoduché (*einfeltige*) — sú to tie, ktoré sa vytvárajú pomocou miním a pomocou semiminím alebo pomocou miním a semiminím súčasne. Niektoré sú delené (*zerbrochene*) — to sú tie, ktoré sa tvoria z *fusis* alebo *semifusis* alebo z *fusis* a *semifusis* súčasne.

(Taliani *SemiMinimae* nazývajú *Chromata*; *Fusæ* nazývajú *SemiChromata*; *Semifusæ* nazývajú *Bischromata*.)

Začínajúci žiaci tohto umenia majú však začínať jednoduchými a prostými *passaggi* a potom pomaly a usilovne cvičiť delené, pretkávané s *fusis*, až kým nedospejú k *passaggi* so *semifusis* a budú ich vedieť hrať.

3. EXERCITATIO

Aby sme však ešte lepšie ovládli to, čoho sme sa doteraz stručne dotkli, treba ukázať rôzne spôsoby diminuovania na rozmanitých a početných príkladoch; *modus diminutionum* je vyznačený nad tónom a z toho vidno, ako treba tento alebo iný druh tónov, tieto alebo iné intervaly diminuovať a kolorovať (*diminuiren vnd coloriren*). Keďže však toto je príliš obširné a nemožno to zahrnúť do tohto zväzku, prosím láskavého hudobníka a kantora, aby počkal, pokým čoskoro a s Božou pomocou neuzrie svetlo sveta osobitný rozsiahly traktát *in Præceptis a Exemplis*. Týmto prepúšťam a usmerňujem dobrosrdečného a po novom spôsobe spievania túžiaceho hudobníka. *Interea valeat & vivat, meq; fovere & amare pergat benevolus ac sincerus Musicus; cui ego pro viribus fideliter in-servire studeo & aveo, dum vivo:*

Michael Praetorius Cr.

[AR]

POZNÁMKY

¹ Uvádzaný text tvorí záverečnú 19. kapitolu III. zv. *Syntagma musicum*, ktorá je stručným uvedením nemeckého čitateľa do praxe talianskych ozdôb a diminúcií. Praetorius zamýšľal problém spracovať obširnejšie v rámci IV. zväzku, čo mu však znemožnila smrť. (PRAETORIUS, M.: *Syntagma musicum. Band III. Termini musici*. Wolfenbüttel 1619. Faksimile, GURLITT, W, ed., Bärenreiter. Kassel ³/1978. Documenta Musicologica I/XV., s. 229-240.)

Adolf Beyschlag v práci *Die Ornamentik der Musik* (Leipzig 1908, s. 30) uvádza Praetoriov text aj s doplnkami, ktoré k nemu pridal Johann Andreas Herbst v spise *Musica Poetica Sive Com-*

- pendium Melopoeticam* (1643) a Johann Crüger v spise *Musicae practicae praecepta brevia* (1660) — v našom preklade sme tieto doplnky — ako máťúce a málo obsažné — nezohľadnili.
- 2 Úvodné slovo *A i lettori* z tlače Giulia Cacciniho *Le nuove musiche* (1602) tvorí skutočný základ Praetoriových úvah (por. s. 466).
- 3 Praetorius má na mysli traktát Giovanniho Battistu Bovicelliho *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (Benátky 1594; faksimile, BRIDGMAN, N., ed., Kassel-Basel 1957. *Documenta musicologica I/12*), ktorý uvádza pravidlá pre adíciu diminúcií, všeobecné poznámky o dimiuovaní zohľadňujúcom text (*Avertimenti per li Passaggi, quanto alle parole*, s. 7-9), delenie *passaggi* (*Avertimenti intorno alle note*, s. 10-16), tabuľky diminúcií (*Diversi modi di diminuire*, s. 17-36) a exemplárne diminúcie sopránových hlasov talianskych madrigalov a latinských motet. Bovicelliho pravidlá pritom takmer doslova opakuje aj Caccini v spomínanom úvode k *Le nuove musiche*.
- 4 *Pri opisovaní exclamatio* Praetorius uvádza dvojicu pojmov „*erhebung vnd verringerung der Stimm*“, ktorá je nemeckým prekladom Cacciniho pojmov *creocere e scemare*. Hoci vydavateľ Cacciniho diela H. W. Hitchcock spomínané pojmy prekladá ako *crecendo* a *decrescendo*, prikláňame sa k významovej verzii, ktorú im pripísal Z. M. Szweykowski a W. Šmietana — teda „zosilňovanie a tlmenie hlasu“ (pozri s. 479, pozn. 23). V tomto význame teda treba chápať aj „pozdvihovanie a zmenšovanie hlasu“, ktoré je prekladom Praetoriovho označenia „*erhebung vnd verringerung der Stimm*“.

Heinrich Schütz

(1585 – 1672)

(1619, 1623)

Heinrich Schütz, najvýznamnejší nemecký skladateľ 17. storočia, sa narodil v Köstritz, pokrstný bol 9. 10. 1585. Rodina sa roku 1599 presťahovala do Kasselu, kde Schütz nadobudol základy hudobného vzdelania priamo od kapelníka tamojšej kapely Georga Otta. Roku 1608 sa zapísal na univerzitu na štúdium práv, no už v nasledujúcom roku mu landgróf Moritz von Hessen poskytol dvojročné štipendium na štúdiá u Giovanniho Gabrieliho. Gabrieliho rigorózna edukácia vyústila do blízkeho vzťahu medzi starým a mladým skladateľom (Gabrieli venoval Schützovi na smrteľnej posteli svoj prsteň). Po Gabrieliho smrti sa Schütz vrátil na Moritzov dvor, kde zaujal miesto druhého organistu. Roku 1617 prešiel do Drážďan, kde bol dvorným kapelníkom saského kurfirsta. Hoci sa Sasko spočiatku nezúčastnilo na 30-ročnej vojne, ekonomický úpadok postihol aj drážďanskú kapelu. Schütz znovu navštívil Taliansko, kde sa medzitým rozšíril nový štýl, a oboznámil sa s Monteverdiho tvorbou. Po vstupe Sasko do 30-ročnej vojny však kapela nanovo upadla a Schütz prijal pozvanie na dvor dánskeho princa Kristiána, kde pôsobil v rokoch 1633-1635. Po návrate do Sasko rozvinul svoje aktivity najmä v Drážďanoch, no rôzne pobyty a predovšetkým jeho dielo spôsobilo rýchle šírenie jeho mena v nemecky hovoriacich krajinách i po celej Európe. Schütz umrel 6. 11. 1672 v Drážďanoch.

Schützovo dielo zahŕňa viac ako 500 kompozícií, z ktorých väčšina sa sústreďuje v 14 publikovaných zbierkach. Jeho dielo charakterizuje osobitá syntéza nemeckej protestantskej tradície, neskorého nizozemského štýlu a moderného talianskeho štýlu a predstavuje vlastne nástup barokového hudobného štýlu v Nemecku. Väčšina jeho vokálnej hudby zhudobňuje nemecké texty. Schützova tvorba sa stala modelom pre uplatňovanie postulátov rétorizácie hudby na pôde nemeckej barokovej kompozície. Z jeho publikácií spomeňme *Il primo libro de madrigali* (Benátky 1611); *Psalmen Davids samt etlichen Moteten und Concerten* (Drážďany 1619); *Historia der frölichen und siegreichen Aufferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi* (Drážďany 1623); *Cantiones sacrae* (Freiberg 1625); *Psalmen Davids, hiebevorn in teutsche Reimen gebracht* (Freiberg 1628); *Symphoniae sacrae* (Benátky 1629); *Musicalische Exequien* (Drážďany 1636); *Erster Theil kleiner geistlichen Concerten* (Lipsko 1636); *Anderer Theil...* (Lipsko 1639); *Symphoniarum sacrarum secunda pars* (Drážďany 1647); *Musicalia ad chorum sacrum, das ist: Geistliche-Chor Music ...erster Theil* (Drážďany 1648); *Symphoniarum sacrarum tertia pars* (Drážďany 1650); *Zwölff geistliche Gesänge* (Drážďany 1657); *Die sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi*; *Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten S. Matheum* (1666), *...nach dem Evangelisten St. Lucam* (1666), *nach dem Evangelisten St. Johannem* (1666).

* * *

Psalmen Davids samt Etlichen Motetten vnd Concerten mit acht vnd mehr Stimmen Nebenst andern zweyen Capellen / daß ders etliche auff drey vnd vier Chor nach beliebung gebraucht werden können. Drážďany 1619.

Úvodom pokorný pozdrav všetkým skúseným hudobníkom
(Allen der Music erfahrenen meinen Gruß und Dienst zuvor)

Hoci považujem takmer za zbytočné napísať niečo o uvádzaní (*Anstellung*) týchto mojich žalmov a ďalších kompozícií, pretože uvážliví kapelníci majú voľnú ruku v riadení podľa možnosti jednotlivých kapiel a kvality ich obsadenia (*nach Gelegenheit einer jeden*

Capell vnd Qualiteten der Personen), chcem pripomenúť niekoľko postupov (*Pass*), ktoré treba sledovať so zvláštnou pozornosťou, aby som vyhovel tým, ktorí sa dožadovali poznať autorov názor.

1. *Cori Fauoriti* treba rozlišovať od kapiel (*Capellen*). *Cori Fauoriti* nazývam tie chóry a hlasy, ktoré má kapelník najviac uprednostňovať (*fauorisiren*) a najlepšie a najvhodnejšie použiť, kým kapely (*Capellen*) sa používajú pre silný zvuk a nádheru (*zum starcken Gethon vnnnd zur Pracht*). Organista má preto dbať na tieto termíny (*terminos*), nachádzajúce sa v *Basso continuo*, a organ registrovať (*registeriren*) diskkrétne (*mit guter discretion*), raz slabo, raz silno.

2. V dispozícii a rozmiestnení kapiel (*In disposition vnd Anordnung der Capellen*) s dvoma chórmí treba dbať na to, aby chóry boli rozmiestnené križom a aby *Capella 1.* bola blízko k druhému *Coro fauorito*, kým *Capella 2.* blízko k prvému *Coro fauorito*, čím kapely (*Capellen*) dosiahnu želaný účinok (*gewundschten effect*).

3. Žalm *Ich hebe meine Augen auff*, žalm *Der HErr ist mein Hirt*, concert *Lobe den HErren meine Seele* (sem možno zaradiť aj canzonu *Nun lob mein Seel den HErren* — ak chceme vynechať inštrumentálnu kapelu (*Instrumental Capellen*) a použiť len 8 hlasov): V týchto sa *Coro secondo* používa ako *Capell*, a preto bude bohaté na hlasy (*starck bestimmet*), kým *Coro 1.*, súc *Coro Fauorito*, je naopak slabé a pozostáva iba zo štyroch spevákov; ponechávam na slobodnú voľbu každému, či z *Coro 1.* po čiarke, pri označení *Capella*, chce vypísať a takto zostaviť druhú *Capell*. Takto sa dosiahne lepšia rovnováha (*Proportion*) medzi chórmí.

4. *Capellen* písané pre vysoké hlasy (*mit hohen Stimmen gesetzt*) sú zväčša určené pre kornety (*auff Zincken*) a iné nástroje. Ak však sú k dispozícii aj speváci, tým lepšie; v tom prípade treba ladiť hlboké basové hlasy (*tieffe Bass*) s *F* na piatej línajke, ako to vyhovuje kontrabasu (*grosse Violon*), basovému trombónu (*Quartposaun*), fagotu (*Fagott*), a opísať iné basy s rozsahom (*Ambitu*) vyhovujúcim basistom s *F* na štvrtej línajke.

5. Tam, kde sú k dispozícii takéto inštrumentálne kapely (*Instrumental Capellen*) s vysokými kľúčmi (*mit hohen Clavibus*), je zjavné, že *cori fauoriti* treba obsadiť spevákmi; spomínané chóry sú zväčša v celom tomto diele (*opere*) — až na motetá, koncerty (*Moteten, Concerten*) etc. — určené na spievanie. Avšak v niektorých žalmoch — napríklad v 1. *HErr unser Herrscher*, 2. *Wol dem der nicht wandelt*, 3. *Wie lieblich*, 4. *Wol dem der den HErren fürchtet* — nie je nevhodné, keď sa vyššie chóry obsadia kornetmi, huslami (*Zincken, Geigen*), hlbšie chóry trombónmi (*Posaunen*) alebo inými nástrojmi a v každom chóre sa popritom jeden hlas spieva.

6. Keďže aj tieto moje žalmy som napísal *in stylo recitativo* (ktorý je v Nemecku dodnes takmer neznámy), pretože podľa mňa pre kompozíciu žalmov (*composition der Psalmen*) niet lepšieho a vhodnejšieho spôsobu (*art*), pretože napriek veľkému množstvu slov možno stále prednášať (*recitire*) bez mnohonásobného opakovania (*repetitiones*), prosím láskavo všetkých, ktorí o tomto spôsobe (*modi*) nemajú nijaké poznatky, aby pri uvádzaní (*Anstellung*) týchto mojich žalmov v žiadnom prípade neprehnali tempo (*sich im Tact ja nich vbereylen*), ale zachovali mieru (*der gestalt das mittel halten*), aby speváci mohli slovo zrozumiteľne prednášať (*recitiren*) a byť zrozumiteľní (*vernommen*). V opačnom prípade vznikne veľmi neprijemná harmónia (*sehr vnangeneme harmony*) a nič iné ako *Battaglia di Mosche* či vojna múch celkom proti autorovmu zámeru (*intention deß Authoris*).

7. *Basso continuo* je vlastne zamýšľané len pre žalmy. Počnúc motetom *Ist nicht Ephraim* až do konca diela (*operis*) sa usilovní organisti budú musieť unúvať prepísať ho do partitúry (*Partitur*) a v prípade potreby viac ako jedného organa vypísať basy zo žalmov (*durch die Psalmen die Basse heraus zu ziehen wissen*).

Toto dávam dobromyseľným hudobníkom na známosť a porúčam sa im touto svojou nepatrnou prácou, až pokým s pomocou Božou nevznikne niečo lepšie.

Služobník
Henrich Schütz

Historia der frölichen und Siegreichen Aufferstehung unsers Herrn Gottes, Erlösers und Seligmachers Jesu Christi. Drážďany 1623.

Čitateľovi s pozdravom a k službám (*Dem Leser meinen Gruß und Dienst*)

Kto chce predviesť (*repraesentiren*) moju novú kompozíciu *História radostného a víťazného nanebevstúpenia nášho Pána Boha, Vykupiteľa a Spasiteľa Ježiša Krista*, musí dbať na dva chóry a zaobstaráť si ich, a to:

1. chór evanjelistu (*Den Chor des Evangelisten*);
2. chór spoluzúčastnených postáv (*Den Chor der Personen Colloquenten*).

Nech si však podľa miesta a hudobného podujatia (*nach des Orts und der Musicorum gelegenheit*) každý sám rozhodne, či ponechá oba chóry spolu na jednom mieste alebo ich od seba oddelí.

O chóre evanjelistu (*Vom Chor des Evangelisten*)

1. Evanjelista môže spievať s organom, pozitívom či tiež s iným nástrojom, lutnou, pandorou atď. — ako sa páči —, napokon preto je text evanjelistu umiestnený pod bassom continuum (*unter den Bassum continuum*). Organistovi, ktorý tu zastúpi jeho osobu, však treba pripomenúť, že pokým *falsobordon* zotrúva na jednom tóne, má na organe alebo na [inom] nástroji stále rukou podkladať jemné a vhodné behy či pasáže (*zierliche und appropriate leuffe oder passaggi*), ktoré tomuto dielu, ako aj iným *falsobordone*, dodajú správny spôsob (*die rechte art geben*), inak sa nedosiahne ten efekt, ktorý im prislúcha.

2. Tam, kde to však je možné, bude lepšie, ak sa organ a iné nástroje vynechajú a postavu evanjelistu (*die Person des Evangelisten*) budú namiesto nich sprevádzať iba štyri violy da gamba (ktoré sa tu tiež nachádzajú).

3. Bude však potrebné, aby štyri violy s postavou evanjelistu veľmi usilovne skúšali (*sehr fleissig practicirt werden*), a to nasledujúco: evanjelista si sám vezme svoj part (*nimpt seine partey für sich*) a recituje ho nie presne v takte (*recitiret dieselbe ohne einigen tact*), ako mu je to pohodlné, nepristaví sa dlhšie na niektorej slabike, ako sa obyčajne stáva v bežnej, pomalejšej a zrozumiteľnej reči (*in gemeinen langsamen vnd verstandlichen Reden*).

Tak ani violy nesmú dbať na takt, ale dávajú pozor len na slová, ktoré evanjelista prednáša (*recitiret*) a ktoré sú zapísané v ich partoch pod *falsobordone*; potom sa nemožno zmýliť. Jedna viola môže aj bohato ozdobovať (*unter den hauffen passegieren*), ako sa to robieva vo *falsobordone* a má to dobrý účinok (*ein guten effect gibt*).

4. Treba tiež poznamenať, že basso continuum spoluzúčastnených postáv (*Bassus Continuus der Personen colloquenten*) je uvedený aj v štyroch partoch viol, a to preto, aby mali smerovku, kedy majú znovu nastúpiť s postavou evanjelistu, aby dielo prebiehalo poriadne, bez zmätku (*ordentlich ohne confusion*).

5. V závere kníh štyroch viol da gamba je opísaný aj záverečný deväťhlasný zbor, aby ho — ak sa páči (*si placet*) — aj ony mohli hrať.

O chóre spoluzúčastnených postáv (*Vom Chor der Personen Colloquenten*)

1. Tento chór musí stáť blízko pri organe, lebo všetky tieto akcie (*actiones*) musia byť celkom ticho sprevádzané (*gar still getacktes*); musia tak muzicírovať, aby výslovnosť (*pronuntiationes*) spevákov bola zreteľne počuteľná.

2. Na tomto chóre sa môže zúčastniť aj kapelník (*Capellmeister*) alebo ktokoľvek iný, kto diriguje dielo (*das Werck dirigiret*), a udáva správny, pomalý a vhodný takt (*rechtmessigen langsamen approprierten tackt*) (ktorý je aj dušou aj životom všetkej hudby).

3. Vo väčšej knihe, v ktorej je zapísaný tento chór, sa nachádzajú aj slová evanjelistu, aby postavy z toho videli, kedy majú nastúpiť.

4. Keď v *Histórii* občas hovorí len jedna postava, ako napríklad Pán Kristus, Mária Magdaléna atď., napísal som duo, a obzvlášť pri postave pána Krista — jeho alt a tenor môžu spievať oba hlasy alebo [môže spievať] len jeden a druhý môže byť hraný inštrumentálne (*Instrumentaliter*) alebo tiež [môže byť], ak sa páči (*si placet*), celkom vynechaný.

5. Kde pred veršom stojí *Chorus*, znamená to, že ho možno predvádzať (*musiciret*) plno choro.

Pre informáciu chcem špecifikovať party, ktoré patria k tejto *Histórii*
(*Zur nachrichtung wil ich die Parteyen, so zu dieser Historien gehören, specificiren*)

1. Veľká kniha, v ktorej sa nachádzajú spoluzúčastnené postavy.
2. Kniha s hlasom evanjelistu.
3. Štyri knihy pre štyri violy da gamba.
4. Bassus Continuus.

Ešte by bolo veľa čo pripomenúť, aby sa táto *História* uvádzala s väčšou gráciou (*gratia*) a pôvabom (*anmuth*), napríklad keby bol viditeľný iba evanjelista a ostatné postavy by boli ukryté, a iné podobné poznámky. Chcem to však prenechať na vôľu usilovných a chápacích hudobníkov, nepochybujúc, že keď chcú vziať dielo do rúk, prispôbia všetko miestu podujatia a iným okolnostiam. Súčasne prosím, aby si všimli moje vyššie drobné informácie a porúčam sa do ich priazne (*zu ihrer gönstigen affection*).

Dátum: Drážďany, v deň Zvestovania Márie, roku 1623

Heinrich Schütz

Autor

[AR]

Francesco Rognoni Taeggio pochádzal pravdepodobne z Milána. Jeho otec Riccardo Rognoni bol skladateľ, teoretik a hráč pôsobiaci v Miláne v službách guvernéra (1592) a autor významného didaktického spisu, venovaného inštrumentálnym a vokálnym diminúciám — *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte di instrimenti, et anco diversi passaggi per la semplice voce humana* (Benátky 1592) —, v ktorom uplatnil svoje skúsenosti hráča na dycho- vých a sláčikových nástrojoch. Francescov brat, Giovanni Domenico Rognoni Taeggio, bol skladateľom, organistom i kapelníkom a autorom inštrumentálnych canzon a vokálnych madrigalov. Samotný Francesco bol virtuóznym hráčom na husliach, viole i flaute a v mladom veku sa dostal do služieb poľského kráľa Sigismunda III. Neskôr žil v Miláne, kde bol členom Akadémie Marca Mariu Arceseho. Od roku 1610 bol hudobným riaditeľom u princa z Masserana, v rokoch 1613-1624 viedol inštrumentálny súbor milánskeho guvernéra a od roku 1620 bol *maestro di cappella* u sv. Ambrogia.

Z diela Francesca Rognoniho sa zachovala inštrumentálna zbierka *Canzoni francese per sonar con ogni sorte de instrimenti, a 4, 5, 8* (Miláno 1608), 2 zbierky liturgických kompozícií (1610, 1624) a kniha madrigalov (1613). Podobne ako jeho otec aj Francesco napísal teoretickú prácu venovanú umeniu diminúcií. Jeho *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno per cantare, & suonare con ogni sorte di Stromenti* (Miláno 1620) pozostáva z dvoch častí. V prvej demonštruje vokálne umenie diminúcií, v druhej inštrumentálne, rozlišujúc dychové a sláčikové diminúcie; uvádza tu aj jedny z prvých príkladov sláčikovej artikulácie (*lireggiare* — oblúk spájajúci viacero tónov). Rognoniho traktát stojí na konci radu talianskych teoretických prác venovaných umeniu diminúcií, ktorý otvorili diela S. Ganassiho (1535, 1542-1543) a D. Ortiza (1553), a predstavuje posledný syntetický pohľad na toto extemporizačné umenie.

* * *

*Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno, per cantare, & suonare con ogni sorte de Stromenti. Miláno 1620.*¹

Poznámky láskavému čitateľovi (*Avvertimenti alli Benigni Lettori*)

1. *Portar della voce* (vedenie hlasu) má byť pôvabné (*con gratia*): to sa dosiahne tým, že prvý tón sa postupne zosilňuje (*rinforzando la voce su la prima nota à poco, à poco*) a potom sa urobí *tremolo* na čiernej note (*e poi facendo il tremolo sopra la negra*).

2. *Accento* má byť radšej neskôr ako skôr (*più tosto tardo, che altrimenti*); skutočné *accento* sa používa len pri klesaní (*discendendo*), hoci dnes ho mnohí používajú aj pri stúpaní (*ascendere*), lebo často poteší sluch (*gusto all'vdito*); no dobrí speváci (*buoni Cantanti*) ho používajú len zriedkavo, pretože inak sa stáva nudným (*tedioso*).

3. *Tremolo* sa používa častejšie, no s pôvabom (*con gratia*), treba byť opatrný a nepoužívať ho — ako to robia niektorí — neustále (*senza termine*) ako kozľatá; *tremolo* má trvať najviac hodnotu zodpovedajúcu hodnote bodky tej-ktorej noty.

4. *Gropo* sa — podľa môjho názoru — zapisuje takým spôsobom, ako to už zapisuje väčšina schopných ľudí, podobne ako *trillo*; každý, kto sa chce naučiť toto *trillo* či grup-

po, má začať a znovu nasadiť (*ribatter*) každý tón hrdlom na samohlásku *a* (*con la gola sopra la vocale a*) až po poslednú brevis či semibrevis; toto *trillo* či *gruppo* sa zväčša robí na predposledný tón zvolenej kadencie alebo na záver (*sopra la penultima nota di qual si voglia Cadenza, ò finali*).

5. Nástup pod udaným tónom (*Il principiar sotto alla note*) má byť buď na tercii alebo na kvarte (je nevyhnutné to posúdiť), pretože nie vždy je dobré začať na tercii či podobne na kvarte, lebo to spôsobí disonanciu (*dissonanza*); treba to ponechať na ucho súdneho speváka (*all'orecchia del giudicioso Cantore*); jediným účelom tohto spôsobu nástupu je spôbavniť tento nastupujúci tón (*dar gratia alla voce nel principiar delle note*).

6. *Esclamazioni* sa robia pri klesaní (*nel discendere*) s postupným tlmením prvého tónu (*scemando à poco à poco la prima voce*), po čom *tremolino* dodá ducha a živosť (*spirito, e viuacità*) nasledujúcemu tónu.

7. Pri prechode z jedného tónu na ďalší (*passar da vna nota all'altra*) je nevyhnutné dobre niesť hlas (*portar bene voce*), s pôvabom (*con gratia*), dobre zadržiavať noty s bodkou a každej dodať jej *tremolo* s duchom a živostou (*con spirito, e viuacità*); treba sa vystríhať dvoch kvínt a dvoch oktáv, ktoré by mohli vzniknúť, a teda trochu dlhšie zotrvať na penultime; takejto zrážke (*incontro*) sa treba vyhnúť. Ešte raz poviem, že je vždy nevyhnutné zotrvať na penultime pri každom *passaggio*, a predovšetkým pri *trillo* a *gruppo*, aby posledný tón nenastúpil zrazu (*subito*) a tak drsne (*in quella asprezza*), že by spôbobil odpor poslucháčov (*disgusto alli ascoltanti*).

8. Dobrý spevák (*Il buono Cantore*) je ten, čo sa vynasnaží predvádzať svoje *passaggi* na samohlásky (*sopra le vocali*), a nie ten, čo robí diminúcie (*passaggiando*) na také slabiky, ako sú *gnu, gu, bi, vi, si, tur, bar, bor* a ďalšie podobné; tým sa treba vyhybať, pretože nemožno počuť nič horšie (*peggio*).

9. Sú aj takí speváci, čo niekedy „gorgesujú“ (*gorgheggiare*) na spôsob Maurov (*alla mores*) tak, že diminúcie metrizujú osobitým spôsobom (*battendo il passaggio a vn certo modo*), ktorý je neprijemný pre všetkých (*da tutti dispiaceuole*), spievajúc *aaa*, takže to vyzerá, akoby sa smiali (*che ridano*), možno ich prirovnať k Etiópanom a Maurom, čo sú opisani v *Ceste z Benátok do Jeruzalema (Il Viaggio di Venetia in Gierusalemme)*. Hovorí sa tu, že títo ľudia spievajú počas bohoslužieb takým spôsobom, že vzniká dojem, že sa smejú a ešte aj ukazujú, koľko zubov majú v ústach; a zjavne od týchto [Etiópanov či Maurov] sa učia, že *gorga* vychádza z hrude, a nie z hrdla (*dal petto, e non dalla gola*).

10. Ak sa stane, že nájdete stupňovito stúpajúce či klesajúce *passaggi* (*ascendere, & discendere de grado i passaggi*), ktoré sa nekončia na svojej finále (*loco destinato*), je to kvôli skráteniu diela (*abbreviar l'Opera*), pretože inak by bolo príliš rozlhlé (*molto rilieuo*). Pri štúdiu podobných *passaggi* treba zohľadniť (celý) ich ambitus (*dispositione*) a ešte viac (ambitus použitého) nástroja (*e più, secondo gl'instrumenti*).

Pravdivé princípy správneho a dobrého spievania, kde sa ukazuje spôsob, ako viesť hlas, ako začať tón s pôvabom, tremoli, gruppi, trillo, ako aj niekoľko esclamazioni, ktoré sú užitočné najmä pre tých, čo túžia spievať s pôvabom a spôsobne.

(I veri principij per cantar polito, e bene. DOVE SI CONTIENE IL MODO DI PORTAR LA VOCE, del dar la gratia nel principiar delle note, de tremoli, de gruppi, del trillo, con alcune esclamazioni non poco vtile à chi desidera cantar con gratia, e maniera.)

Modo di portar
la voce.



Accenti.

Del Tremolo
in duoi modi.

Del Gruppo.
Semplice.

Doppio.

Del Tremolo
alle Note
di Semibreue.

Del Trillo
Sopra la Minima.

Del Trillo Sopra
la Semibreue
Prim. Modo.

Sec. Modo.

Esclamazioni.

Del principiar
sotto la nota.

The image displays ten musical staves, each illustrating a specific vocal ornament or technique. The first staff shows accents on various notes. The second and third staves demonstrate tremolos in two different modes. The fourth staff shows a simple group of notes. The fifth staff illustrates a double tremolo. The sixth staff shows a tremolo on a note with a semibreve value. The seventh and eighth staves show trills above a minim and a semibreve note, respectively, in two different modes. The ninth staff shows exclamations with lyrics 'Quia a-ni-ma mea' and dynamic markings 'affettuosa' and 'meno affettuosa'. The tenth staff shows the beginning of a note with a tremolo underneath.

Poznámky pre spevákov (*Auertimenti à Cantanti*)

Pretože pôvab spevu (*la vaghezza del canto*) spočíva predovšetkým v dobrom a jasnom artikulovaní spievaných slov (*bene, & distintamente la parola che si canta*), chcel by som na tomto mieste pripomenúť roztúženým spevákom, aby nasledovali najlepších a najskúsenejších (*gli elletti, & periti*). Artikulovaný hlas (*la voce articolata*) totiž nie je nič iné ako nástroj, vyjadrujúci obsah duše prostredníctvom slov (*l'istrumento d'esplicare il concetto dell'anima che la parola*). Mali by väčšmi zohľadňovať nástroj, ktorým sa určitá vec robí, ako aj predsa [len] samotnú vec, ktorá sa robí. Navrhujeme teda čím viac uprednostniť hlas, ktorým sa spievajú slová (*la voce, con che si canta la parola*), ako aj tie slová, ktoré sa spievajú (*l'istessa parola, che si canta*), vyhnúť sa zavádzaniu *passaggi* pri slovách, ktoré vyjadrujú bolesť, utrpenie, smútok, muky (*doglia, affanni, pene, tormenti*) a podobné veci, pretože namiesto *passaggi* sa zvyknú robiť *gratie, accenti, & esclamazioni*, raz tlmíť hlas, raz ho zosilňovať (*scemando hor la voce, hor accrescendola*), so sladkými a jemnými pohybmi (*con mouimenti dolci, e soau*) a zasa [spievať] so smutným a bolestným hlasom (*con voce mesta, & doglia*), v súlade s významom reči (*conforme il senso dell'oratione*).

Nie je chvályhodné, že dnes mnohí speváci, ktorí majú len malé prirodzené dispozície (*vn puoco di dispositione naturale*), urážajú, robiac nekonečné *passaggi*, ktoré nezodpovedajú nijakým pravidlám (*passaggi senza termine, & regola*), nerobia nič iné ako gorges-

kovanie na každú slabiku (*gorgheggiare sopra tutte le sillabe*), čím ničia všetku harmóniu (*guisa in ruina del tutto l'armonia*), z čoho je jasné, že sa nenaučili dobré pravidlá od dobrých učiteľov (*buone regole da buoni maestri*). Spomínané chyby (*errore*) nájdeme aj u hráčov (*suonatori*); chyby a nedostatky týchto spevákov a hráčov, prekračujúcich samotné umenie, spôsobuje ich domnienka, že prekonalí svojich učiteľov, ďalší ich [učiteľov] popierajú vyhlasujúc, že sa učili od cudzincov (*forastieri*), alebo domnievajúc sa, že ich vlastný talent (*ingegno*) je taký veľký (*eleuato*), že sa to naučili od seba samých (znak nevďačnosti), pritom nepostrehnú, aké prázdne sú ich myšlienky, pretože zo svojej malej skúsenosti (*puoca prattica*) — čo je vec, čo sa nadobúda len dlhou praxou (*longo uso*) — nepoznajú ani základy, ani pravidlá (*ne fondamenti, ne regole*) a ich neschopnosť nadobudnúť poznanie učiteľov (*sapere de 'suo maestro*) ich vedie k popieraniu (*negare*) všetkého. Podľa mňa by bolo lepšie, keby títo obrátili svoju pozornosť k hocikámu inému umeniu, nie k tomuto ušľachtilemu a vznešenému (*nobile, e sublime*).

Ten, kto v tomto prvom lese (*prima selua*) nenájde plody (*frutti*) zodpovedajúce v každom ohľade jeho túžbam, nech prejde k druhému, ktorý vo väčšej šírke a pestrosti ešte väčšmi oplýva chutnejšími a vkusnejšími plodmi.

Buďte zdraví!

[VG]

O viole bastarde²

(*Della Viola Bastarda*)

Viola bastarda, ktorá je kráľovnou na hranie pasáží medzi ostatnými nástrojmi (*Regina delli altri instrumenti, per paseggiare*), je nástrojom, ktorý nie je ani tenorovou ani basovou violou (*ne tenore, ne basso de Viola*), ale je veľkolepým nástrojom medzi jedným a druhým. Volá sa *bastarda*, pretože raz ide do výšky, inokedy do hĺbky (*hora vā nell'acuto, hora nel graue*), raz do najvyšších polôh (*hora nel sopra acuto*), raz hrá jeden hlas, potom druhý (*hora fa una parte, hora vn' altra*), raz hrá nové kontrapunky, inokedy imitujúce *passaggi* (*hora con nuoui contraponti, hora con passaggi d'imitationi*), ale treba upozorniť, že imitácie (*le imitationi*) by nemali mať viac ako šesť či sedem odpovedí (*risposte*), pretože by to bolo únavné a nevkusné (*tedioso, e di disgusto*). To isté platí aj pre všetky druhy nástrojov, pretože školy významných hráčov (*le scole de valenti suonatori*) to nepovoľujú (*non lo permettono*), zakazujú v pasážach robiť dve oktávy a dve kvinty s niektorým z iných hlasov (*prohibiscono ancora nei passaggi, far due ottaue, e due quinte, con alcuna de l'altre parti*), pretože takouto následnosťou nevzniká nič iné, iba násilnosť (*se non s'e più che sforzato, per seguitar qualche imitationi*). Dnes vidno, že je veľa [hráčov], ktorí nerobia nič iné ako tieto pasáže, či už sú dobré alebo zlé (*paseggiare, ò sia buono, ò sia catiuo*), pričom neustále *passaggi* otravujú toho, kto pozná remeslo (*rompendo la testa a chi sà del mestiero*), ničia všetok spev a myslia si, že robia dobre. Bolo by pre nich lepšie, keby išli hrať do polí (*alla frascata*) ako na koncerty (*nei concerti*), pretože nevedia, že je lepšie pôvabne držať jediný tón sladkým a jemným ťahom sláčika ako robiť veľa pasáží navyše (*tener vna nota con gratia, ouer vn' arcata dolce, e soaue; che far tanti passaggi fuori del suo douero*). Tento spôsob pasážovania *alla bastarda* platí pre organy, lutny, harfy a podobné nástroje. (*Questo modo di paseggiare alla Bastarda, serue per Organi, Liuti, Arpe, & simili.*)

[ZJ]

POZNÁMKY

- ¹ Úplný text titulného listu publikácie znie nasledujúco: SELVA DE VARIII PASSAGGI SECONDO L'VSO MODERNO, per cantare, & suonare con ogni sorte de Stromenti, DIVISA IN DVE PARTI.
NELLA PRIMA DE QVALI SI DIMOSTRA IL MODO DI CANTAR POLITO, é con gratia; & la maniera di portar la voce accentata, con tremoli, groppi, trilli, esclamationi, & passeggiare di grado in grado, salti di terza, quarta, quinta, sesta, ottava, & cadenze finali per tutte le parti, con diuersi altri essempli, e motetti passeggiati: Cosa ancora vtile a Suonatori per imitare la voce humana.
Nella seconda poi si tratta de passaggi difficili per gl' instramenti, del dar l'arcata, o lireggiare, portar della lingua, diminuire di grado in grado, cadenze finali, essempli con canti diminuiti, con la maniera di suonare alla bastarda.
NVOVAMENTE DATTA IN LUCE
DI FRANCESCO ROGNONI TAEGIO, CAPO MVSICO D'INSTROMENTI nella Regia Ducal Corte, & Maestro di Capella in Santo Ambrosio Maggiore di Milano.
Alla Sacra Maestà del Rè di Polonia.
IN MILANO. Appresso Filippo Lomazzo. M.DC.XX.
- ² V tejto kapitole druhého dielu práce Rognoni opisuje pod názvom *viola bastarda* spôsob dimi- nučnej praxe, ktorý po prvýkrát opísal Diego Ortiz v spise *Tratado de glosas* (1553), v kapitole *La tercera manera de tañer el Violon con el Cymbalo q es sobre cosas compuestas* (pozri s. 393-394).

Henry Peacham

(cca 1576 – cca 1643)

(1622)

Anglický spisovateľ a hudobník Henry Peacham sa narodil asi roku 1576 v North Mimms. Po štúdiách v Cambridgi, ktoré ukončil roku 1598, pravdepodobne študoval hudbu v Taliansku u Orazia Vecchiho. Roku 1612 sa usadil v Londýne, kde pôsobil ako tuteur synov Thomasa Howarda. V rokoch 1613-1614 precestoval Francúzsko, Taliansko, Vestfálsko a Nizozemsko. Po návrate do Anglicka roku 1615 sa usadil v Londýne a tu žil až do smrti cca 1643, skončiac svoju životnú púť v extrémnej chudobe.

Peacham bol všestranne humanitne vzdelaný autor. Bol blízkym priateľom Johna Dowlanda a poznal sa aj s W. Byrdom, no jeho význam pre hudbu spočíva predovšetkým v kapitole venovanej hudbe, tvoriacej súčasť jeho najpopulárnejšieho spisu *The Compleat Gentleman* (Londýn 1622). Tento jeho sprievodca po dobrých mravoch a gentlemanskom správaní predstavuje anglický puritánsky pendant talianskeho renesančného humanistického obrazu dokonalého dvorana, ktorý vytvoril Baldesar Castiglione v *Il libro de Cortegiano* (Benátky 1528). Peacham do tohto spisu zaradil aj apológiu hudby, v ktorej zhrnul všetky dostupné humanistické argumenty, dokumentujúce silu a nezastupiteľnosť hudobného umenia. *The Compleat Gentleman* vyšiel znovu v rozšírenom (1634) i v revidovanom vydaní (1661).

* * *

The Compleat Gentleman. Londýn 1622.

O hudbe¹ (Of Music)

Vašu pozornosť uchváti aj hudba, sestra poézie, ak na to máte predpoklady. Viem, že mnohí sú *adeo quovos* a majú takého nevyrovnaného ducha, že sa jej spoločnosti vyhýbajú, pretože im [pri dotyku s hudbou] môžu opuchnúť uši, podobne ako nedávno opuchli líca istej veľkej dáme v Anglicku už pri najjemnejšom dotyku ruže (tak ako veľký rímsky kardinál, ktorý si postavil dom na vidieku [*campagna*], ďaleko od miest, aby sa vyhol voni ruží, keď začínajú kvitnúť). Neodvažujem sa vysloviť také unáhlené odsúdenie ako Pindaros² či ako onen Talian, ktorý na ten istý účel použil príslovie „Koho Boh nemiluje, ten nemiluje hudbu“. Som však skutočne presvedčený, že [tí, čo nemilujú hudbu,] sú prírodou veľmi zle obdarení, a k tomu takou hrubou hlúpostou, že sotva v nich možno nájsť niečo dobré a cnostné. Myslím si, že nikdy nikto múdry nespochybňoval [jej] zákonitý účel, pretože [hudba] je bezprostredný dar nebies, prepožičaný človeku na chválu a oslavu jeho Stvoriteľa; na jeho útechu uprostred mnohých smútkov a starostí, ktorými je život ustavične napĺňaný. Piesňou aj písmom možno navždy uchovať pamäť Božej doktríny a Božieho dobrodenia (ako nás učí Mojžišova³ pieseň a božské žalmy onoho sladkého speváka Izraela, ktorý svojim psaltériom⁴ tak hlasno rozozvučal tajomstvá a nespočítateľné dobrodinia všemocného Stvoriteľa) a vylepšiť bohoslužbu — ako to môžeme nájsť v 2. Samuelovej knihe (6, 5), v 33., 21., 43. a 44., 108. a 103. žalme⁵ a na rozmanitých iných miestach Pisma, ktoré pre stručnosť vynechávam.

Naši sektári však vravia, že spev a nástroje používané v našej oficiálnej cirkvi — teda „antifóny,⁶ cezúry, opakovania, pestrosť modov a proporcií (*antiphony, rests, repetitions, variety of moods and proportions*) a podobné“ nezlepšujú službu Bohu.

Po prvé, konanie Miriam, prorokyne a Mojžišovej sestry, ktorá odpovedala mužom svojou piesňou,⁷ potvrdí, že odpovedať každému spevom nestoji v protiklade k Božiemu slovu, ale je s ním súladné. Pokiaľ ide o opakovania, v spievaní Levitov nebolo nič bežnejšie a Dávidov 136. žalm je celý zložený z dvoch najpôvabnejších a najsladších figúr opakovania, zo sympleke a anafory. Ako vie aj ten najúbohejší Hebrejec, charakter hebrejského verša, ktorý neraz pozostáva z nestáleho nepárneho počtu stôp (*consisting many times of uneven feet, going sometime in this number, sometimes in that*) — ich počet zodpovedá, ako povedal sv. Hieronym⁸, raz počtu Sapfó, inokedy Alkaia —, si nevyhnutne vyžaduje cezúry a proporcie (*resting and proportions*). A v čom sa náš spôsob spevu a hry na nástrojoch v kaplnke Jeho Veličenstva a v našej oficiálnej cirkvi líši od praxe Dávida, kňazov a Levitov?⁹ Nie je to ten istý znak chvály a vďakyvzdania Bohu hlasmi a nástrojmi všetkého druhu? Ako povedal sv. Hieronym¹⁰, „*Donec reboet laquear templi*“ („střecha kostola sa opäť ozýva“). Veď nemusia hučať ako pri židovskom obrade a predsa vieme, že ich používala staroveká puritánska cirkev. Ale vráme sa tam, kde sme prestali.

Lekári vám povedia, že cvičenie hudby je veľkým predlžovačom života, pretože hýbe a oživuje ducha, tajne s ním sympatizujú (*the exercise of music is a great lengthener of the life by the stirring and reviving of the spirits, holding a secret sympathy with them*); cvičenie spevu okrem toho otvára hrud a hlasivky. Je tiež nepriateľom melanchólie a sklúčenosti mysle (*an enemy to melancholy and dejection of the mind*), ktorú sv. Ján Zlatoústý pravdivo nazval kúpelom diabla;¹¹ ba dokonca lieči niektoré choroby — v Apulii v Taliánsku a na okolí je hudba najspoľahlivejším a jediným liekom pre tých, ktorých uštipla tarantula. Okrem už spomenutých dobrodení spievanie predstavuje najrýchlejšiu pomoc pri zlej výslovnosti a na zreteľné rozprávanie, čo mi potvrdili mnohí veľkí duchovní; ba dokonca ja sám som poznal mnoho detí, ktorým iba ono pomohlo zbaviť sa jachtania v reči.

Platon hudbu nazýval „božskou a nebeskou činnosťou“,¹² užitočnou pri hľadaní dobrého a početného.

Homér hovoril, že „pevcom ma celom svete sa dostáva pocta a vážnosť“¹³ a vieme, že hoci Lykurgus vydal pre Lakedaimončanov tie najprísnejšie a najostrejšie zákony, vždy im dovolil zaoberať sa hudbou.

Aristoteles tvrdil, že jedine hudba podnecuje mysle k cnosti a dobru, a preto ju zaradoval medzi tie štyri hlavné činnosti, do ktorých by zaúčal deti.¹⁴

Cicero povedal, že v speve a hre na nástrojoch spočíva veľká znalosť a najznamenitejšie poučenie mysle, a pre jej účinok na myseľ ju nazval „*Stabilem thesaurum, qui mores instuit, componitque, ac mollit irarum ardores, &c.*“ („večný poklad, ktorý usmerňuje a usporadúva naše spôsoby a zmiernuje horúčosť a besnenie nášho hnevu, &c.“).¹⁵

Mohol by som sa ponoriť do nekonečného mora chvály a použitia takeého vynikajúceho umenia, ale ukážem vám iba prstom, pretože netužim, aby sa nejaký šľachtic alebo džentlmen (okrem svojho osobného oddychu a hodín voľného času) preukazoval majstrovstvom v nej alebo zanedbal svoje vážnejšie zamestnanie, hoci to uznávam za zručnosť hodnú poznania a cvičenia [aj toho] najväčšieho princa.

Kráľ Henrich VIII. vedel nielen spievať s istotou svoj part, ale sám zložil bohoslužbu pre štyri, päť a šesť hlasov (*service of four, five and six parts*), ako to Erasmus potvrdil zo svojej vlastnej skúsenosti v istej epištole.¹⁶

Podobne gróf z Venosy, taliánsky princ,¹⁷ podal v neskorých rokoch vynikajúci dôkaz svojej znalosti a lásky k hudbe, keď sám skomponoval mnoho vzácnych skladieb (*many rare songs*), ktoré som videl.

Ale nad všetkými, ktorí niesli palmu víťazstva za znamenitosť nielen v hudbe, ale vo všetkom, čo sa požaduje od skvelého princa, čnie ešte žijúci Maurice, markgróf hessen-

ský, z ktorého vlastnej tvorby som videl osem či desať rôznych tlačí motet a slávnostnej hudby, napísanej práve pre jeho vlastnú kaplnku, kde si sám robí svojho organistu počas veľkej oslavy nejakého sviatku a mnohokrát iba pre svoj oddych. Okrem toho pohotovo hovorí desiatimi či dvanástimi rôznymi jazykmi a je takým univerzálnym učencom, že keď príde na svoju Univerzitu v Marburgu (čo robí často), nech mu položia akúkoľvek otázku (ako je zvykom na nemeckých a našich univerzitách), bude hodinu alebo dve dišputovať bez prípravy (*he will extempore dispute an hour or two*) (dokonca v topánkach a ostrohoch) s jej najlepšími profesormi. Nespomínam jeho vzácnu zručnosť v chirurgii; všeobecne sa považuje za najlepšieho naprávača kostí v krajine. Tí, čo videli jeho majetok, jeho pohostinnosť, jeho bohato vybavenú výzbroj, jeho dôstojnú stajňu veľkých koní, jeho dvornosť voči všetkým cudzincom, mužom kvalít a dobrých spôsobov, tí nech dopovedia ostatné.

Keďže však prirodzená inklinácia nevyhnutne vedie niektorých mužov k výšinám znamenitosti, príklady tohto druhu sú veľmi zriedkavé, ba dokonca mnohokrát sa veľké osobnosti správajú prudkejšie, ako by prislúchalo ich postaveniu a nevyhnutnosti ich záležitostí. Ak by sa to týkalo týchto čestných a chvályhodných cvičení s príchutou cnosti, to by bolo dobré, ale mnohí sa plne oddávajú pletkám a najsmiešnejším a najdetinskejším činnostiam, pričom zanedbávajú svoje povinnosti a postavenia. Tak sa Eropus, kráľ macedónsky, tešil iba z výroby cukroviniek,¹⁸ Domitianovou zábavkou bolo zasa chytať a zabíjať muchy a pri takom vážnom zaneprázdnení sa s ním veľakrát nedalo vôbec hovoriť.¹⁹ Ptolemaios Philadelphus bol vynikajúcim kováčom a košíkárom, Alfonso Atestino, gróf ferrarský, mal radosť iba z truhlárčiny, Rudolf, posledný cisár, zasa zo vsádzania kamienkov a výroby hodínok. Takáto podobná [činnosť] musí zatieniť štát a majestát, pretože prináša familiárnosť a v dôsledku toho opovrhovanie tým najdôležitejším. Nevyžadujem od vás viac ako [schopnosť] spievať svoj part s istotou a z listu (*to sing your part sure and at first sight*) a vedieť to isté hrať na viole (*withal to play the same upon your viol*) či hrať na lutne v súkromí pre seba (*or the exercise of the lute privately to yourself*).

Je trochu ťažké povedať vám, koho spomedzi ostatných autorov máte napodobňovať a považovať za najlepšieho, keďže je ich tak veľa rovnako dobrých, avšak ako v ostatnom aj tu vám poskytnem svoj názor.

V motetách a v pietnej a nábožnej hudbe (*For motets and music of piety and devotion*), rovnako na počesť nášho národa, ako aj za osobné zásluhy, uprednostňujem nadovšetko nášho fénixa pána Williama Byrda.²⁰ Neviem, či sa mu v tomto druhu niekto môže rovnať, a som si istý, že nikto [iný v ňom] neexceluje, dokonca i podľa hodnotenia Francúzov a Talianov, ktorí sú na chválu cudzincov veľmi skúpi, pretože sú namyslení na seba. Jeho *Cantiones sacrae*²¹, ako aj jeho *Gradualia*²², sú číro anjelské a božské. On sám je prirodzene disponovaný na vážnosť a nábožnosť (*naturally disposed to gravity and piety*), jeho talent neinklinuje natoľko k ľahkým madrigalom alebo canzonettám (*his vein is not so much for light madrigals or canzonets*), ale v jeho *Virginelle*²³ a v niektorých iných [skladbách] z jeho Prvej zbierky (*First set*) nemajú čo naprávať ani tí najlepší zo všetkých Talianov.

V kompozícii uprednostňujem ďalej Ludovica de Victoriu²⁴, najsúdnajšieho a najsladšieho skladateľa, po ňom Orlanda di Lassa²⁵, veľmi vzácného a vynikajúceho autora, ktorý žil asi pred štyridsiatimi rokmi na dvore vojvodu bavorského. Vydal veľa zbierok v latinčine i vo francúzštine, jeho talent je vážny a sladký (*his vein is grave and sweet*), spomedzi jeho latinských skladieb je najlepšia zbierka *Sedem kajúcnych žalmov* (*Seven Penitential Psalms*); a spomedzi francúzskych tá zbierka, v ktorej je *Susanna un jour*²⁶, na ktorej popevku si odvtedy mnohí iní cvičili svoju invenciu (*upon which ditty many others have since exercised their invention*).

Luca Marenzio²⁷ vyniká nad všetkými ostatnými rozkošnou melódiou a sladkou invenciou v madrigaloch (*for delicious air and sweet invention in madrigals*). Vydal viac zbierok (*sets*) ako ktorýkoľvek iný autor a — aby som pravdu povedal — nemá zlú skladbu (*hath not an ill song*), hoci niekedy mu nedopatrením (čo môže byť aj chyba tlačiaru) uniknú dve [paralelné] oktávy alebo kvinty (*two eights or fifths*), ako medzi tenorom a ba-

som v poslednej kadencii v *I must depart all hapless*, končiacej sa podľa povahy *ditty* najumeleckejšie, polovou pomlčkou. Prvá, druhá a tretia časť jeho *Tirsi*, *Veggio dolce mio bene*, *Che fa hogg' il mio sole*, *Cantava* alebo *Sweet singing Amaryllis* sú skladby (*songs*), za ktorých skomponovanie by sa nemuseli hanbiť ani samé Múzy.²⁸ Postavou a vzhľadom to bol malý a tmavý človek, dost dlho bol organistom v pápežskej kapele v Ríme. Potom odišiel do Poľska, pretože upadol u pápeža do nemilosti za prílišnú dôvernú k jeho príbuznej (po ktorú potom poľská kráľovná poslala Lucu Marenzia, pretože to bola jedna z najvzácnejších speváčok a lutnistiek v Európe). Počas návratu však zistil, že pápežova náklonnosť sa od neho tak odvrátila, že strudnomyseľnel a umrel.

V súdnosti a v hĺbke zručnosti (*for judgement and depth of skill*) nebolo nad Alfonsa Ferrabosa staršieho²⁹, kým žil (a takisto nad jeho ešte žijúceho syna). Všetko, čo spravil, bolo najprepracovanejšie a najhlbšie a dostatočne príjemné v melódii (*most elaborate and profound and pleasing enough in air*), hoci majster Thomas Morley ho inak kritizoval.³⁰ Jeho *I saw my lady weeping*³¹ a *Nightingale* (na ktorého melódii si spolu s majstrom Byrdom v priateľskom súťažení cvičili svoju invenciu),³² nemožno nijako vylepšiť v sladkosti melódie ani v hĺbke súdnosti (*for sweetness of air or depth of judgement*).

Mojim majstrom je Orazio Vecchi z Modeny³³, ktorý má okrem dobrej melódie aj zo všetkých najlepšie nápady a pestrosť obdivuhodne skrášľujúcu všetky jeho diela (*beside goodness of air most pleasing of all other for his conceit and variety, wherewith all his works are singularly beautified*) — tak jeho päťhlasné a šesťhlasné madrigaly, ako aj jeho canzonetty, vydané v Norimbergu. Medzi nimi je na rozospievanie (*for trial sing*) *Vivo in fuoco amoroso*, *Lucretia mia*, kde na *Io catenato moro* s vynikajúcou súdnosťou vedie štvrtťmovú notu medzi mnohými polovými, čo pripomína oká na reťazi. V *S'io potessi raccor' i mei sospiri* preruší slovo *sospiri* zasa štvrtťmovou notou a štvrtťmovou pomlčkou do vzdychov (*into sighs*), vo *Fa mi un canzone*, *etc.* uspí človeka za poludnia a má ešte mnoho iných s podobným nápadom a príjemnou invenciou (*with sundry other of like conceit and pleasant invention*).³⁴

Potom onen veľký majster a nedávny *maestro* Chrámu sv. Marka v Benátkach³⁵, neprekonateľný v plnosti, ušľachtilosti, sviežosti talentu (*for a full, lofty, and sprightly vein*), neprekonaný vo svojej nálade (*his own humor*). Pokým žil, bol jedným z najslobodnejších a najodvážnejších spoločníkov na svete. Jeho *Kajúčne žalmy* sú vynikajúco skomponované a sú najlepšie z jeho nábožných diel. (*His Penitential Psalms are excellently composed and for piety are his best.*)

Nesmiem tu zabudnúť ani na nášho vzácneho krajana Petra Philippsa³⁶, organistu Ich Výsostí (*Altezzas*) v Bruseli, dnes jedného z najväčších európskych majstrov hudby. Poslal nám veľa vynikajúcich skladieb (*many excellent songs*), rovnako motetá ako madrigaly (*as well motets as madrigals*). Bol úplne ovplyvnený talianskym vkusom (*he affecteth altogether the Italian vein*).

Je mnoho iných vynikajúcich autorov, ako Boschetto³⁷ a Claudio de Monteverdi, ktorí sa vyrovnajú už spomenutým, Giovanni Ferretti, Stephano Felis, Guilio Rinaldi, Philippe de Monte, Andrea Gabrieli, Cipriano de Rore, Pallavicino, Geminiano a ďalší,³⁸ ešte žijúci. Skúmať tu ich rôzne diela by bolo príliš nudné a zbytočné; preto vám radím, aby ste sami uspokojili svoje ucho a predstavivosť (*please your own ear and fantasy*). Tí, ktorých som vyššie spomenul, vždy patrili (počas posledných tridsiatich či štyridsiatich rokov) medzi najlepších.

Aby som sa vyhol únavnosti, ochotne sa zdržím rečí o hodnote a znamenitosti ostatných našich anglických skladateľov, majstra doktora Dowlanda, Thomasa Morleyho, Mr. Alphonsa, Mr. Wilbyho, Mr. Kirbyho, Mr. Weelkesa, Michaela Easta, Mr. Batesona, Mr. Deeringa a rozličných iných³⁹, ktorých v hĺbke zručnosti a bohatstve nápadu (*for depth of skill and richness of conceit*) nepredstihne nikto na svete (nech by si Talian privlastnil hocikolko prívlastkov).

Nekonečná je tá sladká pestrosť (*sweet variety*), ktorou si teoretik hudby (*the theorique of music*) cvičí myseľ, ako uvažovaním o proporcii, o konsonanciách a disonanciách, o rôz-

nosti modov a tónin, nekonečnosti invencie atď. (*as the contemplation of proportion, of concords and discords, diversity of moods and tones, infiniteness of invention &c.*) Odvážim sa však tvrdiť, že na svete niet nijakej inej vedy (*no one science in the world*), ktorá by tak ovplyvnila voľného a šlachetného ducha potešujúcejším a pokojnejším oddychom či lepšie vystrojila myseľ tým, čo je chvályhodné a cnostné (*that so affecteth the free and generous spirit with a more delightful and inoffensive recreation or better disposeth the mind to what is commendable and virtuous*).

Keď Kynethensania v Arkádii prestali mať predchádzajúce potešenie z hudby, upadli do buričských nálad a občianskych vojen (*grew into seditious humors and civil wars*), ktoré zaznamenal najmä Polybius⁴⁰, a predpokladám, že z toho dôvodu bolo v Arkádii nariadené, že každý sa má zaoberať hudbou po tridsať rokov [svojho života].

Podobne starovekí Galovia, ktorých Július⁴¹ nazval barbarskými, sa stali predvážajúcimi hudby najdvornejšími a najtvárnejšími.

Ba dokonca, podľa môjho názoru, nijaká rétorika nepresvedčovala viac ani nemala väčší vplyv na myseľ (*Yea, in my opinion no rhetoric more persuadeth or hath greater power over the mind*); veru nie. Vari nemala hudba svoje figúry, ktoré sú tie isté, aké má rétorika? (*hath not music her figures, the same which rhetoric?*) Veď čo je *revert*, ak nie jej antistrofou (*What is a revert but her antistrophe?*), čo sú jej *reports*, ak nie sladké anafory? (*her reports, but sweet anaphoras?*) Jej *counterchange*, ak nie *antimetaboles* (*her counterchange of points, antimetaboles?*)? Jej vášnivé melódie, ak nie *prosopopoeias* (*her passionate airs, but prosopopoeias*) a nekonečné množstvo iných tej istej prirodzenosti (*with infinite other of the same nature*).

Ako nás to hudba ohromuje, keď zo zvukových disharmónií vytvára tie najsladšie harmónie? (*How doth music amaze us when of sound discords she maketh the sweetest harmony?*) A kto nám ukáže príčinu toho, prečo zvuky dvoch nádrží, fliaš, mosadzných kotlov a iných podobných [nádob] tej istej veľkosti, z ktorých je jedna naplnená a druhá prázdna, harmonicky ladia jedna s druhou (*shall stricken be a just diapason in sound one to the other*)? Alebo prečo jestvuje taká náklonnosť zvukov (*such sympathy in sounds*), že keď sa dve lutny rovnakej veľkosti, naladené v unisone či rovnako v *Gamma*, *G sol re ut* alebo na akúkoľvek inú strunu, položia na stôl, pričom na jednu sa udrie, tak tá druhá jej odpovie, hoci je nedotknutá?

Aby som to uzavrel, ak dôstojnosť a hodnota všetkých umení závisí od ich účinkov, nepriradujte túto dobrú vedu medzi tie mnohé, ktoré Lukianos umiestnil za pekelné brány ako zbytočné a neužitočné, ale medzi tie, ktoré sú *πηραι των καλων*, pramene dobra a šťastia nášho života. Keďže je to hlavný prostriedok oslavy nášho milosrdného stvoriteľa, zvyšuje našu oddanosť, poskytuje potešenie a uľahčuje nám prácu, vyjadruje smútok a ťažobu ducha, uchováva ľudí v súzvučnosti a priateľstve, utišuje krutosť a hnev, a nakoniec, je to najlepšia medicína na mnohé melancholické choroby.

[KL]

POZNÁMKY

¹ Text uvádzame podľa STRUNK, O.: *Source Reading in Music History. 2. The Renaissance*. Faber and Faber 1981, s. 141-147, pričom O. Strunk vychádzal z reprintu vydania z roku 1634 (The Clarendon Press, Oxford 1906), s. 96-104.

² *Pýtické Ódy*, I, 13-14: „No všetky bytosti, ktoré Zeus nemiloval, sú ohromené, keď počujú hlas Pierid, či na zemi alebo na bezhraničnom mori“ [Sandys].

³ HP [touto skratkou označujeme Peachamove vlastné poznámky]: 5M, 32.

⁴ HP: Bol to nástroj v tvare trojuholníka so 72 strunami nevýslovnej sladkosti.

⁵ OS [touto skratkou označujeme pôvodné poznámky O. Strunka]: Peachamov odkaz nie je jasný.

⁶ HP: Vzájomné odpovedanie zborov.

⁷ OS: 2M, 15, 20-21.

⁸ OS: *Epistola* LIII, 8.

- ⁹ HP: 2Kron 5, 12-13.
- ¹⁰ OS: *Epistola LXXVII*, 11: Et aurata Templorum tecta reboans.
- ¹¹ HP: *In lib. de Angore animi*.
- ¹² HP: Δαιμόσιου πρᾶγμα, Štát 531C.
- ¹³ HP: Τμηϛ εμποροι εισι και αιδους, *Odd*, VIII, 480. (Pozri HOMÉROS: *Odysseia*. Tatran. Bratislava 1986, s. 125.
- ¹⁴ HP: *Politika*, 1337B.
- ¹⁵ CICERO: *Tuskulské rozhovory*, I. (OS: Peachamov citát nie je presný.)
- ¹⁶ HP: In *Farragine Epistola*.
- ¹⁷ Carlo Gesualdo da Venosa (cca 1561-1613) — taliansky šľachtic a skladateľ, autor viacerých zbierok sakrálnej a svetskej hudby (motetá, rezponzoriá, madrigaly).
- ¹⁸ HP: CUSPINIANUS: *De Caesaribus et Impratoribus*.
- ¹⁹ HP: SUTONIUS: *Lives of the Caesars*, VIII.
- ²⁰ William Byrd (1543-1623) — anglický skladateľ, organista. Najvýznamnejší alžbetínsky autor mnohých zbierok sakrálnej hudby v latinskom i anglickom jazyku, tvorca consortnej svetskej hudby a významný autor virginalovej, organovej a súborovej inštrumentálnej hudby.
- ²¹ *Collected Vocal Works*, I-III. London 1937.
- ²² *Collected Vocal Works*, IV-VII. London 1938.
- ²³ *The English Madrigal School* (London 1920), XIV, č. 44, 45 (slová sú preložené z Ariosta).
- ²⁴ Tomás Luis de Victoria (1548-1611) — španielsky skladateľ a organista žijúci v Taliansku. Najvýznamnejší španielsky skladateľ renesancie a jeden z najvýznamnejších renesančných autorov sakrálnej hudby vôbec (motetá, omše, magnifikaty, lamentácie, antifóny, žalmy, hymny, pašie, sentencie).
- ²⁵ Orlande de Lassus (Orlando di Lasso) (1532-1594) — frankoflámsky skladateľ, pôsobiaci od roku 1556 na dvore Albrechta V. Bavorského v Mníchove. Lassus bol najznámejším a najobdivovanejším skladateľom 16. storočia, cteným po celej Európe, autorom mohutného diela, obsahujúceho všetky druhy sakrálnej i svetskej vokálnej hudby.
- ²⁶ Jedna z najparodovanejších kompozícií 16. storočia.
- ²⁷ Luca Marenzio — pozri pozn. s. 455, pozn. 8.
- ²⁸ OS: Prvé tri spomínané madrigaly vyšli v Yongeho tlači *Musica Transalpina* (1588), *Cantava a Veggo dolce mio bene* vo Watsonovej tlači *Italian Madrigals Englished* (1590). Paralelné kvinty na konci *Io partirò* sa vyskytujú v Yongeho reprinte, nenachádzajú sa v originálnej skladbe.
- ²⁹ Alfonso Ferrabosco (1543-1588) — bolonský skladateľ, pôsobiaci po roku 1562 aj v Anglicku; autor významných sakrálnych (motetá, lamentácie, anthemy) i svetských skladieb (madrigaly).
- ³⁰ OS: *A Plain and Easy Introduction*, s. 180, pozri s. 451.
- ³¹ *The Old English Edition*, XI, č. 2 a 3.
- ³² OS: Ferraboscova verzia je v *The Old English Edition*, XI, č. 9, Byrdova v *The English Madrigal School*, XV, č. 9; obe nadväzujú na Lassov chanson *Le rossignol* (*Works*, XIV, č. 82), ktorý vydal Yonge s anglickým textom v *Musica Transalpina* (1588).
- ³³ Orazio Vecchi (1550-1605) — modenský skladateľ, autor viacerých zbierok sakrálnej a svetskej hudby, ako aj *comédie harmoniky L'Amfiparnaso* (1597), spájajúcej prvky madrigalu so subjektívou líniou.
- ³⁴ OS: Vecchiho *Fa mi un canzone (Fa una canzone)* vydal A. Einstein v *The Italian Madrigal*. Princeton 1949. III, č. 87.
- ³⁵ HP: Giovanni Croce (cca 1557-1609) — benátsky skladateľ, spevák a kňaz, žiak G. Zarlina; autor mnohých tlači sakrálnej i svetskej hudby.
- ³⁶ Peter Philips (cca 1560-1628) — anglický skladateľ a organista katolíckej konfesie, pôsobiaci ako organista na kontinente (Antwerpy 1590, Brusel — organista u Alberta a Izabely Rakúskej); popri W. Byrdovi najvydávanější anglický autor.
- ³⁷ HP: Jeho osemhlasné motetá vyšli v Ríme 1594.
- ³⁸ Gerolamo Boschetti (fl. 1591-1611), Giovanni Ferretti (cca 1540-po 1609), Stefano Felis (cca 1550-po 1603), Giulio Rinaldi (?), Philippe de Monte (1521-1603), Andrea Gabrieli (cca 1510-1586), Cipriano de Rore (1515/1516-1565), Benedetto Pallavicino (1551-1601), Geminiano (?).
- ³⁹ John Dowland (1563-1626), Thomas Morley (1557/1558-1602), Alphonso (?), John Wilbye (1574-1638), Georg Kirbye (+1634), Thomas Weelkes (1576-1623), Michael East (cca 1580-1648), Thomas Bateson (cca 1570/1575-1630), Richard Dering (cca 1580-1630).
- ⁴⁰ HP: *Histories*, IV, xx (cit. Athenaeus).
- ⁴¹ HP: *Epistola 71* (Hertlein).

Samuel Scheidt

(1587 – 1654)

(1624)

Nemecký skladateľ a organista Samuel Scheidt bol pokrstený 3. 11. 1587 v Halle. Po štúdiách na Gymnáziu v Halle sa stal roku 1604 organistom v miestnom Kostole sv. Mórica. Pravdepodobne roku 1608 odišiel študovať organovú hru k J. P. Sweelinckovi do Amsterdamu. Po návrate do Halle sa stal dvorným organistom Kristiána Viliama Brandenburského a po odchode Williama Brada aj dvorným kapelníkom (1619). Halle bolo po roku 1625 ťažko skúšané v 30-ročnej vojne, čo znamenalo aj veľký úpadok hudobného života. Scheidt bol roku 1628 vymenovaný na miesto *director musices*. Mier sa do mesta vrátil až roku 1638 a Scheidt sa znovu stal dvorným kapelníkom. Po celý život bol aj uznávaným odborníkom na výstavbu organov a často ho pozývali na ich inšpekcie. Zomrel 24. 3. 1654 v Halle, meste, ktorého hudbe zasvätil celý svoj život.

Scheidtovo dielo spolu s dielom jeho generačných druhov H. Schütza a J. H. Scheina vytvorilo základy nemeckej barokovej hudby. Z tejto trojice bol jediný aj aktívnym interpretom, a aj preto bol uznávaný predovšetkým ako autor inštrumentálnej hudby. Jeho dielo zaznamenáva dvojnásobný rozkvet v obdobiach spoločenskej stabilizácie. V rokoch 1620-1625 vyšli v Hamburgu jeho *Cantiones sacrae* (1620), tri zväzky inštrumentálnej hudby *Ludi musici* (1621, 1622, 1624), zbierka 12 veľkých kompozícií *Concertus sacri* (1622) a jedna z najvýznamnejších zbierok klávesovej hudby 1. polovice 17. storočia, trojzväzková *Tabulatura nova* (1624). V druhom období rozkvetu vydal v Halle 4 zväzky duchovných koncertov (*Neue geistliche Concerten* — 1631, 1634, 1635, 1640). Na sklonku života vydal tzv. *Görlitzer Tabulatur-Buch* (1650) — zbierku 100 organových chorálov.

Scheidtova *Tabulatura nova* vyrastá predovšetkým zo Sweelinckovej variačnej techniky; ťažisko prvých dvoch dielov tvoria svetské a liturgické variačné kompozície, tretí diel je venovaný hudbe tvoriacej súčasť liturgie.

* * *

Tabulatura nova continens variationes aliquot psalmodiarum, fantasiarum, cantilenarum, Passamezzo, et canones aliquot. In Gratiam Organistarum adornata. Hamburg 1624.

Organistom

(*An die Organisten*)¹

Tieto magnifikaty a hymny, ako aj niektoré žalmy, ktoré sa nachádzajú v mojom prvom a druhom dieli, môže hrať každý organista, ktorý má organ s dvoma manuálmi a pedálom (*Orgel mit 2. Clavier vnd Pedal*); ak sú v diskante alebo v tenore, majú sa hrať najmä na zadnom pozitíve (*Rückpositif*) s ostrými hlasmi (aby bol chorál tým zreteľnejší). Ak ide o bicinium a chorál je v diskante, hráme chorál pravou rukou na hornom manuáli či stroji (*auff dem Ober Clavir oder Werck*) a ľavou rukou hráme druhý hlas na zadnom pozitíve. Ak je chorál v štvorhlase v diskante, potom sa chorál hrá na zadnom pozitíve pravou rukou, alt a tenor hráme na hornom manuáli či stroji ľavou rukou a bas pedálom. Ak je chorál v tenore, tak sa hrá ľavou rukou na zadnom pozitíve a ostatné hlasy sa hrajú pravou rukou na hornom manuáli, bas sa hrá pedálom.

Alt zo štvorhlasu možno hrať aj zvlášť na zadnom pozitíve, ale diskant treba hrať pravou rukou na hornom manuáli, tenor a bas — súčasne dva hlasy — na pedáli, ale musia byť tak komponované, aby tenor nebol vyššie ako *c*¹, keďže *d*¹ len zriedkavo nájdeme v pe-

dáli, a nemajú byť navzájom vzdialené, iba o oktávu, kvintu či terciu, pretože inak to možno nohami dobre obsiahnuť.

N.B. Ale tento spôsob — hrať alt na pedáli — je najkrajší a najpohodlnejší (*die schönste vñnd zum aller bequemsten*). Výhodou je tu, že dobre možno disponovať 4' a 8' registrami a *Stimwerckom* organa. 8' musí byť vždy na pozitíve a 4' v pedáli.

Příklad — ako hrať chorál na pedáli:

The image shows a musical score for an organ chorale. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Cantus' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'Tenor' and contains a line of eighth notes. The third staff is labeled 'Bassus' and contains a line of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Altus' and contains a line of whole notes. The text between the staves reads: 'Tieto tri hlasy (Cantus, Tenor, Bassus) sa hrajú na zadnom pozitíve s 8' atď.' and 'Altus na pedáli sa hrá s 4'.'

Hlasy v 4' v pedáli ostro.

Uvedieme niekoľko registrov, keď chceme, aby bol chorál zreteľne počuteľný pri hre na dvoch manuáloch:

V hlavnom stroji (*Werck*): kryt hrubý 8', kryt malý 4'. Tieto dva spolu. Alebo samotný princípál 8' a iné hlasy podľa vlastného vkusu.

V zadnom pozitíve (*Rückpositif*) ostrý hlas na dobré počutie chorálu: kvintadena alebo kryt 8', malý kryt alebo princípál 4', mixtúra alebo cimbal alebo superoktáva; tieto hlasy spolu alebo iné podľa vkusu (*nach eines jeden gefallen*).

Chorál v pedáli je dobre počuteľný: Untersatz 16', pozaunový bas 8' alebo 16', Dulcian Bass 8' alebo 16', šalmaj, trúbka, sedliacka flauta, kornet a iné, ktoré možno v dostatočnom počte nájsť na veľkých a malých organoch. Napísal som to však len pre potešenie tých, ktorí tento spôsob (*solche Manier*) ešte nepoznajú, a predsa z toho budú mať radosť. Ostatným vznešeným a rozumným organistom prenechávam rozhodnutie na ich vlastný temperament (*Humor*). Vale.²

[*Imitatio Violistica*]



Kde sú tóny spojené tak ako tu, ide o osobitý spôsob, podobný tomu, ako zvyknú sláčikári (*Violisten*) robiť oblúky so sláčikom. Keďže tento spôsob nie je nezaužívaný u vznešených sláčikárov nemeckej národnosti, tak aj na jemne hrateľných organoch, regáloch, clavicymbaloch a nástrojoch poskytujú pôvabný a príjemný zvuk (*lieblichen vñd anmutigen concertum*), a preto som si ho sám oblúbil a navykol som si naň.³

[AR]

POZNÁMKY

- ¹ Samuel Scheidt: *Werke. Band VI. Tabulatura nova. Teil I. und II.*, MAHRENHOLZ, Ch., ed., Ugrino Verlag. Hamburg 1953; *Band VII. Tabulatura nova. Teil III.* Ako vyššie. Titulné listy druhého a tretieho zväzku znejú nasledujúco: *Pars secunda tabulaturae continens fugarum, psal-morum, cantiorum et echus, tocatae, variationes varias omni modus pro quorum vis organista-rum captu et modulo; III. et ultima pars tabulaturae continens Kyrie Dominicale, Credo in unum Deum, Psalmum de Coena Domini sub communionem, hymnos praecipuorum festorum totius ani-ni, Magnificat... & Benedicamus.* Uvádzaný text pochádza z tretieho dielu.
- ² Scheidtova poznámka organistom predstavuje veľmi skorý dokument uvedomelej, funkčne dife-rencovanej registrácie, zohľadňujúcej funkciu jednotlivých hlasov textúry, a jeho variačné kom-poziície využívajú kombinatorické možnosti organovej hry priamo v skladobnej štruktúre. F. Klinda interpretuje tento Scheidtov text vo svojej práci *Organová interpretácia* (Opus. Bratislava 1983, s. 273-274), zaraďujúc ho do kontextu nemeckej organovej tradície, pričom uvádza aj organovú dispozíciu nástroja Esaiasa Compenia v Kostole sv. Mórica v Halle, ktorý bol postavený pod Scheidtovým dozorom (s. 272). (Pozri tiež *Nauku o varhanách* V. Bělského. Editio Supraphon. Praha 1984, s. 19.)
- ³ Uvedený text predstavuje Scheidtovu poznámku k prvej variačnej kompozícii I. dielu zbierky *Tabulatura nova*, ku *Cantio sacra. Wir gläuben all an einen Gott. Imitatio Violistica*, ktoré pred-stavuje transfer sláčikového legátového viazania viacerých tónov jedným ťahom, Scheidt uplatnil aj v ďalších kompozíciách zbierky, napríklad v záverečnej 9. variácii *Cantio sacra. Vaterunser im Himmelreich*, v 8. variácii nasledujúceho *Passamezza* či v *Niederländische Liedchen (Cantio Belgica) Weh, Windchen, weh*, kde nastupuje v kóde poslednej 12. variácie. Znak legátového ob-lúka sa práve v tejto dobe začínal používať aj v sláčikovej hudbe (Francesco Rognoni: *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno per cantare et suonare.* Miláno 1620; Carlo Farina: *Capri-ccio stravagante.* Drážďany 1627).

Christopher Simpson

(cca 1605 – 1669)

(1659/1665)

Anglický hráč na viole da gamba, skladateľ a teoretik Christopher Simpson sa narodil pravdepodobne vo Westonby roku 1605. Počas občianskej vojny obhajoval majestát kráľa v bojoch 1643-1644. Potom sa usadil v Scampton u svojho priateľa a patróna Sira Roberta Bollesa, ktorý mu zveril starostlivosť o hudobné vzdelanie svojho syna Johna. Simpson sa venoval predovšetkým aktívnej hre a výučbe hudby a za obe tieto činnosti si vyslúžil všeobecné uznanie. Zomrel roku 1669.

Christopher Simpson bol najvýznamnejším anglickým autorom spisov o hudbe vo svojej dobe. Ako autor sa spoluzúčastnil na druhom vydaní práce Johna Playforda *Brief Introduction to the Skill of Musick* (Londýn 1655). Jeho samostatná práca *The Division-violist, or An Introduction to the Playing upon a Ground* (Londýn 1659) bola taká úspešná, že onedlho vyšla v druhom revidovanom vydaní s paralelným latinským prekladom (*The Division-viol, or the Art of Playing Extempore upon a Ground* resp. *Chelys minuritionum artificio exornata* — Londýn 1665). Tento spis, ktorý vysvetľuje umenie hry na viole da gamba, a predovšetkým extemporizačné a variačné umenie vyspelej interpretácie, pozostáva z troch častí: *Of the Viol it self, with Introductions how to Play upon it; Use of the Concorde, or a Compendium of Descant; of Division and the Manner of performing it*. Simpsonov spis *The Principles of Practical Musick* (Londýn 1665; 2. rozšírené vydanie *A Compendium of Practical Musick* — Londýn 1667) je všeobecnou náukou o hudbe, pozostávajúcou z piatich častí: *Teaching the Rudiments of Song; Teaching the Principles of Composition; Teaching the Use of Discords; Teaching the Form of Figureate Descant; Teaching the Contrivance of Canon*.

* * *

The Division-Viol, or the Art of Playing Extempore upon a Ground. Londýn 1665.

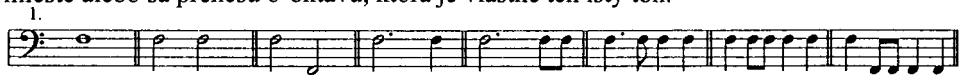
O divízii a o spôsobe jej interpretácie (*Of Division, and the manner of performing it*)

III. § 1. Diminúcia či divízia ku *groundu* je rozkladanie basu či niektorého iného vyššieho hlasu, ktorý je na to použiteľný. (*Diminution or Division¹ to a Ground², is the Breaking, either of the Bass, or of any higher Part that is applyable thereto.*) *Ground*, subjekt či bas (*A Ground, Subject, or Bass*) (zvoľte si ľubovoľné pomenovanie) je vytlačený na dvoch rôznych papieroch — jeden je pre toho, kto hrá *ground* na organe, čembale či na inom nástroji vhodnom na tento účel (*who is play the Ground upon an Organ, Harpsechord, or what other Instrument may be apt for that purpose*), druhý je pre toho, kto majúci spomínaný *ground* pred očami ako svoju tému či subjekt hrá na viole variáciu *descantu* či divíziu v súlade s *groundom* tak, ako mu to sugeruje jeho zručnosť a aktuálna vynaliezavosť (*plays upon the Viol, who, having the said Ground before his eyes, as his Theme or Subject, plays such variety of Descant or Division in Concordance thereto, as his skill and present invention do then suggest unto him*).

§ 3. Rozklad *groundu* je delenie jeho tónov na tóny s menšími hodnotami (*Breaking the Ground is dividing its Notes into more diminute Notes*). Napríklad celú notu možno rozdeliť na dve polové noty, štyri štvrtové, osem osminových, šestnásť šestnástinových atď. Tento rozklad či divízia nôt umožňuje rôzne spôsoby výrazu podľa toho, ako sa prvky získané divíziou zoradia a ako sa s nimi zaobchádza.

Notu možno rozkladať piatimi spôsobmi.

Po prvé, tón sa nemení (*no variation of Sound*), pretože zlomky ostanú na tom istom mieste alebo sa prenesú o oktávu, ktorá je vlastne ten istý tón.



Po druhé, tón sa mení, no *ayre* ešte ostáva zachovaný, či už rýchlymi návratmi alebo pridržaním sa blízko hranej delenej noty (*when the Sound is varied, and yet the Ayre retained, either by a quick return, or by keeping near to the play of the Note divided*).



Po tretie, použijú sa drobnejšie noty tvoriace prechod k ďalšiemu tónu *groundu* (*when the Minute Notes are employed in making a Transition to the next Note of the Ground*), ako to vidíte v nasledujúcich príkladoch, kde sa rozklad noty uskutočňuje v rozsahu rôznych stúpajúcich a klesajúcich intervalov. Časť príkladu som umiestnil do vyššieho kľúča, pretože toto delenie nôt môžeme preniesť aj do vyšších hlasov, kde rovnako dobre pôsobí.





Po štvrté, drobnejšie tóny sa využijú pri skokoch k iným konsonanciám, ako to vidíte pri delení týchto štyroch celých tónov (*when the Minutes are employed in skipping into other Concords, as you see in breaking these four Semibreves*).



Po piate, spomínané drobnejšie tóny tvoria postupný prechod k niektorým konsonanciám, cez ktoré prechádzajú alebo zotrávajú v znení držaného tónu, alebo pri pokračovaní v pohybe vedú k ďalšiemu tónu *groundu* (*when the said Minutes make a Gradual Transition into some of the Concords, passing from thence, either to end in the Sound of the Holding Note, or else, moving on, to meet the next Note of the Ground*). A hoci je tento spôsob pohybu po konsonanciách (*moving into the Concords*) veľmi podobný *descantu* (*the very same as Descant*), musíme ho zaradiť k rozkladu *groundu*, pretože sa buď vracia k svojmu základnému tónu, alebo prechádza k ďalšiemu, ako to zodpovedá basu. Tento spôsob môžete vidieť v nasledujúcich príkladoch.



Divizia (*Division*) stúpajúca k tercii

Ku kvinte

K oktáve

K decime K duodecime K tercii

Ku kvinte K oktáve

K decime Divízia klesajúca k spodnej kvarte K spodnej sexte

K spodnej oktáve Divízie, pohybujúce sa po konsonanciách nad i pod základným tónom

Hlavné tajomstvo divízie *groundu* (*The Chief Myserie of Division to a Ground*):

1. [Divízia] musí súznieť s držaným tónom (*it be harmonious to the holding Note*);
2. [divízia] musí prejsť k ďalšiemu tónu *groundu* hladkou a prirodzenou pasážou (*it come off so, as to meet the next Note of the Ground in a smooth and natural passagge*);
3. ak [divízia] prejde do disonancií, musia to byť také disonancie, ktoré sú v skladbe použité primerane (*if it past into Discords, that they be such as are aptly used in Composition*).

6

Divízia prechádzajúca ku kvarte

Divízia prechádzajúca k septime

Súznenie divízie s držaným tónom sme ukázali na piatom spôsobe rozkladu noty.

Ak treba prejsť k ďalšiemu tónu *groundu*, je to veľmi podobné; posledné tri či viac drobnejších tónov (najmenej však dva) sa vedú stupňovito nahor alebo nadol k nasledujúcemu tónu, ako to vidno v ďalšom príklade, kde sa celá nota g rozkladá do všetkých intervalov v rámci oktávy. To sa vzťahuje aj na pomalšiu i rýchlejšiu divíziu, pri rýchlejších však postupný prechod vyžaduje väčší počet týchto drobnejších tónov, ako to vidno na šesťnástinách nasledujúceho príkladu.

7

2 2 3 3

4 4 5 5

6 6 7 8

2 2 3 3

Z demonštrovaného ste spoznali (predpokladám), v čom spočíva divízia noty. Nestačí však vedieť to, potrebná je aj zručnosť, ktorá sa dosahuje cvičením. Preto vám radím, aby ste si vybrali nejaký ľahký *ground*, každý tón delili a prechádzali od jedného tónu k druhému podľa toho, čo tu bolo povedané. Aby ste to lepšie uskutočnili, uvediem príklad, pri ktorom sa možno riadiť nasledujúcimi pokynmi:

1. Vaša divízia (*division*) musí prebiehať hladko, ako sme už spomínali, pričom krížiky a béčka musia ostať v príslušnom vzťahu k tónine i k *ayres* zvoleného *groundu*;

2. musíte zohľadniť, že klesajúca septima alebo sexta je to isté ako stúpajúca sekunda alebo tercia. A tak môžete všetky ostatné intervaly prenášať ako obraty do opačných oktáv, takže ľubovoľne prejdete k ďalšiemu danému tónu buď v pôvodnej polohe, alebo o oktávu vyššie či nižšie, pretože táto zásada sa vzťahuje aj na oktávy;

3. ak vaša divízia stúpa na terciu a kvintu nad základný tón (takže s ním vytvára súzvučie), potom musí pri klesaní prejsť do súzvučných tónov spodnej oktávy, teda do sexty a kvarty pod daným tónom, teda takto:

Ak toto všetko viete, môžete deliť *ground* tak, ako to tu ďalej vidíte. Divízie sú napísané nad *groundom*, aby sme mohli lepšie sledovať rozklady každého tónu.

Tu ste videli, ako sa delí každá nota *groundu* podľa jedného alebo druhého zo spomínaných piatich spôsobov, na jednom mieste som však viedol divíziu tak, aby sa s tónom *groundu* stretla na tercii, na inom mieste zasa na kvinte; oba spôsoby som vyznačil, aby ste ich mohli napodobniť, ak vás bude k tomu vábiť vedenie hlasov alebo akýkoľvek iný dôvod. Pri septime nad daným tónom a pri sekunde pod ním, ku ktorým sa niekedy v diminúcii pridáva krížik a inokedy zasa béčko — podľa toho, ako si to vyžaduje povaha divízie — môže vzniknúť pochybnosť. Pri týchto pochybnostiach musí byť najvyšším sudcom ucho. Nech je to akokoľvek, myslím, že v takom osobitom prípade by sa malo stanoviť nejaké pravidlo — ak zostupujeme o sekundu a hneď sa zasa vraciame, potom sekunda musí mať krížik. To sa týka aj septimy nad základným tónom vo vzťahu k oktáve, ako možno vidieť pri delení dvoch celých nôt in d.

Tu vám vaše ucho povie, že tón c^1 si vyžaduje krížik, no v druhom prípade, keď ďalší tón nestúpa, krížik nie je potrebný. Výnimku z tohto pravidla predstavujú prípady, keď *ground* stúpa alebo klesá o malú sekundu, klesá o malú terciu alebo prechádza do záveru. Tu nie je potrebný krížik, hoci ďalší tón zasa stúpa, ako vidno na nasledujúcich príkladoch.

11.

Odporúčam tiež, aby sa divízia v závere končila na predposlednom tóne a aby odtiaľ prešla priamo do záverečného tónu. Vidíte, že tak je to v posledných taktach posledného príkladu. A tu musím spomenúť chybu, ktorú som si všimol u niektorých vynikajúcich, slávnych violistov, ktorí pri hraní basu v súbore často v samotnom závere stupnicovo zostúpia k záverečnému tónu. Nemôže byť nič nesprávnejšie, pretože ak klesá akýkoľvek horný hlas z kvinty na oktávu (čo je veľmi časté), v base sa týmito stupnicovými behmi vytvoria zjavné oktávy s týmto hlasom.

12.

Hoci sú tieto stupnicové behy v base súboru väčšou chybou než pri divíziách *groundu*, ani pri divíziách nie je žiadúce, ak organista bežne spája tieto vyššie hlasy s *groundom* tak, ako to robí skladateľ so svojim basom.³

[VG]

POZNÁMKY

- Anglický pojem *division* je významovo totožný s latinským pojmom *diminutio* či s talianskym *passaggio*, no ťažisko jeho uplatnenia spočívalo v označovaní extemporizácii-variácii na daný basový základ-*ground*. Basový model vytváral tektonický rámec extemporizovaných divízií (*Division to a Ground*; *Division on a Ground*; *Division upon a Ground*), radených za sebou na spôsob variácií. Pojem sa dostal aj do titulov viacerých anglických publikácií, z ktorých spomeňme práce Ch. Simpsona (1659/1665), Johna Playforda (*The Division Violin* — Londýn 1680/1685), určenú pre husle, a anonymnú dvojväzkovú *The Division Flute Containing a Collection of Divisions upon Several Excellent Ground for the Flute being Very Improveing and Delightfull to all Lovers of that Instrument* (Londýn 1706, 1708). Pojem *division* zároveň slúžil na označenie extemporizačno-variáčnej procedúry i na označenie jej výsledku, t.j. skladobného druhu.
- Anglický pojem *ground* bol predovšetkým druhovým označením variačných kompozícií a extemporizácií, ktorých základ tvoril stály basový modul — *ground* (vlastne *basso ostinato*). Rozkvet tohto druhu kompozičnej metódy i kompozičného druhu je späť už s tvorbou anglických virginalistov z prelomu 16. a 17. storočia (W. Byrd, J. Bull, O. Gibbons), ktorí vytvorili významné kompozície tohto druhu. *Ground* bol v 2. polovici 17. storočia jednou z významných zložiek inštrumentálnej pedagogiky (Ch. Simpson, 1659/1665; J. Playford, 1680/1685; Anon.: 1706, 1708) a ako kompozícia s ostinátnym basom zohral významnú úlohu aj v anglickej vokálnej a hudobno-scénickej produkcii (H. Purcell).
- Simpson v ďalšom texte tejto časti práce opisuje diskantovú divíziu (§ 4. *Descant Division*), miešanú divíziu (§ 5. *Mixt Division*), kompozíciu divízií pre violu ku *groundu* (§ 14. *Of Composing Division to one Viol to a Ground*), extemporizačnú súhru dvoch viol hrajúcich ku *groundu* (§ 15. *Of two Viols Playing together ex tempore to a Ground*), kompozíciu divízií pre dva až tri hlasy (§ 16. *Of Composing Divisions of Two or Three Parts*) a uvádza viacero exemplárnych kompozícií tohto skladobného druhu.

Matthew Locke

(1621/1622 – 1677)

(1673)

Anglický skladateľ Matthew Locke sa narodil približne v rokoch 1621-1622 v Devone. Do hudby bol zasväcovaný ako člen zboru v katedrále v Exeteri, jeho učiteľom bol Edward Gibbons (asi kompozícia), William Wake (instrumentálna hudba, husle) a John Logge (organ). V rokoch občianskej vojny sa zúčastnil na výprave do Nizozemska. Po návrate do Anglicka začal byť aktívny ako skladateľ, pohyboval sa v londýnskych hudobných kruhoch a k jeho najbližším priateľom patrili John Playford, ktorý vydal mnohé jeho diela, bratia Henry a Thomas Purcellovci i Christopher Simpson. V rokoch nástupu reštaurácie Locke získal miesto dvorného skladateľa Karola II. (*composer-in-ordinary*), skladateľa dychovej hudby a skladateľa pre sláčikový súbor. Takisto sa stal organistom kráľovnej a skladateľom dramatickej hudby. Napísal aj hudbu ku korunovácii kráľa 23. 4. 1661. Locke zomrel v auguste roku 1677 v Londýne a na jeho miesto dvorného skladateľa nastúpil mladý Henry Purcell, ktorý po jeho smrti zložil ódu *What hope for us remains now he is gone?*

Locke zanechal bohaté dielo vo všetkých druhoch a žánroch hudby. Na pôde cirkevnej kompozície sa venoval anthemu v anglickom jazyku i motetu v latinčine. Spolu s Ch. Colemanom, G. Hudsonom a H. Lawesom napísal roku 1656 hudbu k Davenantovmu libretu *The Siege of Rhodes*, čím vznikla (dnes stratená) tzv. prvá anglická opera. Locke bol mimoriadne plodný v oblasti dramatickej hudby; jeho *Cupid and Death* (1653) je jedinou úplne zachovanou partitúrou anglického masque 17. storočia. V komornej hudbe pre sláčikové nástroje Locke vytvoril sedem zbierok, menej sa venoval tvorbe pre klávesové nástroje.

Lockov spis *Melothesia or Certain General Rules for Playing upon a Continued-Bass* (Londýn 1673) je najstarším anglickým traktátom venovaným umeniu hry číslovaného basu.

* * *

Melothesia or Certain General Rules for Playing upon a Continued-Bass with A choice Collection of Lessons for the Harpsichord and Organ of all Sorts: Never before published. All carefully revised by M. Locke, Composer in Ordinary to His Majesty, and Organist of Her Majesties Chappel. Londýn 1673.

Poznámky čitateľovi

(Advertisements to the Reader)

Béčko alebo križik umiestnené trochu nad alebo pred notou sa týkajú tercie, ktorá sa má hrať nad touto notou.

Číslo umiestnené na tom istom mieste znamená, že taký stupeň (*Degree*) alebo druh diskantu (*kind of Descant*) sa týkajú uvedenej noty.

Béčko alebo križik umiestnené pri akomkoľvek čísle nad notou sa týkajú diskantu označeného daným číslom, ktorý má byť podľa toho znížený alebo zvýšený.

Všeobecné pravidlá hry generálneho basu

(General Rules for Playing on a Continued Bass)

(1) Po tom, čo ste dokonale určili tóninu (*Tone or Key*), v ktorej máte hrať (vždy je možné poznať ju podľa poslednej noty basu), a zistili, pri ktorých notách sú v jej rámci

vhodné béčka a križiky, hrajte tercie, kvinty, oktávy alebo ich zloženia na všetkých notách, pričom patia — ak nie sú inak či protikladne číslované — nasledujúce pravidlá (*Rules*). Postup začnite notou, ktorú hráte [t.j. základným tónom tóniny], počítajte nahor a zahrajte buď veľkú alebo malú terciu podľa charakteru tóniny (*according to the nature of the Tone*) a podľa béčok či križikov umiestnených pri vašom kľúči (*cliff*). No aby ste sa vyhlí presýteniu či urážke sluchu (*for prevention of glutting or offending the Ear*), nikdy nestúpajte ani neklesajte s dvoma kvintami či s dvoma oktávami spolu medzi sopránom a basom (*between the Treble and Bass*), ani tieto tercie, kvinty či oktávy nehrajte tak, že by jedna bola znížená a iná zároveň zvýšená.

(2) Na poltón pod základným tónom tóniny, v ktorej hráte (*On the half-Note below the Tone you play in*), na veľkej tercii a veľkej sexte nad základným tónom (*on the Third and Sixth Major above the Tone*), na *h* (*on B sharp*) — keď nie je základným tónom *e* — a na všetkých mimotóninových zvýšených notách (*on all sharp Notes out of the Tone*) hrajte malú sextu okrem [tých prípadov], keď treba uplatniť pravidlo kadencie (*except the Rule of Cadences take place*). Napríklad, ak je základným tónom tóniny *g* (*If G be the Tone*), vhodné tóny, na ktorých sa hrajú sexty, sú *fis*, *h* a *e*. Ak je a základným tónom tóniny (*If A be the Tone*), vhodnými tónmi pre sexty sú *gis*, *cis* a *fis* atď.

(3) Kadencia je postup či spoj (*A Cadence is a Fall or Binding*), v rámci ktorého po nástupe disonancie či disonancií (*wherein after the taking of a Discord or Discords*) dochádza k stretnutiu či uzavretiu konsonancií (*a meeting or Closure of Concorde*), ako to vidno na dvoch posledných notách všetkých dielov paván (*two last Notes of all Strains of Pavans*) či akejkolvek inej vážnej hudby (*grave Musick*), vokálnej či inštrumentálnej, kde posledné dve noty vo všeobecnosti postupujú stúpaním na kvartu či klesaním na kvintu (*the last of which two Notes generally riseth Four, or falleth five Notes from the former*), a podľa toho poznáme vo väčšine prípadov kadenciu. Nad prvou notou všetkých takýchto kadencií teda hrajte buď kvartu a terciu [a zároveň] proti nim kvintu (*a Fourth and Third with a Fifth against them*) alebo terciu, kvartu a terciu [a zároveň] proti nim septimu, sextu a kvintu (alebo sextu a kvintu), pričom kvartu urobte takú dlhú, ako [sú dlhé] obe tercie a kvintu [urobte] takú dlhú, ako je septima a sexta. (Pozri príklady na tretie pravidlo.) Musíte tu dbať na to, aby tercie boli veľké tercie a takto treba hrať pri všetkých spojoch (*all Bindings*) a všeobecne pri všetkých takých notách, kde nasledujú noty stúpajúce o kvartu alebo klesajúce o kvintu (*the following Notes riseth four or falleth five Notes*).

(4) Kde sa nachádzajú čísla sedem a šesť, hrajte sextu veľkú, a ak nasledujúca nota klesá o poltón (*if the Note following descend half a Note*), hrajte [zároveň] veľkú terciu proti nej (*let the Third be a Third Major against it*), ak [klesá] o celý tón, tak [hrajte zároveň] malú terciu; možno to všeobecne pozorovať pri všetkých prechodných záveroch (*in all passing Closes*) a pri všetkých dlhých notách, ktoré takto klesajú, hoci nie sú číslované. (Pozri príklady na štvrté pravidlo.)

(5) Ak sa vyskytuje číslo štyri, vynechajte terciu (*omit a Third when a Fourth is figured*), ak číslo šesť, [vynechajte] kvintu, a ak číslo sedem, [vynechajte] sextu.

(6) Ak veľa nôt majúcich tú istú dĺžkovú hodnotu stúpa bezprostredne po sebe, bežný soprán (*the common Descant*) tvorí kvinta a sexta nad každou [notou] alebo nad väčšinou z nich. A ak veľa [nôt] podobným spôsobom klesá, soprán (*Descant*) má tvoriť sexta a kvinta alebo septima a sexta na každú z nich. (Pozri príklady na šieste pravidlo.) Avšak ktorý z týchto dvoch posledných [postupov] treba použiť, nemožno stanoviť nijakým pravidlom, ale treba to ponechať na svoj vlastný sluch (*to your own Ear*), ako aj na smerovanie (*the inclination*) alebo zmeny melódie či sopránu (*change of the Ayr, or Descant*) z jednej tóniny do druhej (*from one key to another*), čo musíte starostlivo počúvať a nasledovať, pričom použijete sexty v každej introdukcii (*in every Introduction*), akoby ste skutočne boli v tónine, do ktorej idete (*as if you were really in the Key, you are going to*).

(7) Keď sa bas pohybuje v terciách, zvyčajný soprán (*the common Descant*) prináša sextu na každej ďalšej note. (Pozri príklady na siedme pravidlo.)

(8) Keď sa v base nachádza mnoho rýchlych nôt bežiacich jedna za druhou (*When a Bass hath many swift Notes running one after another*), postačí buď hrať pravou rukou čisto na prvú notu taktu, zotrvať tam, pokým prídete do prostriedku tohto [taktu] a potom hrať čisto (*then place it true*) na prvú notu tejto časti [taktu] a držať až po nasledujúci takt (*so keep it till the next Measure*), alebo hrať počas takých pohybov iba terciie a decimy. (Pozri príklady na ôsme pravidlo.)

(9) Keď bas postupuje pod *C fa ut (c)*, je lepšie vychádzať pri hre z oktávy nad basom ako odinakadiaľ, pretože hra tercií a kvint v takej hlbokoj polohe vytvára skôr zmätený ako harmonický zvuk (*rather a confused than Harmonious sound*).

(10) Najistejší spôsob na zabránenie následných kvint a oktáv vo vonkajších hlasoch (*For the prevention of successive Fifths and Eights in the Extream Parts*) (zakázaných v prvom pravidle) pre začiatočníka predstavuje pohyb rúk v protismere (*to move his Hands by contraries*). Teda keď jedna ruka stúpa, nech druhá klesá. (Pozri príklad na desiate pravidlo.)

Záver

(Conclusion)

Vynaliezavý praktický študent, ktorý má znalosť celej škály hudby (*a through knowledge of the Scale of Musick*) a ruky vhodne pripravené pre nástroj, o ktorý sa zaujíma, môže pomocou týchto pokynov v krátkom čase dosiahnuť svoj vytúžený cieľ sprevádzať hlasy či nástroje (*his desired end of accompanying either Voyces or Instruments*) a omnoho ľahšie môže preniknúť k prvým základom hudby (*the first Rudiments of Musick*). Aby bol v tom úspešný, pridal som (pozrite príklady na záver) jeden či dva príklady na prechod z jednej tóniny do druhej (*way of Transition, or passing from one Key to another*), čo ho pri skutočnom pochopení a aplikovaní (podľa môjho názoru) oboznámi so všetkým, čo sa dá naučiť (*All that's Teachable*), až po umenie airu (*as to matter of Air*), zvyšok úplne závisí od jeho vlastnej vynaliezavosti, postrehu a štúdia, nech už čokoľvek uprednostnia naši noví širitelia piesní (*New Air-Mongers*). Pretože vyučovať iba čísla a vzdialenosti [teda čas a intervaly] — čo je všetko, čo sa dosiaľ vytvorilo (a napokon, Boh vie, že je to také slabé, že je hanbou to spomínať) — je číry podvod a rovnako odôvodnene to môže byť aplikované na *Carriers Trotting-Horse* alebo na *Jocky's Hand-Galloper* ako na každého, kto bol iba takto inštruovaný. A dokonca do istej miery je to aj oprávnenejšie: pretože tieto pracovité zvieratá vedia, kedy prídu do svojho hostinca alebo na svoju poštu a radosť kričia *Clink in the Close* (ako to raz vzdelaný esejista požadoval od violy). No títo smrteľníci, klamúci seba samých, si po všetkej svojej práci a nákladoch tak dokonale nevedomujú, čo spravili, že keď začínajú nejakú zo svojich vlastných koncepcií, prefíkane zašepkajú svojmu drahému pedagógovi: Majstre, je toto odo mňa? Potom sa po získaní láskavého potvrdzujúceho súhlasu trpezlivo siahnu. Verím však, že nie je ťažké uhádnuť, s akou náplňou: Sú týmto uistení, že v prvý deň, čo začali, boli takí múdri, ako sú aj v tomto momente.

Nechajme však bokom ich aj ich spôsoby.

Ak bude táto publikácia prijatá (ako prvá svojho druhu), bude to povzbudením pre prezentovanie druhej časti, v ktorej zamýšľam sústrediť niečo z každého druhu dnes používanej hudby (*every kind of Musick*), vokálnej aj inštrumentálnej, od najlepších autorov, a k tomu všetkému krátku úvahu s príkladmi, týkajúcu sa viachlasnej hudby, fúgy a kánonu (*a brief Discourse with Examples on the Subject of Musick in Parts, by Fuge and Canon*).

M.L.

Príklady na predpisy pravidiel hry generálneho basu
(The Examples of Precepts in the Rules for Playing on a Continued Basse).

Príklady na 3. pravidlo

The 4th and 3rd

the $\frac{7}{3} \frac{6}{4} \frac{5}{3}$

the $\frac{6}{3} \frac{5}{4} \frac{3}{3}$

Príklady na 4. pravidlo

7th and 6th with a third Major

7th and 6th with a third Minor

Príklady na 6. pravidlo

Příklady na 7. pravidlo

Příklady na 8. pravidlo

Příklady na 10. pravidlo

Příklady na prechod spomínané v závěre (Conclusion)

[KL]

Henry Purcell

(1659 – 1695)

(1683)

Henry Purcell, organista, spevák a najvýznamnejší anglický skladateľ 17. storočia, sa narodil roku 1659. Ešte ako chlapec sa stal zboristom v Chapel Royal, ako 8-ročný už komponoval. Po mutácii (1673) sa stal asistentom Johna Hingestona, ktorý bol správcom kráľovských nástrojov; v rokoch 1674-1678 ladil organ vo Westminsterskom opátstve, roku 1677 sa stal skladateľom pre kráľovský sláčikový súbor a roku 1679 následníkom Johna Blowa na mieste organistu vo Westminsterskom opátstve. Zároveň začal komponovať pre rôzne potreby a príležitosti znovu sa prebúdzajúceho londýnskeho spoločenského života. Roku 1683 bol menovaný za správcu organa a kráľovských nástrojov. Purcell svoje aktivity delil medzi potreby kráľovského dvora a londýnskych divadiel, no z tejto doby sa zachovalo pomerne málo informácií o jeho živote. Jeho skorá smrť 21. 11. 1695 a pohreb však prebiehali s vedomím verejnosti, že odišiel najväčší anglický hudobník.

K najstarším zachovaným dielam H. Purcella patria fantázie pre sláčikový súbor (1680), ktoré završujú anglickú tradíciu *consort music*. Purcell sa však čoskoro začal oboznamovať s talianskym štýlom, čo sa prejavilo v jeho vokálnej, scénickej i inštrumentálnej hudbe. Purcellove piesne, ktoré začali súborne vychádzať v antológii *Orpheus Britannicus* krátko po jeho smrti, priniesli úspešnú syntézu anglického jazyka s výdobytkami talianskeho baroka. *Recitativo* a *aria* sa stali aj pevnou súčasťou jeho dramatických a vokálno-inštrumentálnych kompozícií. Purcellove javiskové kompozície priniesli hudbu k už jestvujúcim hrám (*Dioclesian*, *The Fairy Queen*, *The Tempest*, *The Indian Queen*); *King Arthus* bol však už koncipovaný ako literárno-hudobný útvar a *Dido and Aeneas* (1689) je skutočnou opernou kompozíciou. Významnú zložku jeho diela tvoria ódy, kantátové kompozície pre sóla, zbor a orchester, ktorých uvádzanie na Nový rok, na kráľove narodeniny a pri návrate kráľa z návštevy sa stalo tradíciou za čias Karola II. Najvýznamnejšie sú však Purcellove ódy na deň sv. Cecílie — *Welcome to all the pleasures* (1683) a *Hail, bright Cecilia* (1692). Podobne aj Purcellova rozsiahla sakrálna tvorba spája tradície anglického anthemu s výdobytkami talianskeho štýlu.

Purcellova zierka *Sonnata's of III Parts*, venovaná kráľovi Karolovi II (1683), podľa autorových slov spočiatku neobsahovala part bassa continua, no jeho snaha syntetizovať anglickú tradíciu s moderným talianskym štýlom viedla nielen k pričleneniu continua k inštrumentálnemu súboru, ale aj k prebratiu celého vokabulára barokovej inštrumentálnej hudby.

* * *

SONNATA'S OF III PARTS: TWO VIOLINS And BASSE: To the Organ
or
Harpsecord Composed By HENRY PURCELL, Composer in Ordinary to
his most Sacred Majesty, and Organist of his CHAPELL ROYALL.
Londýn 1683.

Duchaplnému čitateľovi
(Ingenuous Reader)

Namiesto kvetnatého rečenia o kráse a pôvabe hudby (*beauty and charms of Music*) (ktorá sa nezávisle od všetkých učených panegyriek najlepšie sama chváli v interpretácii zručných rúk a anjelských hlasov) poviem na úvod len veľmi stručne zopár slov o nasledujúcej knihe a jej autorovi. Pokiaľ ide o autora, vynasnažil sa len verne imitovať najslávnejších talianskych majstrov (*just imitation of the most fam'd Italian Masters*) pre-

dovšetkým v snahe zaviesť vážnosť (*seriousness*) a závažnosť (*gravity*) tohto druhu hudby do módy a získať mu reputáciu medzi našimi rodákmi, ktorí by mali už začať — je najvyšší čas — pociťovať hnus k ľahkosti (*levity*) a pesničkárstvu (*balladry*) našich susedov. Sám priznáva, že tento pokus je príliš bezočivý a trúfalý, pretože jestvujú ruky i umelci s pozoruhodnejšími schopnosťami, oveľa lepšie kvalifikovaní na túto prácu než on; autor však dúfa, že jeho chabé snaženia v pravý čas vyprovokujú a podnietia akurátnejšie činy. Nehanbí sa za svoju vlastnú nešikovnosť v talianskom jazyku; je výsledkom nešťastnej výchovy, ktorú nemožno pripisovať na jeho účet. Napriek tomu si však myslí, že môže oprávnené potvrdiť, že sa nemýli v sile talianskych tónov či v elegancii talianskych kompozícií, ktoré chce odporučiť anglickým umelcom. Nešlo mu o to a ani sa nesnažil vynachádzať či revidovať celé dielo, ktoré sa napokon vo svete rozšírilo oveľa skôr, no dnes si myslí, že bolo treba vygravírovať celý generálny bas (*Thorough Bass*), s čím spočiatku vôbec nerátal. Ostáva mu už len informovať anglického užívateľa, že tu nájde zopár umeleckých pojmov, ktoré sú preňho možno nezvyčajné a z ktorých hlavné sú nasledujúce: *Adagio* a *Grave*, čo neznamenaá nič iné ako veľmi pomalé tempo (*very slow movement*); *Presto Largo*, *Poco Largo* či samotné *Largo* — stredné tempo (*middle movement*); *Allegro* a *Vivace* — veľmi živé, svieže či rýchle tempo (*very brisk, swift or fast movement*); *Piano* — jemne (*soft*). Autor už nemá čo dodať okrem srdečného želania, aby sa táto kniha dostala len do tých rúk, ktorým vládne hudobná duša, pretože sám by sa chcel pochváliť vierou, že táto jeho práca nebola ani neprijemná ani neužitočná.

Vale.

[VG]

Daniel Speer

(1636 – 1707)

(1687/1697)

Nemecký skladateľ, pedagóg a spisovateľ Daniel Speer sa narodil 2. 7. 1636 vo Vratislavi. Ako 8-ročný — len zopár mesiacov pred smrťou svojich rodičov — nastúpil na miestne gymnázium. Záznamy o jeho ďalšom živote po smrti rodičov sa nezachovali, no bol to veľmi dobrodružný život, ktorý našiel svoj odraz v jeho neskorších simpliciiovských románoch, písaných podľa Grimmelhauzenovho modelu. Tieto jeho prózy poskytujú zároveň aj významné svedectvo o živote v strednej Európe počas 30-ročnej vojny, a to aj o hudobnom živote. Speer v dospelom veku pôsobil predovšetkým ako mestský a cirkevný hudobník. V Stuttgarte sa zdržiaval v rokoch 1664-1666, potom prešiel na rok do Tübingenu a Göppingenu, kde pôsobil ako mestský a cirkevný hudobník a učiteľ hudby. Roku 1668 odišiel do Gross Bottwaru (tu sa oženil) a do Leonbergu. Roku 1673 sa vrátil do Göppingenu, kde pôsobil znovu ako učiteľ na latinskej škole. Roku 1689 bol uväznený za uverejnený pamflet, po prepustení z väzenia pôsobil vo Waiblingene. Od roku 1694 až do smrti 5. 10. 1707 sa zdržiaval v Göppingene.

Speer bol praktickým muzikantom, pedagógom, spisovateľom, básnikom, skladateľom i hudobným teoretikom. Popri svojich románoch si sám písal aj verše pre publikácie quodlibetov (*Recens Fabricatus Labor, oder Neu-gebachene Taffel-Schnitz*, 1685; *Musicalische Leuthe-Spiegel*, 1687; *Musicalisch Türkischer Eulen-Spiegel*, 1688), uverejňované pre svoju aktuálnu kritiku pod pseudonymami a bez udania miesta tlače. Speer bol však aj autorom významných zbierok evanjelickej sakrálnej hudby (*Musicalisches ABC, oder Auserlesene Sprüche der Heiligen Schrift*, 1671; *Evangelische Seelengedanken*, 1681, 1682; *Philomela angelica cantionum sacrarum*, 1688; *Neuvermehrtes Württembergisches Gesangbuch*, 1691; *Choral Gesang-Buch auff das Clavir oder Orgel*, 1692; *Jubilum coeleste, oder Himmlischer Jubel-Schall*, 1692).

Mimoriadne významné je aj Speerovo hudobno-pedagogické dielo *Grund-richtiger ... Unterricht der musicalischen Kunst, oder Vierfaches musicalisches Kleeblatt* (2. vydanie Ulm 1697), v ktorom Speer delí celú hudobnú náuku do štyroch častí — štyroch listov štvorlistka: výučba vokálneho prejavu a vokálnej hudby, príručka hry na klávesových nástrojoch, náuka hry na dychových a sláčikových nástrojoch (i tympanoch!), náuka o kompozícii. Speer tu bez zbytočného teoretizovania učí adepta hudobného umenia základom praxe a prináša veľké množstvo príkladov, z ktorých mnohé tu nájdeme uverejnené po prvýkrát (prvé skladby pre trojo huslí bez continua, prvé sonáty pre novodobé violy, prvé záznamy hry na tympanoch, prvá tlačená nemecká učebnica hry na klávesových nástrojoch).

* * *

Grund=richtiger / kurtz=leicht=und Nöthiger / jetzt Wol=vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder / Vierfaches Musicalisches Kleeblatt. Ulm 1697.

Teraz chcem povedať niečo aj o kompozícii.
(*Nun will ich auch etwas von der Composition melden.*)¹

Ako má byť pripravený ten, kto sa chce naučiť hudobnú kompozíciu (die Musicalische Composition)?

1. Z latinskej školy si má priniesť so sebou aspoň toľko, aby rozumel svojmu predmetu (*Casum*) a prozódii (*Prosodi*).

2. Má už mať dobré základy v hudbe (*gute Fundamenta in der Music*), najmä v hre na klávesovom nástroji (*im Clavir*).

3. Musí mať dobrú prirodzenú invenciu na melódie (*gute natürliche Einfäll zu Melodeien*), pretože toto sa nemožno naučiť od nikoho.

4. Musí dobre poznať vlastnosti všetkých nástrojov, pre ktoré chce niečo skomponovať (*etwas setzen*), ako vysoko a hlboko idú, a dobre uvážiť, v ktorej tónine sa ten či onen nástroj najlepšie používa (*auch nach welchem Ton ein oder das ander Instrument sich am besten tractiren lasse*).

5. Musí poznať vlastnosti všetkých hlasov, aby pre ne nepísal príliš vysoko a príliš nízko (*zu hoch oder zu tieff setze*).

6. Vo svojich kompozíciách nemá byť príliš liberálny (*zu liberal*), ani príliš nezvyčajný (*zu singular*), aby ho jedno neznevažovalo a z druhého aby zasa nespyšnel.

7. Vybraný text musí dobre preskúmať (*wol betrachten*) a s náležitou hudobnou kompozíciou (*mit gebührendem Noten=Satz observiren*) prihliadať na tu uvedené a podobné zádumčivé slová: dlhé, krátke, hlboké, vysoké, nebo, zem, bežať, stáť, hovoriť, mlčať, znovu prísť, plakať, revať, veseliť sa, večne, bez konca, nádherný, nepatrný, jeden, dva, tri, všetci, naveky, amen, aleluja.

8. Skladby dobrých autorov má prepisovať do partitúry (*in die Partitur*): z toho uvidí a naučí sa nejeden spôsob postupu (*modum procedendi*). Obohatenie prináša aj cestovanie a počúvanie dobrej hudby (*Anhörung guter Musicquen*) i diskutovanie o nej.

9. V komponovaní (*im Setzen*) sa nemá unáhliť a všetko dva- či trikrát prezrieť, spočiatku nemieriť príliš vysoko a nechcieť písať príliš náročne a umne (*zu hoch und künstlich*). Skladbu má dať posúdiť inému znalcovi a — ak je to možné utajiť — neprajníkom, čo je ešte lepšie, lebo priatelia sa radi zaliečajú, no tretiemu ohovárajú, a pravdu sa skôr možno dozvedieť od nepriateľa.

10. Musí mať linajkový papier (*beliniertes Pappier*) alebo osliu kožu (*Esels Haut*), na ktoré píše svoju skladbu alebo fantáziu (*seinen Satz oder Fantasi*), a potom má v mene božom pokračovať v komponovaní skladby (*ein Gesang zu componiren*).

Čo je však skladba (*Gesang*)?

Je to riadne vypracovanie mnohých alebo nemnohých hlasov. (*Es ist eine ordentliche Außführung viel und auch weniger Stimmen*).

Ako má začiatok (Incipient) začať?

Po prvé, keď si zvolil text, má si vybrať aj určitú tóninu (*einen gewissen Ton*) a potom sediac alebo chodiac, mlčky či nahlas, vynachádzať melódiu podľa vlastného želania (*eine Melodey nach Belieben ersinnen*), pričom musí hneď vedieť aj výšku a trvanie tónov (*die Buchstaben und Geltung der Noten*). Ak sa vyzná na klávesnici (*das Clavier*), postaví si vedľa seba klavichord (*Clavecordium*) a vyskúša, či to znie najlepšie na čiernych alebo bielych klávesoch (*ob durch schwartze oder weisse Claves es am besten laute*). Podľa najlepšieho vedomia nech to teraz zapíše po jednom či dvoch taktov na Chartell majúci pred sebou a označí to prekríženou čiarkou (*unterzeichne es mit einem überzwercken Strich*) a pozorne podpíše text (*setze den Text subtil darunter*), potom nech hľadá a použije útlý bas k takejto melódii (*einen zierlichen Bass zu solcher Melodey*), musí však dávať dobrý pozor, aby nepísal dve kvinty alebo oktávy po sebe, čo je nesprávne (*nicht 2. Quinten oder Octaven nacheinander setze, welches falsch*). Tercie a sexty však možno za sebou písať v ľubovoľnom počte (*so viel er will*), skokom alebo postupne, stúpajúc a klesajúc (*im Sprung oder gradatim im Auf= und Nidersteigen setzen*).

Po druhé, začiatok má začať komponovať len s jedným či dvoma hlasmi (*mit einer oder zwo Stimmen*), potom striedavo s jedným hlasom a dvoma husľami (*mit einer Stim*

und 2. Violinen), ďalej s dvoma hlasmi a dvoma nástrojmi (*mit zwey Stimmen und 2. Instrumenten*) alebo má dva hlasy a dvoje huslí zosúladiť so spevným basom (*2. Stimmen und die 2. Violinen mit dem Sing=Bass zu gehen ordnen*) a potom pokračovať s písaním pre stále väčší počet hlasov a nástrojov (*mit mehrern Stimmen und Instrumenten zu setzen*).

Po tretie, nemá si zaumieniť zhudobňovať (*eine Melodey drüber zu machen*) príliš dlhý text, ale iba 2, 3, 4, 5 či 6 slov, napríklad: *Also der Gott die Welt geliebet* — to na prvýkrát stačí. Možno ho raz, dva- či trikrát zopakovať s inou melódiou (*nach einer andern Melodey repetiren*). Na začiatku spevu hlasy nastúpia v unisóne, v oktáve a v kvinte, najmä ak ich je málo, a keď nastupujú jeden po druhom, pretože oktáva, kvinta a unisóno sa chytá ľahšie ako tercia. Ak však chceme začať s terciou, treba predtým napísať celú alebo polovú pomlčku (*ein gantz oder halb Suspirium*) a pre nástup v mnohých hlasoch a v pléne (*in vielen Stimmen und in Pleno*) je tercia už vhodná (*passirlich*).

Po štvrté, ako je známe, hudobná harmónia (*die Musicalische Harmoni*) pozostáva len z troch zvukov (*in dreyen Sonis*), preto treba nevyhnutne vedieť, čo sa spolu hodí (*was sich zusammen stimmt*), a to bude v každej tónine (*nach jedem Ton*) nasledujúce:

Prírodné (*natural*) *c, e, g.*

Molové či mäkké (*Moll oder weich*) *c, dis* či čierne *d, g.*

Prírodné *D, f, a.*

Durové či tvrdé (*Dur. oder hart*) *D, fis* či čierne *f, a.*

Prírodné *E, g, h, h.*

Durové *E, gis* či čierne *g a h.*

Molové *E, g a b* [t.j. *h*].

Prírodné *F, a, c.*

Durové sa nepoužíva.

Prírodné *G, h, h, d.*

Molové *G, b, d.*

Prírodné *A, c, e.*

Durové *A, cis* či čierne *c, e.*

Molové sa nepoužíva.

Prírodné *B, d, f.*

Durové *H, d* či *dis* ako čierne *d a fis* ako čierne *f.*

Toto je prírodné, čo spolu ladí (*natürlich, so sich zusammen stimmt*), pretože prvé veľké písmeno vždy znamená bas či fundament (*Bass oder Fundament*), s ktorým dve nasledujúce písmená — prvé ako tercia a ďalšie ako kvinta — súzvučia alebo ladia (*accordiren oder stimmen*).

Po piate, keď komponuje s mnohými hlasmi (*mit viel Stimmen etwas setzt*), má dávať dobrý pozor, aby dva stredné hlasy (*zwey Mittel=Stimmen*) nepostupovali smerom nahor a nadol v kvintách alebo v oktávach, čo je tiež chybné a nesprávne (*vitios und nicht recht*). Kto však hrá na klávesovom nástroji (*das Clavir tractiret*), nájde ne jeden pôvabný tón (*anmuthigen Ton*), aj sekundy, kvarty, sexty a septimy, ktoré v príhodný čas znejú veľmi dobre (*zu gelegener Zeit wol klingen*) a ktoré odpozoroval a naučil sa od slávnych autorov (*auf berühmten Authoribus*), ak ich skladby usilovne spartoval (*fleissig partiren*), ako je už známe.

Po šieste, začiatočník musí tiež vedieť, že existujú rozmanité druhy komponovania hudobnej skladby (*unterschiedliche Arten ein Music-Stuck zu setzen*).

1. Motetový druh (*Motteten Art*) je dôstojnou harmóniou so striedaním textu vo viacerých hlasoch či zboroch, v miernom takte; v súčasnosti je však zaužívaný v rýchлом tempe, nazývaný *Alabreve*. (*Ist eine Motteten Art so eine gravitätische Harmoni mit Abwechselung deß Texts in etlichen Stimmen oder Chören im mittelmässigen Tact, so aber jetziger Zeit im geschwinden Tact bräuchlich und auf die mode Alabreve titulirt wird*).

2. Druh árie, ktorý sa hodí na drobné chorálové formy (*Arien Art, welche auf zierliche Choral-Gesängen Form sich ereignet*); kosi povedal, že to je veľmi zlý druh, ale nájdu sa mnohí dobrí skladatelia, ktorým správne písanie tohto žánru (*Genus*) spôsobuje veľké ťažkosti.

3. Druh koncertu (*Concerten Art*), v ktorom sa jeden hlas veľmi príjemne preteká s druhým po niekoľkých pomlčkách, čo sa môže rovnako uskutočniť aj v nástrojoch. Je to dnes najbežnejší druh. (*Ist eine Concerten Art, da eine Stimm mit der andern gar annehmlich nach wenig Pausen certiret, so auch mit Instrumenten in gleichem modo kan vollzogen werden so heut zu Tage die gemeinste Art.*)

4. Druh fúgy (*Fugen Art*), v ktorom hlasy nastupujú jeden za druhým (*da eine Stimm hinter der andern anhebt*) a téma prechádza tými najpríjemnejšími tónmi, aké len základná tónina pripúšťa (*ein Thema durch die bequemste Tonos, so viel sich im vorhabenden Ton thun lässt*). Spravidla sa začína v prvom diskante (*1. Discant*), pokračuje v druhom diskante (*mit dem 2. Discant fortgesetzt*), potom v alte (*Alt*), ktorý je už bassetom (*ein Basset*), ďalej v tenore (tiež *bassetto*) a nakoniec v base (*Bass*); takto chvíľu pokračuje so vsunutými pomlčkami až po repetíciu (*repetition*), po ktorej sa často začína s ďalšou fúgou (*eine andere Fug*). Možno tiež dobre navzájom spájať dve alebo viac fúg (*zwey Fugen und mehr im einander geschrenckt*), čím sa zaoberajú slávni umelci, ktorí tak podávajú svedectvo o svojich schopnostiach (*ihre Wissenschaft an Tag geben*), keď ich vzájomne rozvádzajú.

Po siedme, záverom treba pripomenúť, že slávni praktici v súčasnosti robia zo štvorhlasu až desáthlas (*von berühmten Practicis ein 4. Vocum wol 10. Vocum gemacht wird*) tým, že pridávajú šesť nástrojov, napríklad v sonátach (*da sie dann 6. Instrumenta darzu setzen, so etwa in Sonaten*). V pripojených hlasoch (*mit einer mitgehenden Stimm*) vidia niečo zvláštne; mimochodom, v pléne (*in pleno*) či ripiene (*Ripieno*) postupuje alt v hlase a v nástroji (*altus in voce & Instrumento*) a potom v iných hlasoch tiež spolu v rovnakých tónoch. Častejšie postupujú aj dva hlasy spolu v oktávach (*zwo Stimmen in der Octav mit einander*); a tak je komponovanie dnes už veľmi jednoduché (*also heut zu Tag gar leichtlich zu componiren*) a stačí, keď sa nepíšu dve kvinty či oktávy nad seba či za sebou (*wann nur nicht zwo Quinten oder Octaven auf einander oder nacheinander gesetzt werden*), potom je už kompozícia správna, nech je skladba akokoľvek prostá (*so ist die Composition schon recht, wie schlecht auch immer das Stuck sey*). Okrem toho je u dnešných skladateľov tónina zriedkakedy v pôvodnom tvare (*selten mehr einen proprium Tonum*), ako to bolo u nebohých starých, a ich tóniny sú takmer všetky miešané alebo pospájané (*ihre Ton seynd fast alle mixti, oder gemengte Ton*) a takáto skladba vyznie veľmi pôvabne (*gar anmuthig*), keď sa v molovej tónine príležitostne používa zvýšený tón a v durovej zasa príležitostne znížený (*wann im weichen Ton accidentaliter hart und im harten accidentaliter weich gebraucht wird*), avšak každý musí dbať na to, aby sa príliš neodklonil od pôvodnej tóniny (*zu sehr vom vor sich habenden Ton abweiche*) a nespôsobil obskurný záver (*ein obscur Final*), ktorý na konci celkom neforemné znie, keď sa v strede (*in medio*) príliš odklonil od *proprio Tono*.

Základná stručná náuka o používaní generálneho basu (*Grundrichtiger kurtzer Unterricht vom General-Bass tractiren*)

Viaceri píšu o používaní generálneho basu veľmi podrobne a rozvláčne, akoby to bolo nevyhnutné a akoby sa to nemohlo napísať a vysvetliť stručnejšie a jednoduchšie. Preto chcem v krátkej rozprave ukázať spôsob jeho ľahkého a správneho (*leicht und recht*) používania, ktorý bude pre začiatočníka postačujúci.

Ako teda možno naznačeným spôsobom alebo v stručnej rozprave ukázať používanie generálneho basu?

Takto: ak začiatok bude s nasledujúcimi [pravidlami] oboznámený jednoduchým spôsobom, naučí sa používať generálny bas celkom ľahko (*gar leicht*) a s pôžitkom (*mit Lust*). Ide o nasledujúce [pravidlá]:

I. Začiatok musí vedieť, že každá tónina (*Tonus*) má tri dokonalé konsonancie (*perfecte consonantes*) alebo tóny (*Noten*): terciu, kvintu a oktávu.

II. Musí vedieť, že tercia je dvojaká — veľká (*major*), označovaná krížikom ✕ nad základným či basovým tónom, a malá (*minor*), označovaná *b*.

III. Musí poznať nedokonalé tóny (*imperfecten Tonos*) alebo disonancie (*dissonantes*), ktoré sú štyri: sekunda, kvarta, sexta a septima. NB. Čo je sekunda, tercia, kvarta, kvinta, sexta, septima a oktáva, možno ľahko odrátať na klaviatúre a je zbytočné o týchto vzdialenostiach písať.

IV. Aj sexta je dvojaká: veľká — označovaná krížikom popri nej alebo priečnou čiarou hore v sexte, a malá sexta, ktorú označujeme pripísaním *b* pred alebo za číslicu. NB. Ak ✕ alebo *b* stojí nad číslicou 6 alebo nad iným číslom, vždy to označuje terciu, a nie sextu.

V. Ku každému tóninovému tónu (*Tono*) či basovému tónu (*Bass-Note*) možno hrať (*greiffen*) terciu, ktorá tam musí byť vždy, nech sú nad nimi napísané akékoľvek číslice — 5, 6, 7, 8. NB. Okrem čísel 2 a 4 nad základným tónom (*Grund-Note*), tam tercia neznie dobre, sexta však áno; preto si treba zapamätať, že sekunda a kvarta neznášajú (*nicht leidet*) terciu.

VI. Ak nad basom nie sú uvedené nijaké znaky (*species*) ani číslice, možno hrať terciu, kvintu a oktávu.

VII. Ľavou rukou sa síce majú hrať výlučne basové tóny a pravou rukou znaky (*species*) alebo čísla stojace nad basom, no ľavou rukou možno hrať aj terciu, ak bas postupuje nahor. V hĺbke sa však tomu treba vyhýbať, pretože hrubé a hlboké tercie neznejú dobre a nezvykne sa hrať hlbšie ako po *H* alebo *B*. Aj kvinty k fundamentu možno hrať ľavou rukou po hlboké *A* a *G*, ale k nasledujúcemu hlbokému *F*, *Fis*, *E*, *D*, *Dis* a *C* už kvinty tiež neznejú veľmi dobre, ale oktávy áno; ak sa však na organe používa pedál a v base sú behy, [kvinty] sú prípustné.

VIII. Aby sme sa vyhlí prehrešku dvoch kvint alebo oktáv za sebou, treba dbať na to, aby obe ruky postupovali v protipohybe; totiž keď ľavá ruka so základnými tónmi (*in den Fundament Noten*) stúpa, pravá ruka má oproti nej s konkordanciami (*mit den Concordanzen*) klesať, keďže následná hra dvoch kvint a oktáv je zakázaná (*verbotten*), ako som už naznačil v rozprave o hre na klávesovom nástroji (*beym Clavier=tractiren*).

IX. Záverečnú kadenciu (*Schluß-Cadenz*) alebo finálu (*Final*) spoznáme podľa čísel 43 alebo 4 ✕ stojacich vedľa seba nad basovým tónom, ktorý postupuje buď o kvartu nahor alebo o kvintu nadol. K tomu treba ešte zahráť kvintu buď dole v ľavej ruke, alebo hore v pravej ruke nad kvartu a terciu s oktávou, na konci potom treba prejsť z oktávy na septimu, dobre zadržať a tak utvoriť záver (*Schluß oder Final*).

X. Na finále neskončíme so všetkými hmatmi naraz, iba ak by za poslednými tónmi bola pomlčka alebo ak je pri tom napísané *expresse sine fine*, potom by to bolo treba urobiť; ako posledný má doznieť samotný základný tón alebo zvuk (*Tonus oder Sonus im Fundament*).

XI. Pri hre generálneho basu treba obe ruky držať presne pri sebe a nehrať pravou rukou behy ani tému, vedenú v spevnom hlase alebo v nástrojoch — aj keby to išlo —, ale jednoducho — ako už bolo povedané — venovať pozornosť len znakom (*species*) alebo čísliciam nad tónmi, alebo tam, kde niet čísel, treba hrať iba terciu, kvintu a oktávu.

XII. Pri správnom držaní oboch rúk pri sebe a v záujme vyhýbania sa dvom kvintám alebo oktávam sa hmaty zväčša zredujú a udrú iba dvoma prstami, zahrá sa teda len tercia k základnému tónu (*zum Fundament*).

XIII. Každá tónina (*Tonus*) znáša alebo obľubuje (*leidet und liebet*) namiesto kvint určité miesto sextu, spravidla však každý poltón (ktorý sa stáva basovým alebo fundamentálnym tónom) má sextu, t.j. *ais* alebo *A*, pred ktorým stojí krížik ako ✕ *a*, alebo *b*;

ďalej *h*, *cis*, *dis*, *fis*, *gis*, *e*. Spomínané sexty možno kedykoľvek rozviesť (*resolvirt*) do falošnej [zmenšenej] kvinty, ktorá znie veľmi dobre. Uvedieme teraz miesta, kde je v každej tónine obľúbená alebo znášaná sexta namiesto kvinty:

Tónina *C*. obľubuje sextu pri *e* a pri *h*.

D.dur znáša sextu pri *fis* a pri *cis*.

D.mol pri *a* a pri *e*.

E. je veľmi variabilná.

E.mol má sextu pri *d* a pri *g*.

F pri *a* a pri *e*.

G.dur pri *fis* a pri *h*.

G.mol je tiež veľmi variabilná.

A.dur pri *cis* a pri *fis*.

H. pri *Dis* a pri *gis*.

B. pri *D* a pri *a*.

XIV. Začiatok si vždy musí hneď pozrieť, v akej tónine je skladba, čo zistí podľa záveru (*in fine*). Túto tóninu si potom musí zapamätať kvôli terciám a sextám, aby potom nehral veľkú (*harte*) namiesto malej (*weiche*) a malú namiesto veľkej, čo by veľmi zle znelo, keďže terciu počuť silnejšie ako iné tóny alebo hlasy.

XV. Keď v base stúpajú alebo klesajú osminy, udierame alebo hráme len k prvej a tretej, druhú a štvrtú vynecháme, ak však stúpajú a klesajú šesťnástiny, hráme konkordancie (*Concordanz*) len k prvej, nasledujúce tri vynecháme. Ak však bas postupuje osminovými skokmi s nadpísanými znakmi (*species*) alebo číslami, treba hrať ku každému tónu zvlášť a prihliadať na to, čo stojí nad ním.

XVI. Keďže však tercia z mnohých hlasov natoľko vyčnieva, treba sa vyhýbať jej používaniu v oktáve, a ak chceme hrať plnšie, radšej pridať kvintu.

XVII. Je len málo takej vokálnej alebo inštrumentálnej hudby, pri ktorej treba použiť len jeden register, t.j. spojku (*Copel*); keď však všetko ide spolu, možno pridať princípál alebo mixtúru; pri preludovaní (*Praeludiren*) sa registre striedajú.

XVIII. Začiatok musí dbať aj na takt (*Tact*), ktorý môže byť raz pomalý (*langsam*), raz rýchly (*geschwind*) alebo stredný (*mittelmässig*), v párnej a prostej menzúre, ako aj v trojdobej (ktorých je viacero), ktoré tiež musí všetky dobre ovládať, podľa toho, ako to nadpis a označenie (*Uberschrift und Bezeichnung*) neraz vyžadujú. Poznámkam *Ala breve*, *Presto*, *Allegro*, *Adagio* a podobným teda treba venovať pozornosť.

XIX. Treba vedieť, že každý nedokonalý zvuk (*imperfecte Sonus*) či tón (*Not*) sa vždy rozvádza do dokonalého, teda sekunda do tercie, kvarta do tercie alebo do kvinty; čiže za sekundou nasleduje tercia, za kvartou rovnako dobre tercia alebo kvinta.

XX. Pokiaľ ide o dokonalé súzvučky, pri stúpaní alebo klesaní nemôžu za sebou nasledovať dve kvinty alebo oktávy, pretože je to chybné (*falsch*) a zakázané (*verbotten*). Takéto kvinty by boli prípustné iba v prípade *contrario modo*, keby sa vo fundamente hrala kvinta alebo oktáva nahor a oproti nej by sa v inom hlase hralo nadol, alebo ak by kvinta a oktáva v base klesala, v inom hlase by stúpala.

XXI. Dva nedokonalé súzvučky hrať za sebou je prípustné, aj sa potom navzájom rozvádajú — napríklad septimu často rozvádzame do sexty.

XXII. Keď nad sebou stoja čísla 5, treba ich zahrať naraz, k tomu možno hrať terciu a oktávu.

XXIII. K sexte hráme tiež terciu a oktávu.

XXIV. K septime kvintu a terciu.

XXV. K oktáve — keď nad ňou alebo pod ňou nie sú uvedené nijaké znaky — terciu a kvintu.

XXVI. Stúpajúce a klesajúce tóny — aj keď vyplňajú celé, polové a štvrtové taktý a sú delené napoly — môžu súbežne stúpať a klesať s dvoma strednými hlasmi, ak nad nimi nie sú znaky, a to tak, že pravou rukou hráme dvoma prstami smerom nahor oktávu

a terciu, no smerom nadol hráme kvintu a terciu. Pri lomených tóninách to však nie je všade možné s dvoma hlasmi, istotne však s jedným; podobne možno postupovať aj pri trojdobých taktach.

XXVII. Ak dve čísla stoja vedľa seba nad basovým či základným tónom, napríklad 56 alebo 65, netreba ich hrať naraz, ale za sebou; k tomu opäť terciu.

XXVIII. Začiatočník musí poznať aj kľúče všetkých hlasov (*aller Stimmen Claves*) — v súčasnosti sa ich používa päť, t.j. vysoký diskantový kľúč (*hohe Discant*) s *G* na druhej linajke a kľúče ďalších štyroch hlasov, t.j. nízkeho diskantu, altu, tenoru a basu (*nidrigen Discants, Alt, Tenor und Bass*) (ako vidno v *Prvom štvorlistku*) — aby sa — ako sme sa o tom už zmienili — *ex tempore* vynašiel, keby napríklad hlasy nastupovali a postupovali striedavo fúgovito.

XXIX. Ak sú znaky nad základným tónom dvojmo alebo dokonca trojmo, netreba hrať nič iné okrem napísaného.

XXX. Číslo 9 je vysoká sekunda [t.j. prenesená o oktávu], 10 je terciá, 11 je kvarta, 12 je kvinta atď.; takéto číslovanie nad basovým či fundamentálnym tónom možno považovať za zbytočné.

Nuž to je to najnevynutnejšie, [čo treba vedieť] o používaní generálneho basu, hoci slávni autori a skúsení organisti napísali o používaní generálneho basu — a najmä o tom, ako treba hrať, keď sa v *basso continuo* nachádzajú 2, 3, 4, 5 a viaceré tóny postupujúce stupňovito ako aj určitými skokmi smerom nahor i nadol — určité pravidlá, v príkladoch ukázali ich správne hmaty a vydali ich tlačou.

Vysvetlenie slov

(*Wörter Erklärung*)

Adagio — pomaly.

Ala breve — rýchlo a v polovičných notách a takte.

Allegro — sviežo a rýchlo.

Aria — zvláštny druh s rýmovaným textom (alebo aj bez textu).

Balletti — pomalý tanec.

Bouree — tiež pomalý, francúzsky tanec.

Continuus — generálny bas (*General-Bass*), ktorý jednotaj postupuje spolu s ostatnými hlasmi.

Chiacone — skladba, v ktorej sa varíruje určitá klauzula (*Clausul*).

Capella — osobitý zbor, ktorý pristupuje na posilnenie hudby.

Concerto — umelecky skomponovaná skladba, v ktorej hlasy akoby striedavo navzájom súperili (*ein künstlich gesetztes Stuck / worinnen die Stimmen in Abwechslung gleichsam mit einander streiten*).

Cornetto — cink.

Cornettino — kvartový cink.

Courante — pre nástroje komponovaná trojdobá skladba, ktorá sa začína zdvihom (*Aufschlag*).

Clarino — trúbka (*Trompet*).

Dialogus — rozhovor, v ktorom si hlasy navzájom odpovedajú.

Echo — ozvena, keď zbor z diaľky odpovedá druhému alebo nástroje jemne zopakujú klauzulu (*Clausel subtil nachmachen*).

Favorito — to najlepšie skomponované pre spevné hlasy alebo nástroje.

Flauto — flauta.

Flautino — kvartová flauta.

Forte alebo *len f.* — silno.

Fuga — umelecká skladba, v ktorej jeden hlas nasleduje druhý v proporciách nôt.

Fuga perpetua — je skladba bez konca, rovnako ako *Canon perpet.*

Gagliarda — rýchly taliansky trojdobý tanec.

Gavotto — veselá, rýchla skladba, nie trojdobá (*ohne Trippel*).

Gigue — zvláštna veselá inštrumentálna skladba, ktorá fúgovým spôsobom postupuje cez 3, 4 či 5 hlasov a ktorá je zvyčajne v nejakom špeciálnom trojdobom takte, napríklad $\frac{6}{4}, \frac{6}{8}, \frac{12}{8}$.

Intrada — nástup s nádhernými nástrojmi.

Madrigalien — veselé piesne.

Mascharada — hudobná skladba zamaskovaných ľudí.

Menuet — rýchly francúzsky tanec.

Motteti — majstrovská zborová skladba (*ein fein Chor=Stuck*) bez pretekania hlasov (*ohne certiren der Stimmen*).

Motteti concertali — uvedená skladba s nástrojmi.

Organo — organ.

Ouverture — rýchla francúzska *sonata*.

Passagio — rýchle behy.

Pian, Piano — jemne; označuje sa *len p.* alebo *p.p.*

Pleno — celým zborom.

Presto — rýchlo.

Quotlibet — skladba zostavená dokopy z rôznych veselých textov.

Ripieno — plný zbor, znamená to isté ako *capella* alebo *omnes*.

Rittornello — malá inštrumentálna skladba, ktorá sa častejšie opakuje, komponovaná na spôsob árie (*auf Arien=Art*).

Repetatur — opakovanie vyznačenej klauzuly (*Clausul*).

Sinfonia — podobná inštrumentálna skladba, posadená na začiatok alebo do stredu a opakovaná.

Sonata — je ako *sinfonia*, no mala by sa hrať pomalšie a závažnejšie (*gravitätischer*).

Tympano — vojenský bubon (*eine Heerpaucke*).

Toccata — nemá mať v strede nijakú kadenciu a prebieha v pretekaní pravej a ľavej ruky.

Trombone — pozauna.

Tutti, omnes — všetci spolu.

Violino — sopránové husle (*Discant Geigen*).

Viola di brazzio — altové alebo tenorové husle.

Viola di Gamba — malé basové husle (*kleine Bass Geigen*) so šiestimi alebo siedmimi strunami, ktoré sú rozmanito ladené; držané medzi nohami.

Viola di lamor — viola so zdvihnutým korpusom, potiahnutá kovovými či striebornými strunami a s osobitným ladením ako *gamba*.

Viola di Bardone — osobitá basová viola (*Bass Viol*) so 44 strunami.

Violone — basové husle (*Bass-Geige*).

Voce & Instrumento — so spevnými hlasmi a nástrojmi súčasne z jedného partu.

[AR]

POZNÁMKY

¹ Nasledujúca náuka o kompozícii pochádza z prvého vydania Speerovej práce: *Grund=richiger kurtz leicht und nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst*. Ulm 1687, s. 69-76.

Nemecký skladateľ, organista, teoretik, pedagóg, spisovateľ, prekladateľ a právnik Johann Kuhnau sa narodil 6. 4. 1660 v Geisingu. Roku 1670 odišiel do Drážďan študovať k Salomonovi Krügenerovi a k dvornému organistovi Christophovi Kittelovi. V štúdiách pokračoval v Zittau a roku 1682 začal študovať právo v Lipsku. V tejto dobe už začal byť verejne hudobne aktívny, roku 1684 nastúpil na miesto organistu v tamojšom Kostole sv. Tomáša, ktoré vykonával popri štúdiu práv ukončenom dizertáciou *De juribus circa musicos ecclesiasticos*. V ďalších rokoch pôsobil ako právnik i ako organista, napísal satirický román *Der musicalische Quack-Salber*, doplnil si vzdelanie štúdiom matematiky, hebrejčiny a gréčtiny a pôsobil aj ako prekladateľ francúzskej a talianskej literatúry. Vrchol kariéry dosiahol menovaním na miesto kantora v Kostole sv. Tomáša, zastávajúc aj ďalšie významné funkcie v hudobnom živote mesta. Kuhnau, ktorý bol priamym predchodcom J. S. Bacha na spomínanom poste kantora, patril k posledným univerzálnym vzdelancom svojej doby. Zomrel 5. 6. 1722 v Lipsku.

Z diela Johanna Kuhnaua sa zachovali predovšetkým nemecké a latinské sakrálne kompozície a štyri v Lipsku vydané zbierky skladieb pre klávesový nástroj — *Neuer Clavier-Übung, erster Theil* (7 suit — 1689), *Neuer Clavier-Übung, anderer Theil* (7 suit, sonáta — 1692), *Frische Clavier Früchte* (7 sonát — 1696) a *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* (1700). Práve táto posledná zbierka prináša Kuhnauove najpozoruhodnejšie skladby. Jednotlivé sonáty sú zobrazením šiestich starozákonných príbehov a uvádza ich osobitý text, zhrňajúci danú literárnu tému. Notový text zároveň obsahuje detailné pokyny synchronizujúce sujetové a hudobné dianie. Celú publikáciu uvádza úvod, opisujúci autorov tvorivý zámer.

* * *

Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien In 6. Sonaten Auff dem Claviere zu spielen. Allen Liebhabern zum Vergnügen versucht von Johann Kuhnauen. Leipzig. Anno MDCC.

Láskavý čitateľ!
(Geneigter Leser!)

Po štvrtýkrát uverejňujem medotlačou niekoľko skladieb pre klávesový nástroj (*Clavier=Sachen*) mojej nepatrnej invencie. Je to šesť sonát, v ktorých som sa pokúsil zahrat (*vorzuspielen*) milovníkom hudby niečo z biblických príhod (*von Biblischen Historien*). Keďže však, ako sa vraví, dieťa som pomenoval, nebudem na tom lepšie ako páni advokáti, opisujúci vo svojich knihách (*Libellis*) druh žaloby (*Genus Actionis*). Touto svojou prehnanou snahou totiž iba nahrávajú protivníkovi príležitosť na dišputu, keď sa napríklad spor (*Contenta*) nepríliš zhoduje s rubrikou (*Rubric*) alebo s udaným pomenovaním sporu (*Action*), hoci by žaloba bola podľa zákona ešte celkom oprávnená aj bez tohto pomenovania; a podobne aj proti týmto mojim sonátam sa nájde veľa pripomienok tvrdiacich, že neznázorňujú (*nicht vorstellen*) to, čo znamenajú slová vysádzané pod nimi či popri nich (*was die darunter oder dabey gesetzten Worte bedeuten sollen*) a že by boli prijateľné aj vtedy, keby som sa tak nenamáhal. Avšak s rovnakou istotou, s ktorou sa domnievam, že pre mnohých by mohli byť viaceré postupy (*viel Sätze*) podozrivé, ak by ich slová nezačuli na stopu môjho úmyslu (*wenn ihn nicht die Worte auff die Spur meiner Raison brächten*) — napríklad v druhej sonáte znázornenie (*vorgestellet*) prudkého paroxyzmu šialen-

stva kráľa Saula (*der hefftige Paroxysmus der Unsinnigkeit des König Sauls*) zdanlivými následnými paralelnými kvintami či jeho veľkej melanchólie a zádumčivosti (*grosse Melancholie und Tieffsinnigkeit*) zdanlivým prekročením hraníc modu (*die scheinbare Uberschreitung der Gränzen des Modi*), témami na s. 27 a ď., a ďalšími nadsádzkami (*Exorbitantia*), ktoré však všetky možno obhájiť a ktoré nie sú použité neopodstatnene (*ohne Grund*) — rovnako tak som aj pevne presvedčený, že som týmto znázornením (*durch diese Vorstellung*) azda nevykonal nič príliš nezvyčajné a nezmyselné¹. Nie som prvý, čo sa dostal k podobným *Invention*: pretože inak by sme nevedeli nič o rôznych battagliách, vodopádoch a náhrobkoch (*Batailles, Wasserfällen, Tombeaux*) či o všetkých sonátach slávneho Frobergera a iných vynikajúcich skladateľov, komponovaných rovnakým spôsobom (*auff der gleichen Art gesetzten Sonaten*), kde pripojené slová (*beygefügten Worte*) mali vždy odhaliť (*entdecken*) zámer týchto autorov (*die Intention dieser Auctorum*). Predovšetkým je tiež známe, že všetci virtuózi (*alle Virtuosen*) — najmä v dávnych dobách (*aus der Antiquität*) — sa hudbou snažili vyjadriť takmer to isté, čo dokážu majstri rečníckeho, sochárskeho a maliarskeho umenia (*die Meister in der Redner= Bildhauer= und Mahlerey= Kunst*). Týmto umeniam tu treba priznať isté prednosti (*einige Praerogativ*) pred hudbou. Veď takmer každé dieťa vie od svojho tretieho či štvrtého roku uhádnuť, čo chceh znázorniť (*anzeigen*) štetec či dláto umelca, a keď možno uveriť starým (*den Alten*), potom Zeuxis namaľoval svoje hrozno tak prirodzene (*so natürlich gemahlet*), že aj nerozumní vtáci sa k nemu zlietali². Ba toto umenie umožňuje spoznať z načrtnutých tvárí súčasne aj vnútorné pohnutie duší (*die innerliche Bewegung der Gemüther*).³ Novinkou nie je ani to, že pohľad na vykreslené veselé alebo smutné scény (*frölichen oder traurigen Spectaculs*) vzbudzuje v ľuďoch smiech alebo plač (*zum Lachen oder zum Weinen bewogen werden*). A rečníctvo (*Beredsamkeit*) má duše poslucháčov (*die Gemüther der Zuhörer*) úplne vo svojej moci a môže ich dokonca takmer ako vosk vtláčiť do smutnej, veselej, milosrdnej, zlostnej, zaľúbenej a inej formy (*in eine traurige, fröliche, barmhertzige, zornige, verliebte und andere Forme drücken*).

Napriek tomu ani hudbe nemožno uprieť slávu, ktorú v tejto oblasti pred dávnymi časmi získala. Ak to chceme tvrdiť, nemôžeme si pomáhať príkladmi z bájok, kde Orfeus a Amfión vraj hudbou vykonali veľmi veľa zvláštnych vecí. Neslobodno sa odvolávať ani na zázraky spomínané v Písme, ktoré sa prostredníctvom hudby prihodili Saulovi a múrom Jericha. U jedných totiž možno predpokladať buď prajnú správu, alebo kvetnaté básnické chápanie, u druhých zasa prst Boží. Chceme však iba vyzvať skúsenosť či pamäť (*Erfahrungheit oder Conscience*) každého, aby priznal, že hudba mu pôsobila už nejedno potešenie a zábavu (*Ergötzlichkeit und Vergnügung*).⁴

Zdá sa však, že tvrdenie, podľa ktorého má hudobník moc usmerňovať duše poslucháčov (*die Gemüther der Zuhörer*) podľa svojej vôle, sa môže ocitnúť v argumentačnej tiesni (*in angustiis probationis*). Je pravdou, že hudobník zmôže veľa, ak správne chápe princípy umenia, vlastnosti modov, intervalov, tempa a metra a pod. No ešte stále len málokto uverí, že by mal jednoznačnú moc nad poslucháčom a že by každého mohol pohnúť k radosťi či k smútku, k láske či k nenávisti, ku krutosti či k milosrdenstvu a inokedy zasa k niečomu inému. A ak by nič iné nemohlo v nás vzbudiť pochybnosť, potom by stačilo uvedomiť si, že ľudské *Complexiones* sú veľmi rozdielne. Temperament (*Humeur*) poslucháča predsa rozhoduje, či hudobník dosiahne svoj zámer ťažko alebo ľahko. Veselého ducha (*ein lustiger Geist*) možno bez ťažkostí doviest k radosťi alebo súcitu (*zur Freude oder zum Mitleiden*), kým u melancholika (*Melancholico*) alebo cholerika (*Choleric*) umelec dosiahne to isté iba s veľkou námahou. Takto mohol Timoteus pomocou hudby rýchlo presvedčiť Alexandra, náklonného na vojnu, aby sa chopil zbraní voči svojmu nepriateľovi. Pohnúť ho k mieru však bolo asi preňho ťažšie.⁵ Na ovplyvnenie duší (*Gemüthern*) zvyčajne slúžila aj vokálna hudba, pretože k jej pohnutiu veľmi, ba najväčšími prispievajú slová. Pretože ak reč (*die Rede*) veľmi pôsobí už sama osebe, prenikavú silu nadobúda práve pomocou hudby. Svedčí o tom mnoho cirkevných skladieb, avšak nie z pera tých nerozvážnych dnešných skladateľov, ktorí napríklad v *Kyrie eleison* používajú taký

štýl (*Stylum*), ktorý neustále znie tak, akoby sedliak tancoval podľa gájd (*nach dem Pumper-Nicol tantzen*), ale od tých, ktorí dobre vedia, čo to je *Musica Pathetica*. Najmä však na divadelnom štýle (*aus dem Theatralischen Stylo*) a na operách, ktorých námetom (*The-mate*) môže byť duchovná alebo svetská príhoda (*Geistliche als profane Historie*), si možno dostatočne povšimnúť, akí úspešní boli majstri vo vyjadrovaní citov (*in der Expression der Affecten*) a iných vecí. Naši krajanovia podobne ako Taliani vytvorili v tom skutočne veľa bezchybných majstrovských skladieb. Podľa môjho súdu o.i. istý autor tu dokázal niečo mimoriadne a obdivuhodné. Jeho meno nech zostane teraz utajené, aby sa nemohli nahnevať tí, ktorých by som mal pre ich zaslúženú slávu tiež menovať. Ak by však niekto bol taký zvedavý a chcel by vedieť jeho meno, umožním mu uhádnuť ho v jednom hlavolame (*Lusu ingenii*) pomocou algebraického problému (celá táto moja práca takisto nie je ničím iným ako takýmto *Lusus*, čo zreteľne naznačuje už moja múza na prvej medenej doske). Predtým však treba vedieť, že som každému písmenu prisúdil to číslo, ktoré mu podľa abecedného poriadku prislúcha: teda A znamená 1, B — 2 atď. Potom ponechám čitateľa v pochybnostiach o tom, či som na konci použil o 1 či 2 písmená menej alebo viac, aby nebolo možné vyvodiť záver hneď z počtu písmen bijúceho do očí. Avšak meno sa objaví pri každom správnom riešení. Algebraická hádanka znie takto: Písmená spolu udávajú určité číslo [celkový súčet]. Ak by prvé písmeno bolo väčšie o štyri, bolo by štvrtinou tohto súčtu. Druhé písmeno je o 8 väčšie než osmina celku. Ak k tretiemu písmenu pridáme 1, dostaneme tretinu prvého písmena. Keď zo súčtu zostávajúcich písmen odrátame 4, potom bude v tom istom pomere k súčtu predchádzajúcich čísel, v akom pomere sú tri uhly trojuholníka k dvom pravým uhlom. Štvrté písmeno je trojnásobkom predchádzajúceho. Ak k súčtu týchto štyroch písmen prirátame sedem, potom je piate číslo jeho druhou odmocninou. Ak k šiestemu písmenu prirátame 1, bude tretou odmocninou piateho. Ak od siedmeho písmena odrátame 2 a k ôsmemu pripočítame 2, potom každé z nich je osminou celkového vyššie spomínaného a neznámeho súčtu.⁶ Kto rozlúšti túto hádanku, toho možno pasovať za polovičného Oidipa, hoci rovnice (*Aequationes*) nie sú také ťažké, že by bolo potrebné uchýliť sa ku Cardanovi, Viétovi a iným algebraistom, ktorí priniesli náročné učenia o odmocninách (*Extractione Radicum*), či k *Parabole* Angličana Thomasa Backera a ním objavenému ústrednému pravidlu (*Regula Centrali*).⁷

Vrátim sa však znovu k účelu: doteraz som spomínal spev a jeho silu dosahovanú vďaka slovám. Avšak tam, kde má primeraný cit pohnúť výlučne inštrumentálna hudba (*die blasse Instrumental-Music den gehörigen Affect bewegen soll*), treba nepochybne urobiť viac. Potrebné sú na to princípy, ktoré sú väčšine hudobníkov utajené (*verborgen*). Hudba patrí medzi matematické vedy a má neomylné doklady (*unfehlbare Demonstrationes*). To môže poprieť iba ten, kto nevie nič o monochorde. Na ňom sa rukolapne a obdivuhodne možno počuť popri všetkých hudobných intervaloch aj o genéze harmónie. Kto zvlášť dobre chápe ostroumnú algebru, ten vie strunu pozostávajúcu z mnohých tisícov dielov rozdeliť rýchlo v istom bode či čísle kobyľkou umiestnenou pod ňou tak, že jeden dotknutý segment struny (*gerührte Segmentum Chordae*) s druhým nechá správne zaznieť požadovaný interval, čo poskytuje dostatočne zjavné rukolapné dôkazy, spočívajúce nielen na klamnom sluchu. O tom však hovorme inokedy, keď s Božou pomocou napíšem, ako mám v úmysle, zvláštne dielo o kompozícii (*Composition*), v ktorom budem ďalej skúmať základy hudby (*das Fundament der Music*) a poukážem na skvelý a obdivuhodný úžitok Matheseho kombinatorického umenia (*Artis combinatoriae*)⁸, o ktorom som už uvažoval najmä vo svojom *Mastičkárovi* (*Quacksalber*) a ktoré výborne slúži invencii (*Invention*). Rovnako by som tu konštatoval aj iné veci, ktoré sa môžu druhým zdať paradoxné. Napríklad každý, kto takrečeno sedí na najnižšej žiackej lavici kompozície, už absolvoval lekcii, že postup (*Progressio*) dvoch alebo viacerých dokonalých konsonancií (*perfecten Consonantien*) nasledujúcich bezprostredne za sebou je neprípustný. A občas sa nájdu takí prisní kritici (*Censores*), považujúci za neohrabaných muzikantov (*plumpe Meister=oder Berg=Sänger*) aj tých, ktorým spomedzi hudobných poetov právom patrí vavrínový veniec, ak sa občas prehrešili voči vyššie spomínanému pravidlu (*Regul*). Sami by však mali poznať zmysel zákazu

takéhoto postupu (*die Raison des Verboths solcher Progressuum*), ktorý vzbudzuje veľký odpor v uchu presýtenom toľkou dokonalou konsonanciou, že nemôže vzápätí bez neville počúvať ich postupnosť. Ale čo, ak by bolo možné dvakrát napísať *Diapente* alebo *Diapason*, ktoré uchu už nebudú nepríjemné? Stav vecí ukazuje, že ak je niečo také urobené istým spôsobom, tak je to celkom dobre možné. Neplatí potom staré právnické príslovie: *Cessante ratione prohibitionis, cessat ipsa prohibitio* (keď ustupuje dôvod pre obmedzenie, ustúpi samotné obmedzenie)?

Spomenu som však vyššie, že *Demonstrationes* harmónie a intervalov sú pravdivé. Málokto si však ešte vie predstaviť, že by existovalo niečo, umožňujúce tvrdiť, že tej alebo onej hudobnej sadzbe (*Musicalischen Satz*) musí zodpovedať ten alebo onen *affect*. Sám sa čudujem, že mnohí hudobníci (*Musici*) — a najmä tí, ktorým nie sú neznáme základy ich umenia (*das Fundament ihrer Kunst*) (medzi ktorými nachádzam aj inak dobre informovaného Athanasia Kirchera⁹) — predsa zotrávajú na predsudkoch (*Praejudicis*) starých, ktorí stáli v opozícii voči Matheseho princípom a slepo tvrdili, že tento *modus* (*Tonus praecise*) má presne tento účinok (*Wirkung*), druhý *modus* zasa iný. Slávny Zarlino vo svojich tzv. *Istitutioni Harmoniche*, 4. časť, 5. kap., podľa mňa dobre učinil, keď hovoriac o vlastnostiach *modov* (*Proprietät der Tonorum*), používal vždy tieto alebo podobné slová: *Si dice, dicono, referisco* — vraví sa, hovoria a pod., hoci je isté, že *Systema* každého *modu* má nejaký účinok; napríklad ten *modus*, ktorého sekunda je celým tónom, sa odlišuje od toho, ktorého sekunda je poltónom; podobne má rôzny účinok, ak spodný poltón je veľký (*majus*) alebo malý (*minus*)¹⁰. Možno si to všimnúť pri transpozícii — keď skladbu v prirodzenom *C* hráme o sekundu vyššie v *D*, účinok (*Effect*) je už iný. Zvlášť citlivý (*sehr empfindlich*) je rozdiel medzi *modmi* (*Tonis*) s veľkou terciou a malou terciou. Tá prvá je dokonalá a veselá (*vollkommene und lustige*), tá druhá zasa smutná, melancholická (*traurige, melancholische*), a keďže chýba polovičná *comma* alebo iný malý diel, je túžobná (*sehnlisches*). Avšak keď temperament poslucháča nie je disponovaný pre cit (*Motion*) a keď modulácia (*Modulation*), tempo (*Tempus*), pomalosť alebo rýchlosť tónov alebo taktu (*die Langsamkeit oder Geschwindigkeit der Noten oder der Battuta*) a rovnako *metrum* neprispievajú k tomu najlepšie, potom hudba už takmer nebude pôsobiť (*operiren*), ako nepôsobila v príbehu (*Fabel*) o speve sirén a o zapchatých ušiach *Odysseových* druhov.

Aby som však mohol čím skôr odôvodniť oprávnenosť svojho zámeru obsiahnutého v tomto diele, považujem za potrebné zmieniť sa o rôznych druhoch expresie prostredníctvom hudby (*von der unterschiedenen Art der Expression durch die Music*). Podľa môjho názoru treba predovšetkým predstaviť (*vorstellen*) určité city (*gewisse Affectus*) alebo sa snažiť pohnúť samého poslucháča k zamýšľanému afektu (*zu dem intendirten Affect zu bewegen*). Potom sa prezentuje (*praesentiret*) niečo iné z prírody alebo umenia (*aus der Natur oder Kunst*). A to sa deje buď tak, že poslucháč si čoskoro povšimne skladateľov zámer (*Intention des Componisten*), aj keď nie je naznačený slovami; keď sa napríklad napodobňuje (*imitiret*) spev vtáka, povedzme kukučky a slávika, hlahol zvonov, strelba z dela alebo jeden nástroj druhým, napríklad trúbky a tympany na klávesoch (*auff dem Claviere die Trompeten und Paucken*), alebo tak, že sa hľadá analógia (*auff eine Analogiam zielet*) a hudobná skladba (*die Musicalischen Sätze*) sa tak uspošobí, že je *in aliquo tertio* porovnateľná s predstavenou vecou (*mit der vorgestellten Sache*)¹¹. Tu sú slová naozaj potrebné, ak znejúcu harmóniu nemá postihnúť osud nemých, ktorých jazyku len málokto rozumie. Tak v prvej sonáte znázorňujem (*praesentire*) chrápanie a búchanie Goliáša hlbokou a vďaka použitým bodkám vzdorovito znejúcou tёмou (*trozig klingende Thema*) a ďalším rachotom. Útek filistrov a [ich] prenasledovanie [znázorňujem] fúgou s rýchlymi tónmi (*eine Fuga mit geschwinden Noten*), kde hlasy nasledujú rýchlo za sebou. V tretej sonáte [znázorňujem] zaľúbeného, rozradosteného a súčasne nešťastia sa obávajúceho snúbencu pôvabnou melódiou (*durch eine anmuthige Melodie*) a niekoľkými vsunutými, trochu cudzími *modmi* a kadenciami (*etwas frembden Tonis und Clausulen*). Podobne Labanov podvod [znázorňujem] zvädzaním sluchu (*durch die Verführung des Gehörs*) a neočakávaným prechodom z jednej tóniny do druhej (*unvermuthete Fortschreitung aus einem Tono in den andern*) — čo Taliani nazývajú *Inganno*. Takisto Gideonove pochybnosti [znázorňujem]

niekoľkými, tu a tam zakaždým o sekundu vyššie nastupujúcimi témami (*Subjecta*) na spôsob neistých spevákov, ktorí zvyčajne takýmto pochybným spôsobom hľadajú svoje tóny (*Tonos*). A iné veci [znázorňujem] zasa inak, čoho vhodnosť sa ukáže iba *per Argumentum Similitudinis*. V takých prípadoch je potrebná láskavá interpretácia (*gütige Interpretation*). Keďže aj slová, ktoré sú predsa najvhodnejšie na to, aby myšlienky rečníka boli iným zrozumiteľné, potrebujú niekedy dobrý výklad, možno aj hudobníkovi prepáčiť, ak slovami vysvetlí iným svoje nejasné myšlienky (*dunckeln Conceptus*). Pred niekoľkými rokmi som počul sonátu od slávneho kurfirtského dvorného kapelníka, ktorú autor nazval *La Medica*. Pokiaľ sa pamätám, po znázornení skuhrania pacienta a jeho príbuzných, ich behu k lekárovi, ich náreku, nasledoval nakoniec *Gigue*, pod ktorým stáli slová: pacientov stav sa zlepšuje, ale ešte nie je celkom zdravý (*Der Patient lässt sich wohl an, ist aber doch nicht völlig wieder gesund*). Kde- kto sa tomu chcel posmievať, hovoriac, že autor asi chcel vyjadriť radosť nad dokonalým zdravím, keby toho bol býval schopný. Pokiaľ som to sám mohol posúdiť, slová a tóny boli napísané oprávnene (*mit guter Reason*). Sonáta vychádzala z d mol. A v *gigue* bolo počť moduláciu do g mol. Ak nakoniec *Final* bol znovu v D, ucho sa nemohlo ešte uspokojiť a radšej by počulo záverečnú kadenciu v G. A pokiaľ ide o city smútku a radosti (*Affecten der Traurigkeit und Freude*), možno ich prostredníctvom hudby ľahko znázorniť (*durch die Music leichte vorstellen*) a slová na to nie sú potrebné, iba ak treba označiť určitú osobu (*gewiß Individuum*), ako je to v týchto sonátach, aby napríklad nenestala zámerna lamenta smutného Hiskiasa (*Lamento eines traurigen Hiskiae*) s plačúcim Petrom, nariekajúcim Jeremiášom alebo iným smutným človekom.

Záverom treba povedať, že slová písané pod tóny som zachoval spočiatku v talianskom jazyku. Je to sčasti preto, lebo nemeckému písmu sa v medirytinách neveľmi darí a vďaka stručnejším výrazom sa rytcovi práca zdala menšia, a sčasti aj preto, lebo taliansky jazyk by nemal byť dnešným hudobníkom neznámy už vzhľadom na to, že to najlepšie a najdelikátnejšie v hudbe, najmä však krásne figúry, nachádzame viac v talianskych knihách ako v latinských a francúzskych. Nehovoriac o tom, že v ich materinskom jazyku je veľa kantát a opier, prostredníctvom ktorých sa všetkým vnímavým ľuďom otvorila cesta k expriii textu a citov (*zur Expression des Textes und der Affecten*).

Aby však rovnako pochopili môj zámer aj tí, ktorí sa nenaučili jazyk hudobných virtuóзов (*die Sprache der Virtuosen Musicorum*)¹², pred každú sonátu som popri svojich myšlienkach, ktoré mi napadli v súvislosti s príbehmi, pripojil aj nemecký text. Bolo by síce postačilo, keby som bol na spôsob štýlu zaužívaného v operách a komédiách (*nach Art des in Operen und Comödien gewöhnlichen Styli*) napísal len niekoľkými slovami obsah príbehu (*das Argument der Historie*). Keďže však každý tieto príbehy už pozná, poskytol som čitateľovi aj myšlienky, ktoré ma priviedli k invencii sonát (*auf die Invention der Sonaten geführt*), aby som tým pripravil poslucháča na hľadaný cit (*zu dem gesuchten Affect*) alebo jeho myseľ na pochopenie môjho zámeru (*zur Fassung meiner Intention*).

Keďže som však z príbehu musel vybrať predovšetkým to, čo sa najpohodľnejšie dalo vyjadriť hudbou (*durch die Music exprimiret zu werden*), nech mi bude prepáčené, ak sa učiteľom rečníctva (*Praeceptis Oratoriis*) nebude zdať takéto rozčlenenie (*Eintheilung*) celkom primerané či adekvátne téme (*Themati adæquat*).

Keďže noty neboli ryté jednou rukou, ale viacerými rukami nenavyknutými na klávesy, občas nie sú dobre zachované pravidlá tabulatúry (*die Leges der Tabulatur*), ani noty nie sú sádzané tak zvisle, ako sa patrí, nad sebou alebo pod sebou. Láskavý hudobník si však iste tieto malé nedostatky čoskoro povšimne a ospravedlní ich.

Nech však láskavo prijme dobrý zámer a *Lusum Ingenii*, a pokiaľ by tu nenašiel nič podľa svojho vkusu (*nach seinem Geschmack*) — rovnako ako som sám teraz pri vyhotovovaní tohto predslavu chcel to či ono pozmeniť alebo vylepšiť už po vytlačení — nech uváži, že pokus o dielo sa nemusí vydať hneď na prvýkrát.

POZNÁMKY

- ¹ Jednotlivé sonáty majú nasledujúce názvy:
 1. *Der Streit zwischen David und Goliath (Il Combattimento tra David e Goliath)* — 1. Sam., 17. kap.;
 2. *Der von David vermittelt der Musik curirte Saul (Saul malinconico e trastullato per mezzo della Musica)* — 1. Sam., 16. kap.;
 3. *Jacobs Heyrath (Il Maritaggio di Giacomo)* — 1. M., 29. kap.;
 4. *Der todtkrancke und wieder gesunde Hiskias (Hiskia agonizzante e risanato)* — Iz., 38. kap.;
 5. *Der Heyland Israelis Gideon (Gideon Salvatore del Popolo d'Israel)* — Sud., 7. kap.;
 6. *Jacobs Tod und Begräbniß (La Tomba di Giacob)* — 1. M., 49.-50. kap.
- ² Zeuxis z Herakley pôsobil v rokoch 424-380 pr. Kr. v Aténach, Macedónii a Taliansku. Kuhnau tu cituje príbeh dokazujúci vysokú mieru iluzívnosti jeho umenia, ktorý zaznamenal Plínius st. (23-79) v diele *Naturalis historia*: „Keď vraj zasa neskôr namaľoval hrozno, ktoré niesol chlapec, a keď sa na toto hrozno zlietali vtáci, s tou istou úprimnosťou sa na svoje dielo nahneval a povedal: »Hrozno som namaľoval lepšie ako chlapca. Keby som aj jeho bol namaľoval tak dobre, boli by sa ho vtáci nalakali.«”
- ³ Rétorický postulát pohnutia duše poslucháča k súcitu či k odporu, k smiechu či k plaču vyžadoval ekvivalentné pohnutie duše rétora. Tento predpoklad si osvojila aj teória výtvarného umenia v ranej renesancii, požadujúca zobrazovanie citového stavu ľudí, ktoré by viedlo k analogickej percepcii výtvarného diela.
- ⁴ Dokumentovanie persuzívnej sily hudby motívmi z antických báj a príbehmi zo Starého zákona patrilo k argumentačným toposom stredovekých, no najmä renesančných mysliteľov. Kuhnauova argumentácia odvolávajúca sa na individuálnu skúsenosť a pamäť predstavuje celkom moderný prvok.
- ⁵ Pozri Castiglione, pozn. 4.
- ⁶ Kuhnauov hlavolam pozostáva zo série 9 rovníc a opiera sa o číselno-písmennú ekvivalenciu, ktorú pri uplatňovaní číselnej symboliky využíval ešte aj J. S. Bach (A=1, B=2, C=3, D=4, E=5, F=6, G=7, H=8, I=9, K=10, L=11, M=12, N=13, O=14, P=15, Q=16, R=17, S=18, T=19, U=20, V=21, W=22, X=23, Y=24, Z=25). Rovnice skutočne majú riešenie.
- ⁷ Hieronymus (Gerolamo, Jeromos) Cardano (Cardan, Cardanus) (24. 9. 1501, Pavia - 20. 9. 1576, Rim) — taliansky autor mnohých prác z oblasti matematiky, filozofie, medicíny. Z jeho matematických spisov sú najvýznamnejšie *Artis Magnae, sive de regulis algebraicis liber unus* (Norimberg 1541, Bazilej 1570), obsahujúci metódu riešenia rovníc tretieho a štvrtého stupňa, ktorú prebral od Tartagliu, resp. od Scipia Ferra a Antonia Mariu Fiora; *Opus novum de proportionibus* (Bazilej 1570); *De regula Aliza* (Bazilej 1570); *De numerorum proprietatibus*; *Ars magna arithmeticae*; *De ludi Aleae* (rkp.). Zbrané dielo Cardana vyšlo v desiatich zväzkoch v Lyone roku 1663 (matematické práce obsahuje 4. zväzok).
François (Franciscus) Viète (Vieta) (1540, Fontenay - 13. 12. 1603, Paríž) — francúzsky právnik, matematik, dvorný úradník, autor spisu *In artem analyticam isagoge* (1591) a mnohých ďalších prác, autor novodobej algebraickej symboliky.
- ⁸ *Ars combinatoria* predstavuje typ komponovania pomocou princípov permutácií; zaoberal sa ním Athanasius Kircher vo svojom traktáte *Musurgia universalis* (1650) v rámci nauky o kompozícii (*Liber mirificus*).
- ⁹ Athanasius Kircher (1601-1680) — würzburgský polyhistor, autor diela *Musurgia universalis* (2 zv., Rim 1650), obsahujúceho aj nauku o kontrapunkte a nauku o kompozícii.
- ¹⁰ Kuhnau tu relativizuje ideu persuzívnej ekvivalencie citového hnutia a fundamentálnej tónovej štruktúry, ktorá takmer nepretržite pôsobila v európskej hudobnej tradícii od čias antiky. Analogickú persuzívnu silu však pripisuje rozdielu durovosti a molovosti, rytmu, tempu a absolútnej výške stupnice.
- ¹¹ Kuhnau tu vymenúva typické hudobné ikony pôsobiace v európskej hudbe od čias protorenesancie (14. storočie), ktorá ich zrodila, hľadajúc hudobný ekvivalent aristotelovského postulátu „*ars imitatur naturae*”.
- ¹² K významu slova *virtuoso* pozri úvod.

Georg Muffat

(1653 – 1704)

(1701)

Nemecký skladateľ, kapelník a organista Georg Muffat sa narodil v Mégève vo Francúzsku, kde bol 1. 6. 1653 pokrstený. Ako chlapec presídlil do Paríža, kde bol v rokoch 1663-1669 v kontakte s tvorbou vtedajšieho najvýznamnejšieho parížskeho skladateľa Jeana Baptista Lullyho. Vo Francúzsku začal aj študovať na jezuitskom kolégiu (Séléstat 1669, Molsheim 1671) a pôsobil ako organista v katedrále v Strassbourgu. Od roku 1674 študoval právo v bavorskom Ingolstadte, odkiaľ prešiel do Viedne, Prahy (1676), Salzburgu, kde pôsobil ako organista u arcibiskupa Maxa Gandolfa, až sa napokon usadil v Passau, kde bol kapelníkom na dvore tamojšieho biskupa Johanna Philippa z Lambergu až do svojej smrti (23. 2. 1704). Osemdesiate roky však Muffat využil na dlhší pobyt v Ríme, kde sa stal žiakom Pasquinioho v organovej hre. Tu Muffat počul aj povestné Corellioho *concerti grossi* (roku 1682), v Corellioho dome po prvýkrát odzneli aj Muffatove kompozície, ktoré vyšli v jeho publikácii *Armonico tributo*.

Georg Muffat sa sám považoval za priekopníka, ktorý preniesol výdobytky francúzskeho lullyovského štýlu a talianskeho corelliovského štýlu do stredoeurópskych nemecky hovoriacich krajín a v úvodoch svojich publikácií detailne opísal hudobnú prax oboch veľikánov, uchovávajúc tým pre históriu mimoriadne cenné informácie. Jeho prvá publikácia *Armonico tributo* (Salzburg 1682) obsahuje 5 sonát notovaných pre päťhlasný sláčikový súbor s continuoom, ktorý je chóricky obsadený a stojí v kontraste voči concertinu dvoch huslí s basom (triová textúra), pričom úseky *Tutti* a *Soli* vyznačuje písmenami *T* a *S*; je to vlastne najstaršia tlač využívajúca túto podobu zvukového kontrastu, predstihujúca prvé vydanie svojho modelu, Corellioho op. 6, o viac ako 30 rokov. Muffatove dve ďalšie publikácie — *Suavis harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium primum* (Augsburg 1695) a *Florilegium secundum* (Passau 1698) — prinášajú 7, resp. 8 orchestrálnych súit (*fascicles*), písaných „à la française“ a spolu s dielami J. S. Kussera (*Composition de musique*, 1682) a J. C. F. Fischera (*Journal du printemps*, 1695) stabilizujú výdobytky lullyovskej inštrumentálnej hudby na nemeckej pôde.

Vrcholnú syntézu Muffatových snáh predstavuje jeho posledná zbierka, *Außerlesene mit Ernst und Lust gemengte Instrumental-Music* (Passau 1701), ktorá obsahuje 12 *concerti grossi* a je rozšíreným, prepracovaným vydaním skladieb jeho prvej publikácie. Z pôvodných 5 sonát tu vytvoril 6 koncertov a cyklus doplnil ďalšími 6 skladbami, pochádzajúcimi z čias jeho salzburského pobytu (1683-1689). Partitúra už aj priestorovo diferencuje sólisticky a chóricky obsadené *concertino* a *concerto grosso*. Muffatovské *concerto* je syntézou corelliovských a lullyovských výdobytkov, talianskeho pátosu a francúzskeho pôvabu, prvkov vznešeného i nízkeho štýlu, postupov *da chiesa* a *da camera*.

* * *

Außerlesene mit Ernst- und Lust-gemengte Instrumental-Music. Passau 1701.

Predslov (Vorred)

Po tom, čo som tlačou vydal svoje dve kytice či *Florilegia* pôvabných baletných skladieb (*zwey Blumen=Bund oder Florilegia lieblicher Ballet-Stuck*), prvú v Augsburgu roku 1695, druhú v Passau roku 1698, Ti odovzďavam, láskavý čitateľ, túto prvú zbierku svojich inštrumentálnych koncertov s vycibrenou harmóniou so zmesou vážneho i veselého (*erste Versammlung meiner mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Concerten*

von einer außerlesener Harmoni). Nazývám ich takto, pretože v baletných áriách (*Ballet-Arien*) obsahujú nielen svieži pôvab (*geschöpfte Lieblichkeit*), čerpaný z lullyovskej studnice, ale aj niektoré uvážene vyberané afekty talianskej manieri (*tieffsinnig außgesuchte Affecten der Italiänischen Manier*), rôznovtipné umelecké nápady a rozmanito a s osobitnou usilovnosťou primiešané striedanie veľkého chóru so sólovo obsadeným tercetom (*Abwechslungen deß grossen Chors mit dem einfachen besetzten Tertzettl*).¹ Tieto koncerty, ktoré nie sú vhodné pre chrámovú službu (*Kirchendienst*) pre baletné a iné árie (*Ballet- und anderen Arien*) obsiahnuté v nich a ktoré sa nehodia ani na tancovanie (*zum Dantzen*), lebo sa v nich tu a tam spájajú raz pomalé a smutné a hneď zasa veselé a svieže myšlienky (*Concepten*), boli skomponované len pre zvláštne osvieženie sluchu (*zur absonderlichen Erquickung deß Gehörs*) a najvhodnejšie sa budú uvádzať predovšetkým za účelom pobavenia veľkých kniežat a pánov (*unter Belustigungen grosser Fürsten und Herrn*) a na zábavu vznešených hostí (*zur Unterhaltung vornehmer Gästen*) pri výbornom jedle, serenádach a stretnutiach milovníkov hudby a virtuózov (*Zusammenkunfften der Music-Liebhaber und Virtuosen*).²

Prvé myšlienky na toto zmysluplné spojenie (*sinnreichen Vermischung*) mi napadli už dávnejšie v Ríme, kde som sa od svetoznámeho pána *Bernarda Pasquiniho* naučil taliansky spôsob hry na klavíri (*die Welsche Manier auff dem Clavier*), keď som si s veľkým potešením a obdivom vypočul mimoriadne presné uvedenie niekoľkých koncertov majstrovského *Arcangela Corelliho*, ktoré boli hrané krásne (*schön*) a s veľkým počtom inštrumentalistov (*mit grosser Anzahl Instrumentisten*).

Po tom, čo som si tu povšimol nejednu rozmanitosť (*Verschiedenheit*), skomponoval som niekoľko týchto moderných koncertov (*gegenwärtige Concerten*), ktoré sa skúšali v byte spomínaného pána *Arcangela Corelliho* — ktorému som, priznám sa, zaviazaný za veľkoryso poskytované užitočné postrehy (*observationen*), týkajúce sa tohto štýlu (*Stylum*), a s ktorého súhlasom som — podobne ako som ako prvý už dávnejšie po svojom návrate z Francúzska zaviedol lullyovské baletné umenie (*die Lullianische Ballet-Arth*)³ — bol prvý, kto priniesol niekoľko skúšobných skladieb do Nemecka, kde bola doteraz táto *Harmoni* ešte neznáma. Ich počet som rozšíril na dvanásť a uvádzal som ich pri veľmi dôležitých príležitostiach (*bey höchst reputirlichen Gelegenheiten*) v rôznom čase a na rôznych miestach, ako to naznačuje titul-tajomstvo uvádzaný pred každým koncertom. Skutočnosť, že si tieto moje, i keď nepatrné kompozície milostivo vypočuli Ich Cisárske a Kráľovské Veličenstvá a niekoľkí kurfirsti a iné Kniežatá vo Viedni, v Augsburgu, pri cisárskej a kráľovskej korunovácii, aj v Mníchove, Salzburgu a v Passau, a že sa mne nevhodnému tým veľkoryso dostalo veľkej milosti, uznania majstrov, preslávených jemnou rozlišovacou schopnosťou, ako aj úspech u poslucháčov šíriaci sa do vzdialených krajín ma rýchlo utešia, keď proti tomuto dielu vystúpia mentori a žiarlivci, ktorých zlomyseľné podrazy mi zakaždým predznačili šťastné východisko. Ale Ty, chápaný čitateľ, ktorý chceš túto prvú zbierku vyskúšať s láskavou myslou (*mit genaigtem Gemüth*), všimni si nasledujúce poznámky, aby si ich realizovaním dosiahol mnou požadovaný cieľ a plnú presvedčivosť kompozície (*mein darinn verlangtes Ziel und gantzen Nachdruck der Composition*).

O počte hudobíkov a nástrojov a o ich vlastnostiach **(Von der Musicant- und Instrumenten Zahl und Eigenschafft)**

1. Ak nemáš dostatok sláčikárov (*Geigern*)⁴ alebo ak chceš tieto koncerty (*Concert*) skúšať iba s niekoľkými, vytvoríš z nasledujúcich troch hlasov — *Violino 1. Concertino*, *Violino 2. Concertino* a *Basso Continuo e Violoncino Concertino* — zakaždým dokonale potrebné terceto (*Tertzettl*). Tento bas však lepšie vyznie na francúzskom bassete (*frantzösischen Bassetl*) ako na tu zaužívanom *Violone* a kvôli väčšej ozdobnosti *Harmoni* (*zur grössern Zier der Harmoni*) možno k nemu pridať jeden nástroj (*Instrument*) alebo teorbu

(ktorá hrá z toho istého partu).⁵ Potom si treba povšimnúť, že vo *forte* a *pianò* musia pri *T. Tutti* hrať všetci silno (*starck*), avšak pri *S. solò* zasa ticho a jemne (*still und lind*).

2. So štyrmi sláčikovými nástrojmi (*Geigen*) môžeš hudbu predviesť tak, že ku spomínaným trom hlavným hlasom pridáš ešte prvú violu (*Violam Primam*); s piatimi zasa tak, že pridáš aj druhú violu (*Violam Secundam*).

3. Ak je však k dispozícii ešte viac hudobníkov (*Musicanten*) a ku všetkým predpísaným partom (*Partibus*) by si chcel pridať ešte aj tri ďalšie, totiž *Violino Primo*, *Violino Secundo* a *Violone* alebo *Cembalo* z *Concerta grossa* (alebo veľkého chóru) (*grossen Chor*), ktoré potom všetky obsadiš podľa počtu a uváženia (*nachdem die Zahl und Vernunft*) jedno- alebo dvoj- alebo trojnásobne. K tejto vznešenej *Harmoni* basu (*zu desto Majestätscher Harmoni des Bass*) bude potom veľmi vhodné veľké *violone* (*ein grosser Violone*).

4. Ak však máš k dispozícii ešte väčší počet hudobníkov (*grössere Anzahl der Musicanten*), potom môžeš diskretné silnejšie obsadiť nielen prvé a druhé husle (*erste und anderte Violin*) veľkého chóru (*Concerto grosso*), ale aj obe stredné violy (*Bräschen*) a bas, a tento aj ozdobiť (*beziehen*) sprievodom klavíčembala, teorby, hárf a podobných nástrojov (*mit Accompagnement der Clavicimbaln, Theorben, Harpffen und dergleichen Instrumenten*). Avšak malý chórík (*kleine Chörlein*) či terceto (*Tertzetl*), ktoré sa vždy označuje slovičkom *Concertino*, majú hrať Tvoji traja najlepší sláčikári (*drey besten Geigern*) so sprievodom organistu alebo teorbistu v sólovom obsadení (*mit Accompagnirung eines Organist oder Theorbisten nur einfach spilen*), ale čo najvynikajúcejšie a iba ak by sa to udialo na veľmi priestrannom mieste, kde by bol väčší chór obsadený mimoriadne silno, môžeš *Concertino* obsadiť nanajvyš dvojmo (*auffs höchste doppelt besetzen lassen*).⁶

5. Ak však spomedzi Tvojich hudobníkov (*Musicanten*) vedia niektorí pôvabne fúkať a prednášať (*lieblich blasen und moderiren können*) na francúzskom hoboji či šalmaji (*die französische Hautbois oder Schallmey*), v niektorých z týchto koncertov alebo árií (*Arien*) k tomu vyhladaných môžeš na formovanie *concertina* či tercetína (*Tertzetl*) dobre použiť dvoch najlepších z nich namiesto dvoch huslistov (*anstatt zweyer Violisten*) a jedného dobrého fagotistu namiesto basu, ak vyberieš len koncerty v takých tóninách alebo ich preložíš (*versetzest*) do takých tónin (*Tonos*), ktoré spomínaným nástrojom vyhovujú a v ktorých to, čo stúpa príliš vysoko alebo klesá príliš hlboko, nahradíš huslami (*mit Violinen ersetzest*) alebo transponuješ do pohodlnej oktávy (*in die bequeme Octav transponirest*). Týmto spôsobom som častejšie šťastne predvádzal prvý, tretí, štvrtý, ôsmy, deviaty a desiaty koncert v ich prirodzených tóninách (*in ihren natürlichen Tonis*) (deviaty mol s malou terciou *es* však s veľkou terciou *E la mi dur* (*tertià majori*)).⁷

O spôsobe, na ktorý treba dbať pri uvádzaní týchto koncertov

(*Von der Manier so in Producirung diser Concerten zu observiren ist*)

6. Prvý tón — začínajúci tón alebo tón nastupujúci po pauze či vzdychu (*Suspir*) — má byť v *concerte grosse* prednesený rozhodne (*ohne Zaghafftigkeit*) a všetkými silne a smelo (*von all- und jeden starck*) okrem prípadu, že slovičko *pianò* naznačuje niečo iné. Ak by bol tento [začínajúci či vstupný] tón prednesený nesmelo, bojzhlivo, oslabilo a zatemnilo by to celú *Harmoni*.

7. *Pianò* alebo *p.* majú hrať všetci spravidla súčasne tak jemne a ticho (*lind und still*), že ich sotva počuť. *Fortè* alebo *f.* však treba hrať hneď od tohto označeného tónu tak silno, že poslucháčov takáto prudkosť priam prekvapí (*erstaunen*).

8. Vo vedení menzúry alebo taktu zväčša treba nasledovať Talianov, ktorí hrajú pri slovách *Adagio*, *Gravè*, *Largò* etc. oveľa pomalšie ako naši a niekedy tak prehánajú, že sa to sotva dá vydržať, a pri slovách *Allegro*, *Vivacè*, *prestò*, *più prestò* a *prestissimo* zasa oveľa veselšie a rýchlejšie. Pri prísnom zachovaní tejto opozície či protipostavenia pomalosti a rýchlosti, hlasitosti a ticha, plnosti veľkého chóru a jemnosti terceta (*der Völle deß grossen Chors und der Zärtigkeit des Tertzetl*) bude sluch uchvátený zvláštnym údivom po-

dobne ako oči protikladom svetla a tieňa. Hoci to už iní mnohokrát spomínali, nikdy to nemožno dostatočne pripomínať a požadovať.

9. Ku každému hlasu, a teda aj k stredným a spodným hlasom treba postaviť nielen zlych a slabých, ale aj niekoľkých dobrých sláčikárov (*guete Geiger*), pre ktorých nebude hanbou stáť pri týchto hlasoch a ktorí to budú robiť s rovnakou dôstojnosťou, na rozdiel od zakoreneného zlovyku niektorých nafúkancov, ktorí sa hneď umárajú, ak nestoja pri husliach (*zur Violin*) či popredných hlasoch.

10. Na začiatku sonát, fúg a vo vsunutých afektových (*affectuosen*) *Gravè* možno zväčša pozorovať taliansku manieru (*die Wälsche Manier*), [ktorá sa prejavuje] takisto v synkopách (*Syncopationibus*), kde tón predĺžený ligatúrou vytvorí disonanciu s iným hlasom, a táto disonancia sa ďalej rozvádza (*resolvirt*) — čomu hudobníci skúsení v umení už rozumejú —, pričom [disonujúci tón] sa zakaždým zahrá silno (*starck*) a nasadí skôr zdvihnutím sláčika (*mit Auffhebung deß Bogens*) — po taliansky *Staccato* (*auff Welsch Staccato*) —, ako by sa nechal zoslabiť bojazlivým doznievaním.

11. Keďže najväčšia sila a príjemnosť (*meiste Kraft und annehmlichkeit*) tejto kompozície závisí od spojenia predchádzajúcich vecí s nasledujúcimi, treba sa usilovať zabrániť, aby postrehnutelné čakanie, ticho po sonáte, árii alebo strednom *Gravè* a ešte menej mrzuté ladenie sláčikových nástrojov (*Geigen*) nenarušilo tento vzájomne prepojený poriadok (*Ordnung*), ale so všetkou vážnosťou treba požadovať, aby boli dodržané hodnoty finálnych tónov obsiahnutých medzi nimi a aby sa dbalo na repetíciu ako obvykle, ale tak, aby sa vážnejšie árie opakovali iba dvakrát a veselšie niekedy aj trikrát; [úseky] *Gravè* však [nemožno] opakovať nikdy, [ale ich treba hrať] od začiatku do konca, aby sa udržala nepretržitá pozornosť poslucháčov, až kým sa v istej chvíli silno, priam nečakane a všetkými súčasne koncert neskončí.

12. Nič nie je také skvostné či vznešené, aby sa to pri príliš častom počúvaní nezhodnotilo (*avilirt*) a možno predpokladať, že sa nájde dostatok dychtivých fušerov tohto štýlu, ktorí potom bez uváženia (*ohne Judicio*) použijú tu i tam *Fortè* a *pianò*, *solò* a *tuti* a iné podobné veci, s neusporiadánym hromadením prázdnych šašovín a budú snívať o tom, že tým dosiahli vrchol umenia. Záverom by som preto radil, aby sa tieto koncerty neuvádzali príliš často a ani dva, tobôž nie viaceré za sebou v krátkom čase, ale len občas a s mierou, keď budú predtým dobre tajne naskúšané a po nejakej *Partie* v bežnom štýle (*von gemeinerm Stylo*) (akých možno veľa nájsť v mojich *Florilegiách*) na záver významného výkonu (*Functio*), pričom treba dbať na primeranú obmenu tónov (*füglicher Varietet des Thons*) a hrať s najvyšším zánietením, zdobením a nádherou (*mit allem möglichsten Eyffer, Zier und Pracht*). Po uvážení toho všetkého hľad, cháparý čitateľ, na toto dielo láskavo a očakávaj moje *Florilegium Tertium* či tretiu kyticu baletných skladieb (*dritten Blumen=Bund Ballet=Stücken*) a iných diel. Zbohom.

[AR]

POZNÁMKY

- ¹ Muffatov polyglotný zámer sa prejavil aj v tom, že svoje diela vydával štvorjazyčne — nemecky, taliansky, latinsky a francúzsky. Nemecký titulný list hovorí o telese rozdelenom „*gleichsamb in zwey Chör / nemblich in ein grossen / und in ein kleinen*“, taliansky o rozdelení „*in dui chori, cioè in un concerto grosso, ed in un Concertino piccolo*“, latinsky o „*In duos veluti Choros, alterum scilicet majorem, alterum verò minorem*“, francúzsky o delení „*a deux Choeurs, un grand, & un petit*“.
- ² Muffatovská syntéza sa v tomto smere neobmedzila na protiklad dvoch zvukovo kontrastných telies a na spojenie talianskeho corelliovského a francúzskeho lullyovského štýlu; jeho záme-

rom, vyjadreným aj na titulnom liste, bolo spojenie vznešeného a nízkeho štýlu v rámci jednotlivých *concerti*. Ak teda Corelli komponoval *concerti grossi* a triové sonáty vo vznešenom štýle (*da chiesa*) alebo v nízkom štýle (*da camera*), Muffat oba tieto protipóly spájal. Toto spojenie tvorilo podstatu všetkých 12 kompozícií a zároveň spôsobilo, že ich nemožno uplatniť ani *da chiesa*, ani *da camera*. Muffat tu teda nadväzuje na anticko-nesančnú maximu, vidiacu najvyšší umelecký prejav v syntéze protikladných štýlových polôh. Dvojica pojmov Dionýzia z Halkarnasu *kalon a hédoné*, interpretovaná P. Bembom kategóriami *gravità a piacevolezza*, sa na titulnom liste Muffatovej zbierky objavuje v podobe „*Ernst und Lust gemengter Instrumental=Music*“ (nem.); „*armonia instrumentall, mescolata di grave, e di giocondo*“ (tal.), „*Harmoniae Instrumentalis Gravi-Jucundae*“ (lat.), „*harmonie instrumentale plus esquisse, meele de gay, et de serieux*“ (franc.).

- 3 Ide o dve Muffatove publikácie spomínané v úvode, *Florilegium primum* (1695) a *Florilegium secundum* (1698), ktoré obsahujú aj úvodý opisujúce francúzsku interpretačnú prax: „*Erste Anmerkungen die Balette auff Lullyanisch-Französische Arth zu producieren*“ (pozri DTÖ I/2, II/2).
- 4 Najvhodnejší preklad nemeckého pojmu *Geiger* je hráč na sláčikových nástrojoch, sláčikár. Titulný list publikácie hovorí o „*fünff oder drey nothwendigen Geigen*“, resp. o „*civè à cinque, ò pür' tre soli stromenti d'arco*“ (tal.), „*quinque nimirum, aut tribus tantum, si placuerit fidibus necessarijs*“ (lat.), „*a cinq, on seulement a trois Violons*“ (franc.). Tento význam pojmu *Geige* siaha až k dielu Martina Agricolu *Musica Instrumentalis Deudsch* (1528-1529), ktoré rozlišuje *kleine Geige* (rebek, husle) a *grosse Geige* (violy). U Praetoria *Geigen* predstavujú synonymum violy da braccio a huslí, pojem *grosse Geigen* nahradilí označenia *viole da gamba, violen* (*Syn-tagma Musicum II*, 1619).
- 5 Muffat tu pre *concertino* postuluje pridelenie basového hlasu violončelu. V úvode publikácie *Florilegium secundum* Muffat píše: „Na dobré rozlišovanie basu treba použiť malý francúzsky bas, ktorý Taliani nazývajú *violoncino*, bez neho sa ťažko možno zaoberať. [...] Ak je súbor početný, možno pridať veľký bas, taliansky *contrabasso*, ktorý sa v Nemecku nazýva *Violon*. Koncert bude tým majestätnejší, hoci Francúzi ho dosiaľ v tanečných skladbách nepoužívali“ (DTÖ II/2).
- 6 Muffatove pokyny týkajúce sa počtu hráčov (bod 1.-5.) dokazujú, že štruktúra jeho *concerti* vopred počítala s týmito variabilnými obsadeniami (resp. variabilnými zvukovými objemami). Tá istá partitúra mohla pri realizácii poslúžiť najmenej trom hráčom, hrajúcim party *concertina*, pričom z *concerta* sa vlastne stáva triová sonáta, či akémukoľvek vyššiemu počtu hráčov. Rast zvukového objemu, vyplývajúci zo zväčšovania počtu hráčov, si vyžaduje aj väčší zvukový objem nástrojov *bassa continua* — zdvojenie partu violončela, resp. jeho oktavovanie kontrabasom (*ein grosser Violone*).
- 7 5. bod poznámok dokazuje, že hlasy *concertina* boli koncipované tak, aby sa zohľadnila možnosť zámény sláčikových nástrojov za drevené dychové nástroje, čo pravdepodobne spôsobilo retardáciu uplatnenia virtuózneho prvku na pôde corelliovského *concerta grossa*; ten si našiel vhodné uplatnenie až v sólovom koncerte. Vhodné tóniny pre dvojicu hobojev a fagot v *concertine* teda boli podľa Muffata d mol, B dur, g mol, F dur, C dur, G dur; naproti tomu ich nepoužil pri A dur, D dur, a mol, E dur a e mol.
- 8 Muffatov typ *concerta grossa* sa opiera o tektonickú schému, majúcu svoj pôvod v triovej sonáte, ktorá vychádza z aplikácie myšlienky dvojitého úvodu-exordia M.F. Quintiliana. Celok sa člení na dva základné diely, ktoré uvádza vznešená, patetická časť v talianskom štýle (*Sonata. Grave*). Po prvej takejto časti nasleduje jeden (niekedy dva) „utešený“ francúzsky tanec, a po druhom exordiu-*Grave*, ktoré zásadne ostáva harmonicky otvorené, nasledujú dva tance. Hoci by teda prítomnosť tancov mohla svedčiť o uvoľnenosti koncepcie cyklu, Muffatovým zámerom bol dôsledne prekomponovaný cyklus, ktorý si vyžadoval odstránenie všetkých opísaných rušivých momentov.

François Couperin

(1668 – 1733) (1713, 1716/1717, 1722, 1724, 1726)

Francúzsky skladateľ, čembalista a organista François Couperin sa narodil 10. 11. 1668 v Paríži v hudobníckej rodine (otec Charles i strýko Louis boli organisti). Hudobné vzdelanie nadobudol pod vedením kráľovského organistu Jacquesa Thomelina a na otcovo miesto zasadol v deň svojich osemnástych narodenín. Roku 1689 sa oženil a v nasledujúcom roku získal kráľovské privilégium na vydávanie hudby na 6 rokov. Roku 1693 ho Ľudovít XIV. vybral na miesto *organiste du roi* jeho zosnulého učiteľa Thomelina. Vďaka tomuto miestu sa čoraz častejšie uplatňoval aj ako pedagóg hry na čembale v kruhoch dvornej aristokracie. Po roku 1700 začal čoraz častejšie pôsobiť aj ako dvorný skladateľ komornej i sakrálnnej hudby. Postupne sa vypracoval na čelného francúzskeho skladateľa a roku 1717 nahradil d'Angleberta na mieste *ordinaire de la musique de la chambre du roi pour la clavecin*. Roku 1713 získal po druhýkrát vydavateľskú licenciu, tentokrát na 20 rokov. Jeho dominantná pozícia vo francúzskom hudobnom živote sa nezmenila ani po úmrtí Ľudovíta XIV. (1715). Ďalšie roky využil Couperin predovšetkým na prípravu svojich diel do tlače a na ich vydávanie. Jeho vydavateľské privilégium bolo obnovené krátko pred jeho smrťou. Couperin umrel 11. 9. 1733 v Paríži.

Ťažisko Couperinovho diela spočíva predovšetkým v tvorbe pre klávesové nástroje. Hoci bol takmer po celý život organistom, organu venoval len svoju tlač *Pièces d'orgue consistantes en deux messes: „à l'usage ordinaire des paroisses“: „propre pour les convents de religieux et religieuses“* (Paríž 1690), pozostávajúcu z dvoch organových omší. Čembalu však Couperin venoval štyri knihy *Pièces de clavecin* (1713, 1716-1717, 1722, 1730), ktoré obsahujú 27 *ordres* zahŕňajúcich až 220 čembalových skladieb, v ktorých Couperin stabilizoval čembalový idióm francúzskej školy. Jeho klávesové miniatúry, nesúce opisný titul a nabité mimohudobnými asociáciami, sú vystavané zväčša na pôdoryse binárnej formy, rondeau alebo chaconne. Čembalu Couperin venoval aj svoje teoreticko-pedagogické dielo *L'art de toucher le clavecin* (Paríž 1716, revid. 1717), ktoré obsahuje súhrn poznatkov z jeho dlhodobej pedagogickej praxe a osem exemplárnych prelúdií. Jeho rukopisne zachovaný spis *Regle pour l'accompagnement* je zasa úvodom do hry generálneho basu. Vo svojej inštrumentálnej komornej hudbe sa Couperin sústredil na prenesenie talianskeho corelliovského štýlu do Francúzska, tvoriac kompozície využívajúce triovú, resp. sólovú textúru, sústredenú do zbierok *Concerts royaux* (1722), *Les goûts-réunis ou nouveaux concerts* (1724), *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (1725), *Les nations: sonades et suites de simphonies en trio* (1726) a *Pièces de violes avec la basse chiffrée* (1728). Couperinova svetská vokálna hudba je sústredená najmä do tlačí *Recueils d'airs sérieux et à boire* (1697-1712), obsahujúcich 8 *airs sérieux*. Väčšina Couperinovej liturgickej hudby, tvorenej v rámci jeho povinností v kráľovskej kaplnke, sa uchovala rukopisne, výnimku predstavujú tri zbierky versetov (1703, 1704, 1705) a *Leçons de ténèbres* (1713-1717).

* * *

Pièces de clavecin. Paríž 1713.

Úvod

(Preface)

Nebolo pre mňa možné skôr uspokojiť túžbu verejnosti a poskytnúť jej moje vytlačené skladby (*mes pièces gravées*); verím, že nebudem upodוזrievaný z úmyselného zdržiavania, aby som ťažil zo zvedavosti, a že mi bude prepáčená pomalosť práce v záujme presnosti (*la lenteur du travail en faveur de l'exactitude*). Je dobre známe, že autor má veľký

záujem poskytnúť [verejnosti] spoľahlivé vydanie svojich diel (*une édition correcte de ses ouvrages*), keď mali to šťastie, že sa páčili; ak mu lahodí potlesk znalcov (*les applaudissements des connoisseurs*), umŕtvuje ho ignorancia a chyby kopistov (*l'ignorance et les fautes des copistes*): to je osud vyhľadávaných rukopisov.

Už dávno by som sa bol chcel venovať vydaniu svojich diel tlačou (*l'impression de mes pièces*). Niektoré zo zamestnaní, ktoré ma od toho odvádzali, boli však prislávne (*trop glorieuses*), než aby som sa na ne ponosoval (*pour m'en plaindre*): po dvadsať rokov som mal česť byť u Kráľa a takmer v tom istom čase som tiež vyučoval Jeho Výsosť Dauphina, vojvodu Burgundského, a šiestich princov či princeznú kráľovského dvora; tieto zamestnania, ako aj tie v Paríži a [k tomu] niekoľko chorôb sú postačujúco presvedčivými argumentmi, že som si nenašiel viac času ako iba na komponovanie takého veľkého množstva skladieb (*un aussi grand nombres de pièces*), pretože táto kniha (*ce livre*) ich obsahuje sedemdesiat a do konca roka hodlám vydať druhý zväzok (*second volume*).¹

Pri komponovaní všetkých týchto skladieb som vždy myslel na nejaký objekt (*j'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pièces*), ktorý mi poskytovali rozmanité príležitosti. Tak názvy (*Titres*) zodpovedajú ideám, ktoré som mal; nech som oslobodený od skladania účtov. Keďže však medzi názvami sú také, ktoré sú pre mňa zdanlivo lichotivé, bolo by dobré poznamenať, že skladby, ktoré ich nesú, sú v istom zmysle portréty (*les pièces qui les portent sont des espèces de portraits*), o ktorých sa usudzovalo, že pod mojimi prstami príležitostne nadobudli značnú podobnosť a že väčšinu týchto slušivých názvov som dal skôr ich pôvabným originálom, ktoré som chcel predviesť (*aimables originaux que j'ay voulu représenter*), než kópiám, ktoré som z nich získal (*copies que j'en ay tirées*).²

Na tejto prvej knihe (*premier Livre*) sa pracuje viac ako rok. Nešetřil som ani výlohami, ani námahou a iba tejto extrémnej pozornosti vďačíme za inteligenciu a precíznosť (*extrême attention l'intelligence et la précision*), ktorými sa vyznačuje tlač (*dans la gravure*).

Uviedol som všetky nevyhnutné ozdoby (*les agréments nécessaires*). Dbal som predovšetkým na presnosť časových hodnôt a nôt (*la juste valeur des tem[p]s et des notes*); a primerane znalostiam a veku osôb (*à proportion du sçavoir et de l'age des personnes*) sa tu nachádzajú ťažšie i menej ťažké skladby (*des pièces plus ou moins difficiles*), pre ruky vynikajúce, priemerné i slabé (*à la portée des mains excéllentes, des médiocres et des foibles*). Prax (*l'usage*) ma naučila, že ruky zdatné a schopné zahrať to, čo je najrýchlejšie a najperlivejšie (*de plus rapide et de plus léger*), nie sú vždy [rovnako] úspešné v skladbách nežných a citových (*dans les pièces tendres et de sentiment*) a úprimne sa priznám, že mám radšej tých, čo ma dojímajú, ako tých, čo ma ohromujú.

Čembalo (*Clavecin*) je dokonalý (*parfait*) [nástroj] svojím rozsahom a samo osebe je brilantné (*brillant*); keďže však jeho zvuk (*ses sons*) nemožno ani zosilňovať ani zoslabovať (*ne peut enfler ny diminuer*), bol by som vždy povďačný tým, ktorí [svojím] umením, maximálne podopretým vkusom (*par un art infini soutenu par le goût*), dokážu vrátiť výraz (*expression*) tomuto schopnému nástroju (*cet instrument susceptible*). O to sa snažili moji predchodcovia, bez ohľadu na peknú kompozíciu ich skladieb (*belle composition de leur pièces*), snažil som sa zdokonaľiť ich objavy; ich diela majú ešte vkus tých, ktorí ho majú vycibrený.

Pokiaľ ide o moje skladby, boli priaznivo prijaté vo svete vďaka novým a rozličným charakterom (*les caracteres nouveaux et diversifiés*) a želim si, aby tie, ktoré predkladám a ktoré sú celkom neznáme, boli rovnako úspešné, ako [sú úspešné] tie, ktoré sú už známe.

Na uľahčenie pochopenia a spôsobu hry mojich skladieb v primeranom duchu (*pour faciliter l'intelligence et la maniere de toucher mes pièces dans l'esprit qui leur convient*) som bol nútený zaviesť určité značky na označenie ozdôb (*certaines signes pour marquer les agréments*), zachovávajúc [už] používané [značky] natoľko, nakoľko to len bolo možné:

na konci tejto knihy možno nájsť jedny i druhé [značky] spolu s vysvetlivkami (*avec l'explication*).³ Zamýšľal som číslicami vyznačiť prsty [uviesť prstoklady] (*de marquer par des chiffres les doigts*), ktoré treba použiť — aspoň na určitých miestach, ktoré nie sú indiferentné. Vnieslo by to však do ryby zmätok, napokon, zdá sa, že zručnosť istých osôb upokojila moju neistotu: v každom prípade vždy s potešením osvetlím pochybnosti, ktoré môžu vzniknúť.

[LK]

L'Art De toucher Le Clavecin, Par Monsieur Couperin Organish vu Roi, &c. Dédié A Sa Majesté. Paríž 1717.⁴

Predslov (*Preface*)

Metóda, ktorú tu predkladám, je jedinečná a vôbec nesúvisí s tabulatúrou (*Tablature*)⁵, ktorá je iba vedou o číslach (*science de Nombres*). Zaoberám sa predovšetkým — prostredníctvom predložených princípov (*principes démontrés*) — peknu hrou na čembale (*beau Toucher du Clavecin*). Verím dokonca, že predkladám poznámky týkajúce sa vkusu primeraného pre tento nástroj (*du goût qui convient à cet instrument*), ktoré sú dostatočne jasné, aby ich tí spôsobili akceptovali a aby pomohli tým, ktorí sa nimi chcú stať. Tak ako je veľká vzdialenosť medzi gramatikou a deklamáciou, tak nekonečná je aj [vzdialenosť] medzi tabulatúrou a spôsobom dobrej hry. (*Comme il y a une grande distance de la Grammaire à la Déclamation, il y en a aussi une infinie entre la Tablature, et la façon de bien-jouer*). Nemusím sa teda vôbec báť, že to ľudí osvietených pomýli, musím iba nabádať ostatných k učenívosti a k zbaveniu sa predsudkov, ktoré by mohli mať. V každom prípade musím všetkých ubezpečiť, že tieto princípy sú na dosiahnutie dobrej interpretácie mojich skladieb absolútne nevyhnutné (*ces principes sont absolument nécessaires pour parvenir à bien exécuter mes Pièces*).

Plán tejto metódy (*Plan de cette methode*)

Držanie tela, rúk (*la position du corps, celle des mains*). Ozdoby používané pri hre (*les agréments qui seruent au jeu*). Malé prípravné cvičenia, podstatné na dosiahnutie dobrej hry (*de petits exercices-preliminaires, et essentiels, pour parvenir à bien jouer*). Niekoľko poznámok o spôsobe dobrého prstokladu, vzťahujúcich sa na mnohé miesta [nachádzajúce sa] v mojich dvoch knihách skladieb [pre čembalo] (*quelques remarques sur la manière de bien doigter; relatives à beaucoup d'endroits de mes deux livres de Pièces*). Osem rôznych prelúdií s vypísaným prstokladom, úmerných pokroku, ktorý podľa mňa treba dosiahnuť (*huit préludes diversifiés, proportionnés au progrès que je suppose qu'on doit faire; dont les doigts sont chiffrés*); a ktoré som popreplietal poznámkami, [napomáhajúcimi] ich vkusnú interpretáciu (*et que j'ai entremêlés d'observations pour executer avec goût*). To sú časti tohto diela (*sont les parties de cet Ouvrage*).

Skromnosť niektorých z najzručnejších majstrov čembala (*Maitres de Clavecin*), ktorí mi niekoľkokrát ochotne udelili česť poradiť sa so mnou o spôsobe a vkuse pri hre mojich skladieb (*sur la manière, Et le goût de toucher mes pieces*), ma naplnia nádejou, že Paríž, provincia a cudzinci, ktorí ich vždy priaznivo prijímali, s vďačnosťou prijímú poskytovanú

bezpečnú metódu na ich dobrú interpretáciu (*une méthode sure, pour les bien exécuter*). A práve to ma prinútilo vydať toto dielo medzi mojou prvou knihou skladieb [pre čembalo] a druhou knihou, ktorá práve vychádza.⁶

Ako pomôcku pre tých, ktorí hrajú skladby z mojich dvoch zbierok, uvediem vysvetlenia a prstoklady (*chiffreray*) pre tie najmnohoznačnejšie miesta a z týchto príkladov vyplnú dôsledky užitočné pri iných príležitostiach.

Vhodný vek, v ktorom majú deti začať [s výučbou], predstavuje šesť-sedem rokov. To neznamená, že starších treba vylúčiť, ale, prirodzene, pre utváranie a formovanie rúk na hru na čembale [platí pravidlo] čím skôr, tým lepšie. Keďže je potrebný pôvab (*la bonne-grace*), musíme začať s držaním tela (*par la position du corps*).

Aby sme sedeli v správnej výške, spodná strana laktov, zápästia a prstov musí byť v jednej úrovni; preto treba vybrať takú stoličku, ktorá umožní dodržanie tohto pravidla (*régle*).

Pod nohy mladých ľudí treba dať vyššiu alebo nižšiu oporu a prispôbovať ju ich rastu, aby sa ich nohy nehojdali vo vzduchu a aby telo mohli držať správne vyvážené.

Dospelá osoba má sedieť vo vzdialenosti približne deväť palcov (*neuf pouces*) od klávesnice (merané od pása); vzdialenosť mladých ľudí je úmerne menšia.

Stred tela (*le milieu du corps*) a klávesnice (*du clavier*) si musia navzájom zodpovedať.

Telo za čembalom má byť veľmi mierne pootočené doprava; kolená netlačiť príliš k sebe, nohy treba držať jednu vedľa druhej, ale najmä pravú nohu [vysunutú] dost vpredu.

Pokiaľ ide o grimasy, je možné korigovať sa umiestnením zrkadla na pult spinetu alebo čembala (*sur le pupitre de L'épinette, ou du clavecin*).

Ak má niekto pri hre jedno zápästie príliš vysoko, jediný účinný liek, ktorý som našiel, je nechať držať malú ohnutú paličku, vedúcu ponad nesprávne vedené zápästie a zároveň popod druhé zápästie. Ak je chyba opačná, treba to urobiť naopak. Táto palička však nemá vôbec obmedzovať pri hre. Táto chyba sa postupne sama napraví; tento vynález (*invention*) mi v tom veľmi pomohol.

Je lepšie a na pohľad krajšie, ak sa takt neudáva hlavou, telom ani nohami. Pri čembale sa treba správať prirodzene (*air aisé*), nehľadiť príliš uprene na jediný objekt, ani nehľadiť do prázdna. Skrátka, treba hľadiť na spoločnosť, ak sa tam nejaká nachádza, akoby nás nič iné nezaujímalo. Táto rada sa vzťahuje iba na tých, ktorí hrajú bez pomoci nôt (*qui jouent sans le secours de Leurs Livres*).

Ti najmladší majú spočiatku používať iba spinet (*épinette*) alebo jednu klávesnicu čembala (*un seul clavier de clavecin*) a jedno či druhé má byť veľmi jemne operené (*emplumés tres foiblement*). To má nesmierny význam, pretože krásna interpretácia závisí omnoho viac od ohybnosti a veľkej voľnosti prstov než od sily (*La belle execution dépendant beaucoup plus de la souplesse, et de la grande Liberté des doigts, que de la force*). Takže ak dieťaťu dovolíme od začiatku hrať na dvoch klávesniciach, musí nevyhnutne napínať svoje malé ruky, aby rozozvučalo klávesy (*pour faire parler les touches*), a to potom spôsobuje zlú polohu rúk (*les mains mal-placées*) a tvrdosť hry (*la dureté du jeu*).

Jemnosť dotyku závisí tiež od držania prstov čo najbližšie pri klávesoch (*la Douceur du Toucher dépend encore de tenir ses doigts le plus près des touches qu'il est possible*). Je rozumné predpokladať (bez ohľadu na skúsenosť), že ruka, ktorá padá z výšky, vydá tvrdší úder (*un coup plus sec*) ako pri dotyku [klávesov] zblízka a pero dostane zo struny tvrdší zvuk (*la plume tire un son plus dur de la corde*).

Počas prvých lekcií sa deťom neodporúča cvičiť bez prítomnosti učiteľa. Maličkí sú príliš rozptýlení, aby sa sústredili na držanie rúk v predpísanej polohe. Ja sám z opatrnosti odoberám na začiatku [výučby] kľúč od nástroja, na ktorom učím deti, aby počas mojej neprítomnosti nemohli v jedinom okamihu zničiť všetko, čo som ich starostlivo učil trištvrté hodiny.

Okrem používaných ozdôb (*agrémens usités*) — ako *tremblemens, pincés, ports-de-voix* atď. — dával som vždy svojim žiakom aj malé prstové cvičenia (*petites évolutions*

des doigts), buď *passages* alebo najrozmanitejšie *batteries*, počnúc tými najlahšími a v tých najprirodzenejších tóninách (*les plus simples, et sur les tons les plus naturels*), a postupne som ich viedol k rýchlejšim a tóninovo vzdialenejším (*plus Légers, et aux plus transposés*). Tieto malé cvičenia (*petits Exercices*), ktorých nikdy nie je dost, poskytujú zároveň vždy použiteľný materiál, ktorý môže poslúžiť pri mnohých príležitostiach. Niekoľko takýchto modelov uvediem neskôr po ozdobách a z nich možno vymyslieť ďalšie.

Tí, čo začínajú neskoro alebo boli zle vedení, musia byť opatrní; keďže ich šlachy stvrdli alebo nadobudli zlé návyky, musia si prsty zohybníť alebo požiadať o to niekoho iného predtým, než si sadnú za čembalo; majú si prsty natahovať alebo nechať si natahovať niekým iným všetkými smermi. To tiež pozdvihne ich mysle a budú sa cítiť voľnejšie.

Prstoklad (*la façon de doigter*) sa v mnohom spolupodieľa na dobrej hre, ale keďže by som potreboval celý zväzok poznámok a rôznych príkladov na ilustráciu toho, čo mám na mysli a čo dávam svojim žiakom cvičiť, uvediem tu iba jednu všeobecnú poznámku: Je isté, že ak je určitá pieseň alebo pasáž predvedená istým spôsobom, rozlične pôsobí na ucho poslucháča majúceho vkus (*Il est sûr qu'un certain chant, qu'un certain passage étant fait d'une certaine façon, produit à L'oreille, dela personne de goût, un effet différent*).

Poznámka

(Réflexion)

Mnohí majú menšiu dispozíciu hrať *tremblemens* alebo *ports-de-voix* určitými prstami. V tomto prípade radím nezanedbávať ich a častým cvičením zlepšovať. Ale keďže sa zároveň zlepšujú aj lepšie prsty, možno ich uprednostniť pred tými horšími, bez ohľadu na starý spôsob prstokladu (*l'ancien usage de doigter*), ktorého sa treba vzdať v záujme dnešnej dobrej hry (*en faveur du bien jouer d'aujourd'hui*).

Ďalšia poznámka

(Autre réflexion)

Nemožno začať učiť deti tabulatúru, kým nemajú v prstoch isté množstvo skladieb (*une certaine quantité de pieces dans les mains*). Je pre ne takmer nemožné hľadiet do nôt (*regardant leur Livre*) a neporušiť vhodnú polohu prstov, nepokrútiť ich. Samotné ozdoby sa môžu takto zničiť. Navyše učením spamäti sa pamäť oveľa lepšie vyvíja.

Ďalšia poznámka

(Autre réflexion)

Muži, ktorí chcú dosiahnuť istý stupeň dokonalosti (*degré de perfection*), nesmú nikdy robiť rukami nejakú ťažkú prácu. Ženské ruky, naopak, sú vo všeobecnosti lepšie. Už som povedal, že ku dobrej hre (*bien-jouer*) lepšie prispieva ohybnosť šliach (*la souplesse des nerfs*) ako sila (*la force*). Badateľný dôkaz predstavuje rozdiel medzi ženskými a mužskými rukami; okrem toho mužská ľavá ruka, ktorá sa používa pri práci menej, je obvykle na čembale pružnejšia (*la plus souple au clavecin*).

Posledná poznámka

(Derniere réflexion)

Verím, že nikto, kto čítal až potiaľto, nepochybuje o tom, že predpokladám, že ako prvé treba deti naučiť poznať názvy tónov klávesnice (*le nom des notes du clavier*).

[Poznámky] (Observations)

Nasledujúcich osem prelúdií (*huit préludes*)⁷ som skomponoval v tóninách skladieb z mojich *Pièces [de clavecin]*, (*sur les tons de mes Pièces*) obsiahnutých v prvej i v druhej, práve vychádzajúcej knihe, kde som poznamenal, že takmer všetky adeptky čembala (*les écolières de Clavecin*) zvládnu len malé prelúdium (*le petit prélude*), ktorým začínali. Prelúdiá nielen vhodne ohlasujú tóninu [spomínaných] hraných skladieb (*annoncent agréablement le ton des pièces qu'on va jouer*), ale slúžia aj na uvoľnenie prstov (*seruent à dénoüer les doigts*), ako aj na preskúšanie klaviatúr, na ktorých sme ešte necvičili (*souvent à éprouver des claviers sur lesquels on ne s'est point encor exercé*).

Prvé štyri z týchto prelúdií poslúžia každému veku, okrem veľmi mladých ľudí, ktorým bude treba odpustiť priveľmi presné dodržiavanie všetkých tónov trochu širších akordov. V tomto však voľbu ponechávam na tých, čo ich vyučujú.

Hoci sú tieto prelúdiá napísané taktovane (*écrits mesurés*), treba dodržať štýl diktovaný zvykom (*un goût d'usage qu'il faut suivre*). Vysvetlím, čo tým myslím. Prelúdium je voľná kompozícia (*composition libre*), v ktorej sa imaginácia oddáva všetkému, čo sa jej ponúka. Keďže však len dosť zriedko možno nájsť génia schopného tvoriť v okamihu (*de produire dans l'instant*), tí, ktorí sa utiekajú k týmto regulovaným prelúdiám (*Préludes-réglés*), majú ich hrať nenúteným spôsobom, bez prílišného pripútania sa k presnosti pohybu (*les jouent d'une manière aisée sans trop s'attacher à la précision des mouvements*), ak som to len presne nevyznačil slovom *Mesuré*; tak sa možno odvážiť povedať, že hudba má v mnohých prípadoch (v porovnaní s poéziou) svoju prózu i svoj verš (*sa prose, et ses Vers*).

Jedným z dôvodov, prečo som písal tieto prelúdiá v taktach (*j'ai mesuré ces Préludes*), bolo uľahčiť ich, čo sa prejaví tak pri ich vyučovaní, ako aj pri ich učení.

Na záver [poznámok] o hre na čembale [poviem celkom] všeobecne: cítim, že sa nemožno vzdialiť od charakteru, ktorý je [čembalu] primeraný (*Mon sentiment est, de ne point s'eloigner du caractere qui y convient*). *Passages, bateries*, ležiace v rozsahu ruky, *les choses lutées a sincopées* treba uprednostniť pred tými, ktoré sú plné držaných alebo príliš vážnych tónov (*qui sont pleines de tenües; ou de notes trop graves*⁸). Dokonalé legato (*une liaison parfaite*) treba zachovať vo všetkom, čo sa na ňom interpretuje, všetky ozdoby musia byť veľmi precízne (*bien précis*), tie, ktoré sú zložené z *batemens*, musia byť veľmi rovnomerné (*bien également*) a gradácie nepozorovateľné (*une gradation imperceptible*). Venujte veľkú starostlivosť tomu, aby ste nemenili tempo v metrickej fixovanej skladbe (*ne point altérer le mouvement dans les pièces-réglés*) a nepredlžovali tóny nad ich danú hodnotu. Napokon — nech vašu hru riadi dobrý vkus dneška, ktorý je neporovnateľne čistejší než [vkus] dávnych dôb (*former son jeu sur le bon-goût d'aujourd'hui, qui est sans comparaison plus pur que l'ancien*).

[KL]

Pièces de Clavecin. III. Paríž 1722.

Úvod (Préface)

Dúfam, že milovníci mojich diel (*les amateurs de mes Ouvrages*) si v tejto tretej knihe všimnú, že zdvojnásobujem [svoju] horlivosť, aby som sa im naďalej páčil; dovoľujem si

vysloviť nádej, že sa bude páčiť aspoň tak, ako sa páčili dva predchádzajúce zväzky (*volumes*).

Nachádza sa tu nová značka, ktorej obrazec je tento ♪ . Používa sa na označenie melódií (*chants*) či harmonických fráz (*phrases harmoniques*), na pochopenie toho, že je potrebné trochu oddeliť koniec melódie (*chants*) pred prechodom k nasledujúcej (*C'est pour marquer la terminaison des Chants, ou de nos Phrases harmoniques, et pour faire comprendre qu'il faut un peu séparer la fin d'un chant, avant que de passer à celui, qui le suit*). Vo všeobecnosti je to takmer nepostrehnuteľné (*presque imperceptible en general*), hoci ľudia s vkusom cítia, že interpretácii niečo chýba, ak sa toto malé ticho nezachováva (*les personnes de goût sentent qu'il manque quelque chose à l'exécution*). Skrátka, to je rozdiel medzi tými, ktorí hrajú (*de ceux qui lisent du suite*) v neprerušenom slede, a tými, ktorí sa pristavujú na bodkách a čiarkach (*qui s'arêtent aux points, et aux virgules*). Tieto tichá (*silences*) musia byť citeľné bez porušenia taktu (*faire sentir sans alterer la mesure*).

V tejto tretej knihe sa nachádzajú skladby, ktoré nazývam *Pièces- † croisées*. Spomenieme si, že v druhej knihe sa na 62. strane nachádza čosi [podobné] tomuto, nesúce názov *Les bagatelles*. To je presne to, čo nazývam *Pièce-croisée*, teda tie [skladby], ktoré majú takýto názov, treba hrať na dvoch klávesniciach (*sur deux Claviers*), z ktorých jedna má byť vysunutá alebo zasunutá (*repoussé, ou retiré*).⁹ Tí, ktorí majú iba čembalo s jednou klávesnicou (*Clavecin à un Clavier*) alebo spinet (*épinéte*), nech hrajú diskant (*joueront le dessus*) tak, ako je to označené (*comme il est marqué*), a bas o oktávu nižšie (*la Basse une octave plus bas*); ak sa bas nedá preniesť nižšie, treba hrať diskant o oktávu vyššie (*une Octave plus haut*). Tento druh skladieb (*Ces sortes de pièces*) je napokon vhodný (*propres*) pre dve flauty alebo hoboje, ako aj pre dvojce huslí, dve violy alebo iné nástroje v unisone [t.j. pre dvojicu nástrojov s rovnakou výškovou polohou] (*à deux flutes, ou haubois, ainsy que pour deux Violons, deux Violes, et autres instrumens a l'unisson*). Prirodzene, tí, ktorí ich budú hrať, si ich prispôbia (*les metront a la portée des leurs*).

Vždy ma prekvapuje — po úsilí, ktoré som venoval označeniu ozdôb vhodných pre moje skladby (*pour marquer les agréments qui conviennent à mes Pièces*), o ktorých som, mimochodom, priniesol dosť zrozumiteľné vysvetlenie v osobitnej metóde (*dans une Méthode particuliere*), známej pod názvom *L'art de toucher le Clavecin* —, keď počujem ľudí, ktorí sa ich naučili bez toho, že by sa im podriadili. Je to neodpustiteľná nedbalosť (*une négligence qui n'est pas pardonnable*) vzhľadom na to, že takéto ozdoby nemožno vôbec umiestniť ľubovoľne, ako sa nám páči (*qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut*). Vyhlasujem teda, že moje skladby treba hrať tak, ako som ich označil, a že nikdy nezaspôbia jednoznačným dojmom (*une certaine impression*) na tých, ktorí majú správny vkus (*le goût vray*), ak sa nezachová doslova všetko, čo je vyznačené, bez pridávania či uberania (*sans augmentation ni diminution*).

Pánov Puristov a Gramatikov (*Messieurs les Puristes, et Grammairiens*) prosím o milosť pre štýl mojich úvodov (*sur le stile de mes Préfaces*), kde hovorím o svojom umení (*de mon Art*); ak by som sa podriadil napodobňovaniu vznešenosti ich [umenia] (*à imiter la sublimité du leur*), možno by som o svojom umení hovoril menej dobre.

Nikdy som si nemyslel, že moje skladby budú schopné pritiahnúť nesmrteľnosť, no odkedy im niektorí slávni poeti (*Poetes fameux*) vzdali tú česť, že ich parodovali (*l'honneur de les parodier*), môže byť tento uprednostňujúci výber dobrý v budúcnosti, [keďže] im [mojim skladbám] umožní podieľať sa na dobrej povesti, za ktorú pôvodne vďačia iba očarujúcim paródiám (*aux charmantes parodies*); taktiež chcem v tejto novej knihe vopred prejaviť všetko znovuzpoznanie, ktorým ma inšpirovala táto lichotivá spoločnosť tým, že im [poetom] v tomto treťom zväzku poskytnem široké pole na uplatnenie ich Mínervy.

[LK]

Les goûts-réunis ou nouveaux concerts. Paríž 1724.

[Úvod]

Taliancky a francúzsky štýl na dlhý čas rozdelili Republiku Hudby vo Francúzsku. Pokiaľ ide o mňa, vždy som hodnotil veci podľa ich hodnoty bez ohľadu na autora či jeho národnosť a prvé talianske sonáty, ktoré sa objavili v Paríži pred viac ako tridsiatimi rokmi¹⁰ a podnietili ma skomponovať nejaké [sonáty] im podobné, nezdiskreditovali v mojich očiach diela Lullyho či diela mojich predchodcov, ktoré budú vždy skôr obdivuhodné než napodobovateľné. Tak teda, právom, ktoré mi poskytuje moja neutralita, naďalej zostávam vedený tým šťastným vplyvom, ktorý ma viedol doteraz.

[KL]

Les nations: sonades et suites de simphonies en trio. Paríž 1726.

Autorovo priznanie verejnosti

(Aveu de l'Auteur au Public)

Niektoré z týchto troch som skomponoval už pred niekoľkými rokmi. Niekoľko ich rukopisných kópií už bolo v obehu, pre nedbalosť kopistov im však nehodno veľmi dôverovať. Z času na čas som k nim niečo pridal a verím, že vycibrených [znalcov] uspokojia. Prvá sonáta tejto zbierky bola tiež prvou, ktorú som skomponoval, a prvou [sonátou] napísanou vo Francúzsku. Jej história je zaujímavá.

Očarený sonátami signora Corelliho, ktorého skladby budem milovať, pokým budem žiť, rovnako ako francúzske skladby monsieur de Lullyho, pokúsil som sa skomponovať jednu, ktorá sa potom predviedla v koncertnom cykle, kde som počul Corelliho sonáty. Poznajúc dychtivosť Francúzov po cudzích novotách, cených nado všetko ostatné, a neistý si sám sebou, pomohol som si malým vhodným podvodom. Predstieral som, že môj príbuzný¹¹, aby som bol presný, pôsobiaci v službách kráľa Sardínie, mi poslal sonátu nového talianskeho skladateľa. Prehodil som písmená môjho mena tak, že vzniklo talianske meno, ktoré som použil namiesto svojho mena.¹² Sonátu dychtivo zhltil a nepotreboval som sa brániť. [Úspech] ma povzbudil, napísal som ďalšie a moje potaliančené meno mi — zamaskovanému — prinieslo značné uznanie. Našťastie, sonáty mi priniesli dostatok priazne, takže podvod mi nesťažil situáciu. Porovnával som tieto sonáty s tým, čo som napísal odvtedy, a nič dôležité som ani nezmenil ani nepridal. Pridal som iba niektoré veľké suity skladieb, ku ktorým slúžia sonáty iba ako prelúdiá alebo druh introdukcie.

[KL]

POZNÁMKY

¹ Druhá kniha *Pièces de clavecin* vyšla v Paríži roku 1717, po prvom vydaní spisu *L'art de toucher le clavecin* (1716).

² Couperin tu upozorňuje na skladby-portréty, nesúce mená jeho priateľov, žiakov či osobností z kráľovského dvora; napríklad v skladbe *La Garnier*, využívajúcej „barytónový“ register čembala, možno identifikovať Gabriela Garniera, Couperinovo kolegu z kráľovskej kapely (2. or-

dre), violista Antoine Forqueray je „objektom“ skladby *La superbe ou La Forqueray* (17. ordre), *La Charoloise* je portrétom slečny de Charolais, dcéry vojvodu z Bourbonu a Couperinovej žiačky (20. ordre), ďalšia zobrazená žiačka je poľská princezná Maria Leczinska (*La Princesse Marie*, 20. ordre). 21. ordre prináša dokonca Couperinov autoportrét *Le Couperin*.

- 3 Couperinovu tabuľku značiek uvádzame na s. 611-612.
- 4 Predlohu prekladu tvorila publikácia COUPERIN, F.: *L'Art de toucher le Clavecin*. LINDE, A., ed., VEB Breitkopf & Härtel. Musikverlag Leipzig, s. 9-13, 28, 33; publikácia prináša zároveň aj nemecký a anglický preklad.
- 5 Couperin označuje pojmom *tablature* notový záznam hudobnej kompozície.
- 6 Prvá kniha Couperinových *Pièces de clavecin* vyšla roku 1713, druhá kniha vyšla roku 1717, teda simultánne s druhým, prepracovaným vydaním Couperinovho spisu, na ktorý sa v úvode svojej druhej knihy odvoláva.
- 7 Couperinových 8 prelúdií umiestnených v rámci spisu *L'Art de toucher le Clavecin* (1716/1717) využíva nasledujúce bazálne tóniny: 1. - C; 2. - d; 3. - g; 4. - F; 5. - A; 6. - h; 7. - B; 8. - e. Prvá a druhá kniha *Pièces de clavecin* obsahujú spolu 12 ordres, ktoré využívajú nasledujúce bazálne tóniny: I/1 - g/G; I/2 - d/D; I/3 - c/C; I/4 - F/f; I/5 - A/a; II/6 - B; II/7 - G/g; II/8 - h; II/9 - A/a; II/10 - D/d; II/11 - c/C; II/12 - E/e. 1. prelúdium teda možno využiť ako úvod ordres I/3 a II/11, 2. prelúdium k I/2, resp. II/10, 3. prelúdium k I/1, resp. II/7, 4. prelúdium k I/4, 5. prelúdium k I/5, resp. II/9, 6. prelúdium k II/8, 7. prelúdium k II/6, 8. prelúdium k II/12. 27 ordres Couperinových štyroch kníh *Pièces de clavecin* (1713, 1717, 1722, 1730) využíva celkovo 16 bazálnych tónin: c/C - ordres 3, 11; d/D - 2, 19; D/d - 10, 14, 22; Es/C/c - 25; e - 17, 21; E/e - 12; F - 23; F/f - 4; f/F - 18; fis - 26; G/g - 7, 16, 20; g/G - 1; a/A - 15, 24; A/a - 5, 9; B - 6; h - 8, 13, 27.
- 8 Couperinova záverečná poznámka sa týka podstaty veci, teda primeraného využitia samotného čembala. Uprednostnenie *passages, batteries, les choses lutées, sincopées* pred textúrou s disonantnými prietahmi (*tenües*) v štýle *grave* znamená, že taliansku textúru (resp. hudobný druh a štýl) *durezza e ligature*, resp. španielske *falsas* Couperin nepovažoval za primerané pre čembalo, a teda ani samotné čembalo nepovažoval za nástroj primeraný pre vznešený *grave* štýl. Štýl, ktorý je podľa Couperina skutočne primeraný pre čembalo, si môžeme ľahko zrekonštruovať práve na základe repertoáru obsiahnutého v jeho štyroch knihách *Pièces de clavecin*, ak si zároveň uvedomíme, ktoré dobové hudobné druhy, textúry, štýly či charaktery tu Couperin celkom vedome a zámerne obišiel bez povšimnutia (patria medzi ne aj textúry a druhy *grave* štýlu). (Anglický preklad tohto miesta — „*notes, that are too deep in pitch*“ — je chybný.)
- 9 *Pièce croisée* je skladba písaná pre francúzske dvojmanuálové čembalo s manuálovou spojkou; autorom najstarších takýchto kompozícií je Louis Couperin (1626-1661). Na francúzskych čembalách 17. storočia (z tohto obdobia sa vo Francúzsku zachovali takmer výlučne dvojmanuálové nástroje) mal každý manuál úplnú unisono sadu strún. Vďaka tomu bolo možné na dvoch manuáloch hrať súčasne aj v rovnakej polohe. Špeciálne zariadenie po prepnutí spojky umožnilo, že hrou na spodnom manuáli sa rozozvučali aj struny vrchného manuálu. Spojka sa pritom prepínala vsunutím alebo vytiahnutím jedného z manuálov (horného alebo spodného — podľa stavby nástroja). Touto operáciou (posun bol menší než 1 cm) sa zaktivizoval alebo deaktivizoval zvislý drevený kolík umiestnený na konci spodnej oktávy. Presný dátum objavu manuálovej spojky nie je známy, prvé pravdepodobné zmienky nájdeme v diele Marina Mersenna *Harmonie universelle. Traité des instruments*. Paríž 1636/1637, resp. Pierra Delabarra (list Ludovitovi XIV. z roku 1648).
- 10 Teda pred rokom 1694.
- 11 Podľa Tiersota išlo o Couperinovho bratancia Marca Rogera Normanda (TIERSOT, J.: *Les Couperin*. Paris 1926, s. 76.
- 12 „Coperuni“ a „Pernucio“ sú možné anagramy, ktoré navrhol Tessier (TESSIER, A.: *Couperin*. Paris 1926, s. 26).

Jean-Philippe Rameau

(1683 – 1764)

(1724/1731)

Francúzsky skladateľ, organista a teoretik Jean-Philippe Rameau sa narodil v Dijone, kde bol 25. 9. 1683 pokrstený. Jeho otec tu bol organistom. Syna dal na štúdiá do jezuitského kolégia, no roku 1701 ho poslal vyučiť sa hudbe do Milána. V januári 1702 sa stal organistom v katedrále v Avignone, v máji prešiel na miesto organistu do Clermontu. Roku 1706 sa stal organistom v Paríži a zároveň tu aj publikoval svoju prvú zbierku čembalových kompozícií. V marci 1709 nastúpil na otcovo miesto v Dijone, od júla 1713 pôsobil v Lyone a od apríla 1715 zasa v Clermonte. Počas tejto doby komponoval motetá, svetské kantáty a napísal aj svoj *Traité de l'harmonie* (1722). Po druhýkrát odišiel do Paríža až po ôsmich rokoch a tu sa usadil. Prvých deväť rokov v Paríži si nezabezpečil nijaké miesto, až roku 1732 sa stal organistom v Ste Croix-de-la-Bretonnerie. Svoje záujmy tu sústredil najmä na získanie príležitosti komponovať pre scénu, ktorá sa realizovala po prvýkrát uvedením jeho prvej opery *Hippolyte et Aricie* roku 1733 (Rameau mal vtedy 50 rokov). Odvtedy pôsobil ako vedúci orchestra, skladateľ a teoretik, písal zároveň knihy, články i opery, vstupujúc svojím hudobným i teoretickým dielom do dobových polemík. Roku 1745 sa Rameau stal nositeľom titulu *Compositeur du cabinet du roy*. Zomrel 12. 9. 1764 v Paríži ako rešpektovaná i kontroverzná, no dominantná a uctievaná osobnosť francúzskej hudby.

Rameau sa v prvom období svojej tvorby venoval najmä kompozícií pre čembalo; jeho skladby vyšli v štyroch knihách (1706, 1724, cca 1728, 1741). Svojich 19 clavecinových skladieb Rameau vydal roku 1741 aj ako *Pièces de clavecin en concerts*, pričom k pôvodnému partu pridal aj dva inštrumentálne hlasy. Pomerne malé zastúpenie má v jeho tvorbe sakrálna hudba, obmedzujúca sa na štyri zachované motetá. Šesť zachovaných komorných kantát pochádza z rokov 1718-1728. Najväčší význam a prínos však predstavuje jeho dramatická tvorba; Rameau napísal asi 90 diel žánrov *tragédie lyrique* (*tragédie en musique*), *comédie lyrique*, *opéra-ballet*, *comédie-ballet*, *pastorale*, *acte de ballet*, *divertissement* (a scénickej hudby). Plným právom si tým vyslúžil uznanie najvýznamnejšieho francúzskeho skladateľa hudobnodramatického umenia.

Rameauove teoretické práce vychádzajú z ponímania hudby ako vedy, odrážajúcej prírodné zákonitosti vo svojom médiu. Vychádzajúc z Zarlina a Descartesa, vytvoril svoju harmonickú teóriu, ktorej jednotlivé aspekty rozvíjal vo svojich spisoch. Základnú prácu predstavuje *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (Paríž 1722). *Nouveau système de musique théorique* (Paríž 1726) a *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique* (Paríž 1737) rozvíjajú Rameauove teoretické idey, syntézu predstavuje jeho *Démonstration du principe de l'harmonie* (Paríž 1750). *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue* (Paríž 1732) venoval otázkam sprievodu. Mnohé ďalšie Rameauove teoretické práce odrážajú jeho polemickú žilu i jeho snahy zaradiť hudbu ako vedu medzi ostatné prírodovedné disciplíny.

* * *

Pièces de Clavecin avec une méthode sur la mécanique des doigts. Paríž 1724.

Pièces de clavecin avec une table pour les agréments. Revidované vydanie, Paríž 1731.

O prstovej technike pri [hre na] čembale (*De la mécanique des doigts sur le clavessin*)¹

Dokonalosť hry na čembale spočíva predovšetkým v dobre riadenom pohybe prstov. (*La perfection du toucher sur le Clavessin consiste principalement dans un mouvement des Doigts bien dirigé.*)

Tento pohyb možno získať jednoduchou technikou (*par une simple mécanique*), ale treba vedieť, ako ju použiť.

Táto technika spočíva iba v častom cvičení pravidelného pohybu (*exercice fréquent d'un mouvement régulier*): vyžaduje si dispozície, ktoré sú každému vrodené — rovnako ako [schopnosť] kráčať alebo, ak chceme, bežať.

Schopnosť kráčať alebo bežať vyplýva z ohybnosti kolena; [schopnosť] hrať na čembale (*de toucher le Clavessin*) závisí od ohybnosti prstov v ich koreňoch (*de la souplesse des doigts à leur racine*).

Stále cvičenie (*l'exercice continuel*) pri chôdzi umožní takmer každému rovnako voľný pohyb v kolene. Naopak, málo cvičenia (*le peu d'exercice*), ktoré venujeme pohybu prstov potrebnému pre hru na čembale, nedovolí, aby sa rozvinula ich voľnosť; navyše naše osobité návyky (*nos habitudes particulières*) spôsobujú, že prsty nadobúdajú pohyby natoľko protikladné voči tým, ktoré požaduje čembalo, že túto voľnosť neustále maria. Táto [voľnosť] naráža na prekážky dokonca i pri prirodzenom talente (*les talens naturels*), ktorý môžeme mať na hudbu. Keď sme čo len trochu citliví na účinky tohto umenia (*soyons sensibles aux effets de cet art*), vynaložíme úsilie, aby sme preukázali to, čo cítime. To je však možné iba z prinútenia, ktoré je pre predvedenie škodlivé. Všetky kroky, ktoré treba uskutočniť pre [nadobudnutie] voľnosti, nám zakrýva zmyslový dojem a nedostatok znalosti, ako zosúladiť toto predvedenie s čulosťou našej predstavy (*cette exécution avec la promptitude de notre imagination*); [nás vedie k tomu, že] často sami seba presvedčame, že je to Príroda, kto nám odoprel to, o čo sme sa sami pripravili pre zlozvyky (*par de mauvaises habitudes*).

Je skutočne pravdou, že niektorí ľudia sú vo svojich predispozíciách šťastnejší ako iní. Avšak ak obyčajnému pohybu prstov (*le mouvement ordinaire des doigts*) neprekáža nijaká zjavná nespôsobnosť (*incommodité*), závisí len od nás, či ich použijeme na to, na čo sa hodia: teda na takom stupni dokonalosti, ktorý je postačujúci na to, aby sa vzbudilo potešenie (*dans un degré de perfection suffisant pour plaire*). Opovažujem sa dokonca tvrdiť, že horlivá a dobre vedená práca, potrebná starostlivosť a trochu času nevyhnutne vynahradia [nedostatky] menej obdarených prstov (*les doigts les moins favorisés*).

Priznávam však, že to, čo pre väčšinu ľudí znamená tvrdé cvičenie (*une grande pratique*), môže byť azda pre iných šťastným stretnutím; kto by si však trúfol očakávať výhody prírody (*facilités de la nature*)? Ako možno dúfať, že ich objavíme, bez vykonania práce potrebnej na získanie skúsenosti? A čomu má potom človek pripísať úspech, ktorý potom zakúsi, ak nie tejto práci?

Zo všetkých týchto pozorovaní teda vyplýva, že časté a dobre chápané cvičenie (*exercice fréquent & bien entendu*) je neomylnou cestou (*l'auteur infaillible*) dokonalej hry na čembale, a preto som zosnoval osobitnú metódu (*une méthode particulière*) na obnovenie hybnosti prstov, ktorou ich obdarovala Príroda, a na zvyšovanie voľnosti tohto pohybu.

Táto metóda je jednoduchá technika, o ktorej som už hovoril. Predkladám jej pravidlá (*les règles*) a myslím si, že sa ťažko možno vyhnúť ich presnému a postupnému nasledovaniu, pretože odhliadnuc od toho, že sú založené na súdnosti (*fondées en raisons*), celkom čerstvá skúsenosť ma uistila o ich účinnosti (*efficacité*).

Číslice 1, 2, 3, 4 a 5 označujú prsty, o ktorých chcem hovoriť a ktoré treba použiť na miestach, kde sa [číslice] nachádzajú pripojené k notám, a to tak, že 1 označuje palec (*le pouce*), 5 [označuje] malíček (*le petit doigt*), a 2, 3 a 4 ostatné zodpovedajúce prsty.

Spočiatku je nevyhnutné zasadiť k čembalu tak, aby lakte boli vyššie, ako je rovina klávesnice (*le niveau du clavier*), a aby ruka mohla klesnúť na klávesnicu prirodzeným pohybom kľbu zápästia.

Práve preto, aby ruka klesla na klávesnicu (*sur le clavier*) akoby sama od seba, majú byť lakte vyššie ako rovina [klávesnice] a nikdy nie sú príliš vysoko, pokým len 1. a 5. prst môžu spočinúť na okraji klávesov (*sur le bord des touches*).

Zároveň ako sa 1. a 5. prst dotýkajú okraja klávesov, lakte musia bezstarostne (*non-chalamment*) klesnúť na strany do svojej prirodzenej polohy (*dans leur situation naturel-*

le), na ktorú treba prísne dbať a nikdy ju neopustiť, iba ak je to celkom nevyhnutné, ako napríklad keď treba presunúť ruku z jedného konca klávesnice na druhý (*de transporter la main d'un bout du clavier à l'autre*).

Táto prirodzená poloha laktov (*situation naturelle des Coudes*), späť so správnym držaním prvého a piateho [prsta], určuje pevnú pozíciu, ktorú musí zaujať pri čembale každý — bez ohľadu na jeho veľkosť (*se placer auprès du Clavessin*); zostáva už iba primerane upraviť sedadlo (*siège*).

Keď 1. a 5. prst [palec a maliček] spočívajú na okraji klávesov (*sur le bord des touches*), primajú všetky ostatné prsty krčiť sa, aby mohli tiež spočívaj na okraji klávesov. Ako sme však už povedali, spustením ruky (*mais en laissant tomber la main*) sa prsty prirodzene zaoblia požadovaným spôsobom a potom ich už netreba natahovať ani ďalej zaokrúhľovať, okrem výnimočných prípadov, keď niet lepšej možnosti.

Kĺb zápästia musí byť vždy ohybný. (*La jointure du poignet doit toujours être souple.*) Táto ohybnosť sa potom prenáša na prsty, dodáva im všetku potrebnú voľnosť [pohybu] a ľahkosť (*toute la liberté & toute la legereté nécessaires*). Ruka, ktorá je v dôsledku toho, takpovediac, ako mŕtva (*comme morte*), slúži iba ako opora prstov (*soutenir les doigts*), ktoré sú k nej pripojené, a na ich presunutie na tie miesta klávesnice, ktoré nemôžu dosiahnuť iba svojím vlastným pohybom.

Pohyb prstov sa začína v ich koreni (*le mouvement des doigts se prend à leur racine*), teda v kĺbe, ktorý ich spája s rukou a nikdy inde. Pohyb ruky (*de la main*) sa začína v zápästnom kĺbe (*du poignet*) a pohyb ramena (*du bras*) — za predpokladu, že je nevyhnutný — sa začína v laktovom kĺbe (*jointure du coude*).

Väčší pohyb sa nemá robiť tam, kde postačí malý, a keď prst môže dosiahnuť kláves dokonca bez pohybu ruky — stačí iba natiahnuť ju alebo otvoriť — treba sa vystríhať pred plytvaním nepotrebnými pohybmi.

Každý prst musí mať svoj vlastný pohyb, nezávislý od ostatných: tak, že dokonca aj vtedy, keď sa ruka musí preniesť na určité miesto klávesnice, je ešte potrebné, aby prst, ktorý sa práve používa, klesol na kláves svojím vlastným pohybom (*par son seul mouvement*).

Prsty musia na klávesy klesať a nie ich udierať (*il faut que les doigts tombent sur les touches, & non pas qu'ils les frappent*); navyše, musia takpovediac plynúť nasledujúc jeden za druhým, čo už naznačuje, ako jemne (*douceur*) treba začať.

Päť prstov ruky musí byť teraz umiestnených na piatich po sebe nasledujúcich tónoch alebo klávesoch ako v príklade uvedenom pod názvom *première Leçon* na rytine pripojenej k tejto stati.²

Keď sú všetky prsty umiestnené na piatich klávesoch a okrem toho je ruka umiestnená tak, ako sme už povedali, pokračuje sa 1. a 5. prstom stláčaním tých klávesov, na ktorých tieto [prsty] spočívajú, ale bez toho najmenšieho pohybu akýmkoľvek iným prstom či rukou.

Od prsta, ktorým sa začalo, prejdeme k susednému a takto od jedného k druhému, dbajúc, aby prst, ktorý práve stláčal kláves, opustil kláves v tom istom momente, keď jeho sused stlačí ďalší. Dvíhanie jedného prsta a dotyk druhého [druhým prstom] musí totiž prebiehať simultánne (*dans le même moment*).

Pamätajte na to, aby ste nechali konať každý prst jeho vlastný pohyb a hľadte, aby prst opúšťajúci kláves vždy bol tak blízko pri ňom, aby sa zdalo, že sa ho dotýka.

Nikdy nezatažujte dotyk prstov tlakom svojej ruky; práve naopak, nech vaša ruka podporovaním prstov uľahčí ich dotyk; je to veľmi dôležité.

Dávajte pozor na veľkú rovnomernosť pohybu medzi všetkými prstami (*une grande égalité de mouvements entre chaque doigt*) a predovšetkým tieto pohyby nikdy neurýchľujte, pretože ľahkosť a rýchlosť (*la legereté & vitesse*) možno dosiahnuť iba týmto rovnomerným pohybom a prílišnou náhlivosťou často stratíme to, čo sme hľadali.

Treba sa pokúsiť nadobudnúť nevyhnutný pohyb prstov (*le mouvement nécessaire dans les doigts*) a každému z nich dať jeho vlastný, osobitý pohyb skôr, než vyskúšame jeho

silu (*leur force*). Preto navrhujem, aby sa [prsty] na začiatku položili na klávesnicu iba preto, aby si navykli adaptovať vzdialenosti prstov na vzdialenosti kláves. Keďže však na začiatku máve predovšetkým problém hýbať každým prstom osve, ťažkosti späť so stláčaním klávesov, ktoré by sa k tomu pripojili, by mohli zničiť dokonalosť pohybu prstov. Treba teda dávať pozor, aby odpor klávesov (*la resistance des touchés*) nepôsobil späť na pohyb prstov (*au mouvement des doigts*). Preto klávesnica, na ktorej sa cvičí, nikdy nemôže byť dostatočne mäkká (*trop doux*). Ako však prsty vo svojom pohybe postupne silnejú, možno ich konfrontovať s menej mäkkou klávesnicou, a postupne ďalej, až môžu hrať (*faire enfoncer*) aj na tých najtvrdších klávesoch (*les plus dures*).

Toto cvičenie (*Leçon*) treba najprv robiť každou rukou zvlášť a keď citíme, že sme zvládli vedenie prstov v súlade s opísaným spôsobom, môžu obe ruky cvičiť spolu. Začíname jednou rukou skôr ako druhou, s toľkými tónmi, s koľkými chceme, raz s väčším, raz s menším počtom: skrátka, aplikujeme každú možnú metódu, kým nie je jasné, že ruky si tak dobre zvykli, že sa netreba obávať, že sa pokazia. Nemožno to dosiahnuť za deň, ale nekonečne to skracaie štúdium potrebné na dosiahnutie želaného stupňa dokonalosti.

Hoci je toto cvičenie (*leçon*) veľmi jednoduché, nebadateľne vedie k tej najdokonalejšej interpretácii na čembale (*à la plus parfaite exécution, sur le clavessin*). Najprv si ruka tým navykne na podporovanie prstov, rozpätie prstov sa musí prispôbiť usporiadaniu klávesov, každý prst nadobudne samostatný pohyb, zvykáme si dvíhať jeden, kým druhý klesá. Ich sila (*force*), ich váha (*poids*) a ich pohyb (*mouvement*) sa časom vyrovnajú, vyrovná sa aj pohyb rúk v paralelnom pohybe a v protipohybe. Skrátka, pokiaľ je učiteľ (*maitre*) pozorný a zabezpečí, že všetky predchádzajúce poznámky sa zachovávajú pri ďalších pasážach a pri ozdobách (*dans les autres passages & dans les Agréments*), ktoré treba cvičiť po tomto cvičení (*cette Leçon*), je, všeobecne povedané, takmer isté, že sa dosiahne krásna interpretácia (*une belle execution*).

Bez ďalších znalostí — okrem znalostí obsiahnutých v tomto cvičení (*Leçon*) — sa možno naučiť malý menuet nachádzajúci sa na tej istej rytine³; kde sa venovala starostlivosť označeniu prstokladov (*les doigts*) a vylúčeniu ozdôb (& *d'en rerrancher les agréments*).

Keď sa rýchlo zahrajú noty tohto cvičenia (*passé avec vitesse les notes de la Leçon*), nazýva sa to *Roulement*. Ak by sa noty tohto cvičenia hrali oddelene (*étoient disjointes*), nazývalo by sa to *Batterie*.

Na pokračovanie *roulementu* a na jeho predĺženie (od uvedeného) si treba iba navyknúť podkladať 1. prst pod ktorýkoľvek iný prst a ktorýmkoľvek ďalším prstom prejsť ponad 1. prst. Je to vynikajúca metóda, najmä keď sa tu nachádzajú križičky alebo béčka (*des Dièzes ou des Bemols*). Zjednodušuje to dokonca aj cvičenie istých *batteries*, ktorých príklad je uvedený na nasledujúcej rytine.

Treba dbať na to, aby prst, ktorý takto prechádza nad alebo pod iným prstom, dosiahol kláves, na ktorom má hrať, svojím vlastným samostatným pohybom. (*Il faut observer que le doigt qui passe ainsi par-dessus ou par-dessous un autre, arrive par son mouvement particulier à la touche où l'on veut le placer alors.*)

Pokiaľ je to len možné, vyhybajte sa — najmä v *roulementoch* — hrať križik alebo béčko 1. alebo 5. prstom a zabezpečte, aby sa pri hraní križika alebo béčka prvý prst nachádzal na predchádzajúcom klávese, pretože toto môže uľahčiť vaše predvedenie (*faciliter votre exécution*).

Jeden a ten istý *roulement* sa často predvádza dvoma rukami (*avec les deux mains*), pričom prsty nasledujú jeden po druhom. Príklad predstavuje skladba *Les Tourbillons*⁴, kde písmeno *D.* označuje pravú ruku (*la main droite*) a písmeno *G.* ľavú ruku (*la main gauche*).

V *roulementoch* tohto druhu ruky prechádzajú jedna nad druhou (*les mains passent l'une sur l'autre*); treba však veľmi dbať na to, aby bol **tón** prvého klávesu (*le son de la*

premiere touche), ku ktorému prejde jedna z rúk, spojený s predchádzajúcim **tónom** (*au son précédent*) tak, akoby ich hrali prsty tej istej ruky.

Prsty v tomto prípade sledujú pokyn cvičenia (*l'ordre de la leçon*), maliček sa má používať čo najmenej.

Aj v niektorých *batteries* sa ruky vedú jedna nad druhou; v praxi to nie je ťažké, ak zachováme uvedené poznámky, týkajúce sa viazania **tónov** (*de la liaison des sons*).

Existujú dva ďalšie druhy *batteries*, ktorých príklad nájdeme v skladbe nazvanej *Les Cyclopes*⁵. V jednom z týchto *batteries* ruky robia medzi sebou následný pohyb na spôsob dvoch bubnových paličiek (*le mouvement consecutif des deux baguettes d'un tambour*). V druhej **ľavá ruka** prechádza ponad **pravú**, aby hrala striedavo **bas a soprán** (*la main gauche passe pardessus la droite, pour toucher alternativement la Basse & le Dessus*).

Verím, že tieto posledné *batteries* sú mojou špecialitou, aspoň ešte nijaká tohto druhu nevyšla. V ich prospech môžem povedať, že oko sa podieľa na potešení (*le plaisir*), ktoré z nich má ucho.

Predvedenie týchto rôznych *batteries* a *roulementov* závisí predovšetkým od ohybnosti zápästia (*de la souplesse du poignet*), ktorá sa okrem toho získa mäkkými a ľahkými pohybmi (*par des mouvements doux & legers*) a zachovávaním laktového kĺbu ako fixného bodu, keď *batterie* presiahne rozpätie ruky (*l'étendue de la main*).

Keď máme pocit, že ruka je sformovaná, možno postupne znižovať výšku sedadla, kým lakte nie sú trošku pod úrovňou klávesnice (*un peu au-dessous du niveau du clavier*); to zaväzuje držať ruku ako prilepenú ku klávesnici a umožňuje zadovážiť dotyku maximálnu viazanosť, ktorú doň možno vložiť (*& ce qui acheve de producer au toucher toute la liaison qu'on peut y introduire*).

Pri cvičení *les tremblements* či *cadences* sa majú zdvíhať používané prsty, a to tak vysoko, ako je to len možné. Keď sa však s týmto pohybom dobre oboznámime, dvíhame tieto prsty menej a veľký pohyb sa nakoniec zmení na pohyb živý a ľahký (*vif & léger*).

Treba sa vystríhať pred unáhlením *cadence* [trilok v kadencii] v závere; keď raz získame návyk, ukončí sa prirodzene. Ponechávam na starosť učiteľovi (*aux Maîtres*) naučiť zvyšok ústne, keďže všetko vyplýva zo základných princípov (*premiers principes*), ktoré som načrtnol. Treba si však dobre pamätať, že čím viac sa budeme pridŕžať základných princípov, tým viac pokročíme v kariére. Pretože ten, koho tieto princípy nudia, sa takmer vždy stane obeťou vlastnej netrpezlivosti.

V tejto knihe sa nachádzajú aj skladby (*pièces*), ktoré možno transponovať, napríklad *Musette*⁶ možno preniesť do tóniny C, sol ut, najmä ak sa má hrať spolu s violou da gamba (*avec la Violle*), a *Rigaudons*⁷ do D, la ré.

Doubles a reprises z *Rondeau* možno vo všeobecnosti vynechať, ak sa zdajú príliš ťažké (*trop difficiles*).

Kde ruka nemôže ľahko obsiahnuť dva klávesy naraz, možno vynechať ten, ktorý nie je úplne nevyhnutný pre melódiu (*qui n'est pas absolument nécessaire au chant*), pretože nesmieme ľpieť na nemožnom.

Táto metóda slúži ako úvod do kompletného systému čembalovej prstovej techniky (*cette Méthode sert comme d'introduction à un système complet de la mécanique des doigts sur le Clavessin*), ktorú, ako dúfam, dám čoskoro k dispozícii. Užitočnosť tejto techniky ešte nie je známa a bude pocitovaná najmä pri sprevádzaní (*dans l'accompagnement*). Uchránim tým pamäť pred nekonečným množstvom pravidiel, ktoré možno aplikovať iba vtedy, keď už vieme, ako ich preniesieme z úsudku do končekov prstov (*du jugement au bout des doigts*).

Všetko, čo som povedal o čembale (*le Clavessin*), treba rovnako uplatniť aj na organe (*sur l'Orgue*).

[KL]

POZNÁMKY

- ¹ Predlohou prekladu bola publikácia Jean-Philippe RAMEAU: *Pièces de clavecin*. JACOBI, E. R., ed. Bärenreiter 3800, s. 16-20.
- ² Pozri *op. cit.*, s. 20; tu s. 615.
- ³ Ako vyššie.
- ⁴ *Les Tourbillons. Rondeau*. In: *op. cit.*, s. 50-51.
- ⁵ *Les Cyclopes. Rondeau*. In: *op. cit.*, s. 52-55.
- ⁶ *Musette en Rondeau*. In: *op. cit.*, s. 32-33 (pôvodne in E).
- ⁷ *Rigaudons*. In: *op. cit.*, s. 30-31 (pôvodne in E).

Johann Mattheson

(1681 – 1764)

(1739)

Nemecký skladateľ a teoretik Johann Mattheson sa narodil 28. 9. 1681 v Hamburgu. Jeho štúdiá boli nezvyčajne rozsiahle; v hamburskom Johanneu získal základy všetkých slobodných umení, ako 6-ročný začal navštevovať súkromné lekcie hudby u J. N. Hanffa (skladba, hra na klávesových nástrojoch), spevu a hry na gambe, husliach, flaute, hoboji a lutne. Už ako 9-ročný spieval a hral na organe v hamburských kostoloch. Jeho skoro prejavovaný talent vzbudil pozornosť hamburskej aristokracie; Mattheson začal vystupovať aj v ženských úlohách v opere. Po zmene hlasu prešiel na tenorové party a roku 1699 napísal a uviedol svoju prvú operu *Die Plejades*. V opere spolupracoval s J. G. Conradim, J. S. Kusserom, R. Keiserom i G. Ph. Händelom. Uviedol spolu okolo 65 nových opier. Zároveň vystupoval ako organový virtuóz a roku 1703 bol spolu s Händelom pozvaný na konkurz na Buxtehudeho miesto v Lübecku. Roku 1703 sa stal tátorom syna anglického veľvyslanca v Hamburgu sira Johna Wicka, roku 1706 sa stal jeho tajomníkom a na tomto poste zotrval aj po nástupe jeho syna Cyrilla Wicka na miesto veľvyslanca; Mattheson sa zároveň stal expertom na otázky nemecko-anglického obchodu. Roku 1715 nastúpil na miesto hudobného riaditeľa v hamburskom dome, no postupujúca hluchota ho donútila roku 1728 toto miesto zanechať. Venoval sa predovšetkým literárnej, prekladateľskej a teoretickej práci. Zomrel 17. 4. 1764, počas pohrebného ceremoniálu odznela pod Telemannovým vedením skladba *Das fröhliche Sterbelied*, ktorú si sám napísal na vlastný pohreb.

Matthesonovo skladateľské dielo, nachádzajúce sa v hamburskej Staatsbibliothek, bolo z väčšej časti zničené počas bombardovania Hamburgu v 2. svetovej vojne. Zachovala sa len jediná jeho opera, jediné oratórium, klávesové a komorné skladby. Ďalších viac ako 20 oratórií a do 10 opier bolo zničených. Aj preto je dnes Mattheson považovaný predovšetkým za najvýznamnejšieho dobového nemeckého autora, píšuceho o hudbe. Jeho mimoriadne rozsiahle dielo otvára kniha *Das neueröffnete Orchestre* (1713). Roku 1722 začal vydávať prvé nemecké hudobné periodikum *Critica musica* (do roku 1725 vyšlo 24 čísel). *Der musicalische Patriot* (1728) je obranou používania dramatického štýlu v cirkevnej hudbe. Jeho spis *Der vollkommene Capellmeister* (1739) je hudobnou encyklopédiou sumarizujúcou všetky poznatky o hudobnom umení, ktoré by mali patriť k výstroju dokonalého kapelníka, či už dvorného, cirkevného alebo divadelného. *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740) sú lexikónom prinášajúcim bibliografické údaje o 149 skladateľoch minulosti i prítomnosti. Z jeho ďalších prác, v ktorých sa snúbi široká erudícia s akcentom na prítomnosť a nemeckým patriotizmom, spomeňme niektoré len titulmi: *Das beschützte Orchestre* (1717), *Das forschende Orchestre* (1721), *Melotheta, das ist der grundrichtige, nach jetziger neuesten Manierangeführte Componiste* (1721-1722), *Grosse General-Bass-Schule, oder: der exemplarischen Organisten-Probe zweite, verbesserte und vermehrte Auflage* (1731), *Kleine General-Bass-Schule* (1735) atď. atď.

* * *

Der vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von Mattheson. Hamburg 1739.¹

O usporiadaní, vypracovaní a ozdobovaní hudobných skladieb² (Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde)

§ 1

Mnohí sa domnievajú, že je to s ich kompozíciou v poriadku, ak majú nejaké zásoby invencii (*ein wenig Vorrath an Erfindungen*)³. Je to však veľký omyl a samotná invencia

nie je postačujúca (*mit der Erfindung allein nicht ausgerichtet*), hoci isto zahŕňa takmer polovicu problému: pretože začať treba invenciou (*von der Erfindung muß der Anfang gemacht werden*). A kto dobre začal, má už polovicu hotovú. Na druhej strane sa však vraví: koniec dobrý, všetko dobré. K tomu patrí **usporiadanie, vypracovanie a ozdobovanie** (*Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde*), ktoré sa svojimi rétorickými názvami volajú: *dispositio, elaboratio a decoratio*. O tom všetkom bola zmienka už vyššie, ale tu nasleduje ďalšie vysvetlenie.

§ 2

Mnohí začínajú niečo s ťolkou štedrosťou, že ku koncu nevystačia s rovnakým krokom (*daß sie es zuletzt gar nicht in gleichen Schritten ausführen können*). Na nich sa svojho času sťažoval už Horácius asi týmito slovami: **Amforu pustí sa vytáčať hrnčiar: prečo mu malý krčiazik spod ruky vyjde?**⁴ Máme nemálo príkladov skladateľov (*Tonkünstlern*), majúcich dostatočné bohatstvo invencií, ktorým však oheň rýchlo vyhasne a zanedbajú dobré usporiadanie (*guten Einrichtung*), na ktoré takmer nikdy nemyslia, nič poriadne nevypracujú, ani nevydržia až do konca. **Marcello** zmyšľa celkom inak, ako čoskoro uvidíme.⁵

§ 3

Naproti tomu sú takí, ktorí z množstva nôt, ktoré im prejdú rukami, radi schmatnú cudziu invenciu (*eine fremde Erfindung*), z čoho je často pramálo ich vlastníctvom. Toto odcudzenie však vedia tak šikovne **usporiadať, vypracovať a ozdobiť** (*einzurichten, ausarbeiten und zu schmücken*), jedna radosť (*Lust*). Ak by som si mal z oboch zvoliť jedno, buď šťastnú invenciu (*eine glückliche Erfindung*) alebo múdre usporiadanie (*gescheute Einrichtung*) atď., azda by som si zvolil to prvé. Oba spolu by mi však boli ešte milšie. Na toto spojenie zriedkavo natrafíme, rovnako ako na krásu a cnosť v jedinej osobe (*so wie Schönheit und Tugend in einer einzigen Person*).

§ 4

Po prvé, pokiaľ ide o dispozíciu (*die Disposition*)⁶, je to **úhľadné usporiadanie všetkých častí a okolností melódie** alebo celého hudobného diela (*eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie, oder in einem gantzen melodischen Wercke*) takmer na ten spôsob, akým sa rozvrhne a nakreslí budova, akým sa navrhne alebo načrtne, kde má byť umiestnená sieň, izba, komora atď. Naša hudobná dispozícia sa odlišuje od rétorického usporiadania obyčajného prehovoru iba predlohou, predmetom alebo objektom (*unsre musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden*): pretože musí zachovať tých istých šesť častí (*sechs Stücke*), ktoré sa predpisujú rečníkovi, totiž **úvod, rozprávanie** [opisovanie udalosti], **téma, dokazovanie, vyvrátenie dôkazov protivníka a záver** (*Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung und den Schluß*). *Exordium, narratio, propositio, confirmatio, confutatio & peroratio*.⁷

§ 5

Najstarší skladatelia síce rovnako málo uvažovali o tom, ako usporiadať svoje skladby podľa vyššie spomínaného poriadku (*ihre Sätze nach obiger Ordnung einzurichten*), ako [málo uvažovali] prirodzene nadaní neškolení rečníci o presnom dodržiavaní týchto šiestich častí (*als den mit natürlichen Gaben versehenen ungelehrten Rednern, solchen sechs Stücken genau zu folgen*) skôr a predtým, než sa rečníctvo stalo formálnou vedou a umením (*ehe und bevor die Wolredenheit in eine förmliche Wissenschaft und Kunst gebracht worden*). Napriek všetkej správnosti by to často dopadlo veľmi pedantsky, keby sa [autori] úzkostlivo pridržali tohto školometského spôsobu a svoju prácu by zakaždým ním merali. Predsa však nemožno poprieť, že pri usilovnom preskúmaní dobrých rečí, ako aj skladieb

(*bei fleißiger Untersuchung sowol guter Reden als guter Melodien*) môžeme v nich naozaj natrafiť na tieto časti alebo na väčšinu z nich v zručnom poradí; i keď ich autori, najmä hudobníci (*Musici*), často mysleli skôr na vlastnú smrť ako na takúto vodiacu niť (*Leitfaden*).

§ 6

Dokonca v najobyčajnejších rozhovoroch nás samotná príroda učí používať určité trópy⁸ alebo nepriame, kvetnaté významy slov (*gewisse Tropos oder uneigentliche, verblümete Deutungen der Wörter*), určité argumenty alebo dôvody (*gewisse Argumente oder Gründe*) a uchovávať v nich patričný poriadok (*gehörige Ordnung*); bez ohľadu na to, že hovoriaci nikdy nepočuli nič o rétorickom pravidle alebo figúre (*von einer rhetorischen Regel oder Figur*). A práve vďaka tomuto prirodzenému pudu rozumu, ktorý nás láka predniesť všetko v dobrom poriadku a tvare (*in einer guten Ordnung und Zierlichkeit vorzubringen*), múdre hlavy nakoniec objavili a sformulovali pravidlá (*die Regeln*). V hudbe bola táto oblasť doteraz ešte zatmená; chceme však dúfať, že sa tu postupne trochu vyjasní a nebudeme pritom šetriť na vlastnom príspevku.

§ 7

Exordium je **úvod a začiatok skladby, v ktorom sa má poukázať súčasne na jej účel a na celý zámer, aby poslucháč bol na to pripravený a jeho pozornosť povzbudená**⁹ (*Das Exordium ist der Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet, und zur Aufmerksamkeits ermuntert werden*). Pri pohľade na skladbu bez nástrojov, len so spevným hlasom a basom, je tento **úvod** zväčša v predohre generálneho basu (*in dem Vorspiele des General=Basses*); pri väčšom sprievode je v ritorneli (*in dem Ritornell*). Lebo ritornelom nazývame aj to, čo **predtým** hrajú nástroje: pretože potom slúži na **reprízu** (*zur Wiederkehr*) a možno ním [skladbu] rovnako **ukončiť**, ako aj začať.

§ 8

Narratio je akoby **správou, rozprávaním, ktorým sa naznačuje význam a povaha predkladanej témy** (*Die Narratio ist gleichsam ein Bericht, eine Erzählung, wodurch die Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages angedeutet wird*).¹⁰ Vyskytuje sa hneď pri vstupe či nástupe spevného alebo najdôležitejšieho koncertujúceho hlasu (*bey dem An= oder Eintritt der Singe= oder vornehmsten Concert=Stimme*) a prostredníctvom zručného spojenia nadväzuje na predchádzajúce exordium (*und beziehet sich auf das Exordium, welches vorhergegangen ist, mittelst eines geschickten Zusammenhanges*).

§ 9

Propositio alebo vlastná **téma obsahuje stručne obsah alebo účel hudobnej reči** (*Die Propositio oder der eigentliche Vortrag enthält kürztlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede*)¹¹ a je dvojaké: jednoduché alebo zložené — sem patrí aj pestré alebo okrasné propositio v hudobnom umení (*die bunte oder verbrämte Proposition in der Ton=Kunst*), o ktorom sa rétorika vôbec nezmieňuje. Takáto téma sa nachádza hneď po prvom úseku skladby (*Solcher Vortrag hat seine Stelle gleich nach dem ersten Absatz in der Melodie*), totiž keď bas takrečeno vedie slovo a predkladá vec stručne a **jednoducho** (*wenn nehmlich der Bass gleichsam das Wort führet, und die Sache selbst so kurtz als einfach vorleget*). Nadväzne potom začne spevný hlas svoje *propositionem* variatam, zjednotí sa so základom a vytvára **zloženú** tému (*vereiniget sich mit dem Fundament, und erfüllet den zusammengesetzten Vortrag*). Neskôr si pozrieme áriu a podľa tohto poriadku preskúmame, či tomu zodpovedá. Všetko, čo sme tu povedali, bude potom oku aj uchu oveľa zrozumiteľnejšie (*viel deutlicher in die Augen und Ohren fallen*), nech sa to zdá akokoľvek nové a cudzie.

§ 10

Confutatio je **vyvrátenie námetok** (*Die Confutatio ist eine Auflösung der Einwürffe*) a v skladbe môže byť vyjadrené buď spojeniami alebo nastolením a vyvrátením zdanlivo cudzích postupov (*und mag in der Melodie entweder durch Bindungen, oder auch durch Anführung und Wiederlegung fremdscheinender Fälle ausgedruckt werden*).¹² Pretože práve týmito protikladmi (*Gegensätze*) — ak sú dobre vyvážené — sa posilňuje potešenie sluchu (*wird das Gehör in seiner Lust gestärket*) a všetko, čo by sa mu v disonanciách a prietahoch priechilo, sa uhladí a rozvedie (*alles was demselben in Dissonantzen und Rückungen zu wieder lauffen mögte, [wird] geschlichtet und aufgelöset*). Túto časť usporiadania zatiaľ nenachádzame v skladbách (*Melodien*) tak často ako ostatné, hoci je v skutočnosti jednou z najkrajších.

§ 11

Confirmatio je **umeleckým potvrdením témy** (*Die Confirmatio ist eine künstliche Bekräftigung des Vortrages*) a nachádza sa zvyčajne v skladbách (*Melodien*) pri dobre vymyslených a uvážene umiestnených opakovaniach (*und wird gemeiniglich in den Melodien bey wolersonnenen und über Vermuthen angebrachten Wiederholungen gefunden*).¹³ Tým však netreba chápať obyčajné reprízy (*gewöhnliche Reprisen*). Máme tu na mysli uvedenia určitých viacnásobných príjemných hlasových postupov ozdobených rozmanitými pôvabnými obmenami (*Die mehrmalige mit allerhand artigen Veränderungen gezielte Einführung gewisser angenehmer Stimm-Fälle*). Príklad to neskôr osvetlí.

§ 12

Napokon peroratio je **ukončenie alebo záver našej hudobnej reči**, ktoré musí viac ako všetky ostatné časti spôsobiť obzvlášť dôrazné pohnutie¹⁴ (*Die Peroratio endlich ist der Ausgang oder Beschluß unsrer Klang-Rede, welcher, vor allen andern Stücken eine besonders nachdrückliche Bewegung verursachen muß*). Nachádzame ho nielen v priebehu a postupe skladby (*im Lauffe oder Fortgange der Melodie*), ale predovšetkým v dohre, a to buď v základe, alebo v silnejšom [viachlasnom] sprievode (*vornehmlich in dem Nachspiele, es sey im Fundament, oder in einer stärckern Begleitung*) a [bez ohľadu na to,] či sme predtým tento ritornel počuli alebo nie; je zaužívaným zvykom, že árie ukončujeme takmer tými istými postupmi a zvukmi (*mit eben denjenigen Gängen und Klängen*), ktorými sme začali. Podľa toho naše exordium môže zastávať aj miesto peroratia.

§ 13

Múdry hudobný skladateľ (*ein gescheuter melodischer Setzer*) však môže svojich poslucháčov aj tu často príjemne prekvapiť a pridať tak v závere (*im Schluß*) spevnej melódie vynikajúco ako aj v dohre (*im Nachspiel*) náhodne celkom neočakávané obmeny (*gantz unerwartete Veränderungen anbringen*), ktoré zanechajú príjemný dojem (*die einen angenehmen Eindruck hinterlassen*), z čoho vznikajú celkom zvláštne pohnutia mysle (*gantz eigene Bewegungen des Gemüths entstehen*). A to je skutočná povaha peroratia (*die eigentliche Natur der Peroration*). Závery (*die Schlüsse*), ktorými sa náhle končí, *ex abrupto*, tu poskytujú aj užitočné prostriedky na pohnutie citov (*dienliche Mittel zur Gemüths-bewegung*).

§ 14

Na dôkaz toho, o čom sme dosiaľ hovorili, preskúmajme **Marcellovu** áriu, podľa vzoru (*Muster*) ktorej potom tým ľahšie môžeme posúdiť všetky ostatné skladby (*Melodien*) z hľadiska dispozície (*Einrichtung*), pretože hoci sa spomínané časti nenachádzajú vždy v tom istom poradí (*Reihe*) a nemusia nasledovať za sebou, predsa nájdeme v dobrých skladbách (*in guten Melodien*) takmer všetky.

§ 15

Exordium alebo úvod (*Eingang*) našej árie tvorí táto hudba alebo táto basová téma (*dieser Satz oder dieses Baß=Thema*)¹⁵:



Tohto istého sa ihneď bez okolkov chopí spevný hlas, a keďže odhaľuje už celý zámer skladby (*Melodie*), napodobňuje ho takmer v totožnom znení vo vyššej polohe:



A to je vlastne *narratio*, ktoré pokračuje až po kadenciu (*bis an eine Cadentz*) v úplnom zmysle slova.

§ 16

Po tom, čo tento úsek pokračoval v tercii, začína bas replikou (*Wiederschlag*) a takpovediac až tu je pravá téma (*den rechten Vortrag*), ktorá — ako *propositio simplex* — vyzerať takto:



Hoci sa zachová tá istá téma (*dasselbe Thema*), nadobúda transpozíciou celkom novú silu (*gantz neue Krafft durch die Versetzung*). A keďže sa to udeje najprv v sólovom base (*im Basse allein*), je to iba jednoduchá téma (*einfacher Vortrag*) [*propositio simplex*].

§ 17

Potom so zreteľnou obmenou (*mit einer mercklichen Veränderung*) takto nastúpi spevný hlas, tvoriac *propositionem variatam*.



Potom je melódia ďalej vedená rovnakým spôsobom ešte po niekoľko taktov, až pokým si zmysel slov nevyžiada opätovné pozastavenie (*bis der Wort-Verstand einen abermahligen Einhalt erfordert*).

§ 18

Potom sa bas opäť chopí témy (*Thema*), a to tak, ako sa jej dotkol v úvode: ale skôr, ako ju ukončí, mu vyjde v ústrety imitujúci spevný hlas (*die nachahmende Singe=Stimme*), pričom dodáva melódii celkom iný vzhľad (*gantz anders Ansehen*) a spoločne so základom vytvára zloženú tému, *propositionem compositam*, a to takto:



§ 19

Opäť po priebehu niekoľkých taktov počujeme confirmatio alebo zdôvodnenie toho, čo už bolo rôznym spôsobom prednesené, avšak so zreteľnou a krásnou zmenou (*mit einer mercklichen und schönen Veränderung*), ako vidno:



Potiaľ siaha [prvá] polovica tejto hudobnej reči (*Klang-Rede*), ktorá sa potom končí rovnako, ako sa začala, a tým vytvára peroratio či záver (*Schluß*).

§ 20

V druhom dieli po tom, ako autor pripojil svoje nové narratio a súčasne uviedol apostrofu¹⁶ (*gleichsam eine Apostrophen eingeführet hat*), trochu sa takpovediac odtrhne od doterajšej hlavnej témy (*allgemeine Themata*) a urobí z nej niečo zvláštne. Tak dlho pracuje s príbehmi a kontrastmi — rozumej disonujúce námietky — až pokým šťastne nezmarí confutatio, pôvabne ho rozvedie a svoju periódu v kvarte [od] hlavnej tóniny privedie k pokoju na spôsob hypodórskeho modu (*arbeitet damit durch Bindungen und Gegen-Sätze (verstehe dissonierende Einwendungen) so lange, bis er die Confutation glücklich hintertreibt, sie artig auflöset und seinem Periodum in die Quart des Haupt-Tons zur Ruhe bringt, nach Art des Hypodorii*). Uvádzam celý úsek s vysvetľujúcimi poznámkami:



a/ Tu sa končí peroratio. b/ Tu je *transitus* alebo prechod, prostredníctvom ktorého je predchádzajúce spojené s nasledujúcim a prechádza sa z onoho do tohto. c/ Na tomto mieste sa začína apostrofa alebo *aversio*. d/ Je replika alebo *repercussio* v sexte od hlavného tónu¹⁷ (*des Haupt-Tons*). e/ Tu nastupujú protiklady a ich rozvedenia (*Da treffen die Gegen-Sätze mit ihren Auflösungen ein*): *confutatio, rhetoribus dissolutio, nobis resolutio*).

§ 21

Potom uchopí bas celú tému (*völlige Thema*) prostredníctvom novej repliky (*mittelst eines neuen Wiederschlag*) v kvarte, úplne zvláštne ju prekrúti (*drehet es ganz fremd herum*), pričom ho sleduje spevný hlas, ale s opätovným vylepšením. Vyzerá to takmer

ako rozšírenie a dokazovanie (*Erweiterung und Bewährung*), *amplificationi & argumentationi*, v dôsledku čoho sa skladba približuje ku kvinte.



§ 22

Dalej nasleduje nová replika (*ein frischer Wiederschlag*) alebo *repercussio*¹⁸ na kvinte hlavnej tóniny (*in der Quinte des Haupt-Tons*). V rétorike sa táto figúra nazýva *refractio seu reverberatio*, a to zo [skupiny] *Figuris dictionis*.¹⁹ Tentokrát však spevný hlas nenasleduje, ale tvorí skôr protipohyb (*eine Gegen-Bewegung*). Nakoniec sa vyššie spomínaná oddelená klauzula púšťa do nového confutatio, čím sa uzatvára druhá veta či perióda (*womit der zweite Satz oder Periodus schließt*) a následne sa znovu zopakuje od začiatku.



§ 23

Toto možno plným právom nazvať zručným náčrtom, ktorý nie je len dobre **usporiadaný**, ale — najmä v druhom dieli — aj najstarostlivejšie **vypracovaný** a popri šiestich predpísaných častiach dispozície súčasne obsahuje niekoľko miest, ktoré prináležia k *figuris dictionis & sententiae*²⁰ a ktoré sme, idúc okolo, nemohli nechať nepovšimnuté, aj keď vlastne patria k **ozdobám**. Kto má chuť, nebude ďalej robiť okolky a dôkladne preskúma túto materiu; udiví ho, že tieto veci možno ľahko nájsť takmer vo všetkých dobrých skladbách (*wie fast in allen guten Melodien diese Dinge deutlich zu finden sind*), akoby boli na to predurčené.

§ 24

Takéto usporiadanie (*Einrichtung*) je zatiaľ veľmi dôležité a všetky vzťahy úsekov skladby sú od neho závislé, čo znamenití ľudia a invenčne bohatí skladatelia veľmi často prehliadajú. Občas sa aj im pošastí, ale len čiastočne: pretože nikdy nepreskúmali pravé zásady (*die rechte Grund=Sätze*) a ani si nevytvorili elementárne pravidlá z nejakej správnej dispozície, ale [vychádzali len] z vlastného dobrého prirodzeného talentu a inštinktu (*ihren guten natürlichen Gaben und Trieben*).

§ 25

Umenie rečníkov spočíva v tom, že **začínajú najzávažnejšími argumentmi, pokračujú v strede so slabšími a nakoniec v závere uvádzajú zasa najpresvedčivejšie** (*Der Redner Kunst=Stück ist, daß sie die stärckesten Gründe zuerst; hernach in der Mitte die schwächern; und zuletzt wiederum bündige Schlüsse anbringen*). Je to postup (*Griff*), ktorý môže hudobník (*Musicus*) použiť rovnako ako rečník (*Orator*), najmä pri všeobecnom usporiadaní diela (*bey der allgemeinen Einrichtung seines Wercks*). Mohlo by sa zdať, že táto smernica schvaľuje konanie tých, ktorí nevedia dať svojim áriám nič iné ako neobyčajné *da capo*, kým začiatok a koniec sú rovnako silné, stred však je často žalostný (*die ihren Arien sonst nichts, denn ein ausnehmendes Da Capo zu geben wissen, dabey der Anfang und das Ende gleich starck, das Mittel aber offft jämmerlich aussiehet*). Takáto

dispozícia je daromná, lebo sa upriamuje väčšmi na celé zvláštne úseky (*auf besondere Theile*) ako na všeobecné dobro prednesu (*auf das allgemeine Wolwesen des Vortrages*): samotné spomínané umenie nemožno chápať z hľadiska všeobecného, ale skôr [z hľadiska] špeciálneho usporiadania (*specialen Einrichtung*) tak, že totiž vôbec všetky diely, každý sám osebe, musia zohľadniť tri takéto stupne slabšej, silnejšej a najsilnejšej argumentácie (*solche drei Stufen der schwächern, stärckern und stärckesten Gründe*).

§ 26

Avšak aj tu treba zachovať mieru a cieľ (*Maaß und Ziel*) a jednako neurobiť priveľa ani primálo, na druhej strane však predsa uplatniť spomínané pravidlo. To sa stane vtedy, keď dielo pred vypracovaním (*zur Ausarbeitung*) dobre rozvrhneme (*wol eintheilt*) a takpovediac načrtujeme (*abzeichnet*). Väčšina skladateľov v domnení, že má dobrý nápad, pristupuje hneď, takrečeno s neumytými rukami, k vypracovaniu (*zur Ausarbeitung*). Nech je výsledok akýkoľvek, múdra opatrnosť zakaždým nevyhnutne prikazuje urobiť poriadny návrh (*ordentlichen Uiberschlag*) skôr, než pristúpime k dielu.

§ 27

Pri tvorbe veľkých oratórií²¹ zvyčajne pracujem najprv na závere celého diela, aby som ho — s ešte sviežou a nevyčerpanou silou ducha, ale s istým zámerom [týkajúcim sa] celku — **usporiadal** tak, aby bol účinný (*bey noch frischer und unermüdeter Krafft der Geister, iedoch mit einer gewissen Absicht auf das übrige, also einzurichten, daß er was rechtes sagen mögte*). Každý nech koná podľa svojich sklonov: nepripomínam to z márnomyseľnosti, ani preto, že by to malo byť predpisom, ale iba preto, lebo som s tým bol vždy úspešný, a najmä v záveroch, kde to je najdôležitejšie, som so všetkou skromnosťou tak dojal poslucháčov, že mnohé z toho zapustilo korene v ich pamäti.

§ 28

Svetoznámy **Steffani**²² mi raz povedal, že skôr než vzal pero do rúk, neustále nosil so sebou operu alebo plánované dielo tak, ako ho vytvoril básnik, a takpovediac sa sám so sebou dohodol, akým spôsobom by mala byť celá vec najvhodnejšie usporiadaná. Až potom napísal svoju skladbu na papier. Je to dobrý spôsob, hoci v súčasnosti, keď sa všetko musí udiť chvatne, málokto rád príliš veľa uvažuje, nech už je na vine nerozum, pohodlnosť alebo aj hlúpa pýcha.

§ 29

Pokým súmernosť (*Gleichförmigkeit*) je vždy dôležitým prínosom pre to, aby sa veci stali nielen **príjemnými** pre ľudské zmysly (*dem menschlichen Sinnen angenehm*), ale tým aj ony samotné **trvácny** (*dauerhaffter*), čo je dobre známe dobrým staviteľom, tak je ľahko pochopiteľné, prečo niektoré veci ani vekom nestrácajú nič alebo len málo zo svojej vnútornej kvality a pevnosti (*an ihrer innerlichen Güte und Festigkeit*), aj keď sa im zvonku dostalo malých nárazov, kým iné [veci, nech sú] akokoľvek lesklé a skvúce, nájdu svoj hrob už v kolíske. Zväčša to spočíva v dobrom alebo zlom usporiadaní. (*Das lieget grössten Theils an der guten oder üblen Einrichtung*.)

§ 30

Kto teda chce — bez ohľadu na svoju zručnosť v kompozícii (*Fertigkeit im Setzen*) — nenúteným spôsobom použiť spomínanú metódu (*Methode*), nech navrhne napríklad na hárok [papieru] celý svoj zámer, nech zhruba všetko načrtne a poriadne rozvrhne skôr a predtým, ako pristúpi k vypracovaniu (*reisse es auf das gröbste ab, und richte es ordentlich ein, ehe und bevor er zur Ausarbeitung schreitet*). Podľa môjho skromného názoru je to najlepši spôsob, akým dielo získa správny tvar (*dadurch ein Werck sein rechtes Geschicke bekömmmt*), a každý diel možno napláňovať tak (*und ieder Theil so abgemessen werden kan*), aby s druhým vytvoril určitý vzťah, súmernosť a súladnosť (*eine gewisse Ver-*

håltnis, Gleichfrmigkeit und Uibereinstimmung), pretože sluchu nič na svete nie je milšie ako práve toto.

 31

Pat k tomu čas a trpezlivosť. Kto ich nemá, bude rýchlejšie hotov, keď bude písať len tak od ruky, ako to robia takmer všetci, ktor sa ani prinajmenšom nestarajú ani o ve-obecn, ani o zvláštnu **usporiadanosť** (*Einrichtungs=Wesen*). Preto niekedy vznikajú svoj-rôzne a dobrodružné kontrasty v tnине, takte atď., ktor nemožno povat bez zmätenia a odporu (*ohne Verwirrung und Eckel*). Tolko o **usporiadan**.

 32

Samotné **vypracovanie** (*Ausarbeitung*)²³ je po vykonan nvru (*Uiberschlage*) o po-lovicu lašie ako inak: potrebuje málo pokynov (*Unterricht*), pretože vstupujeme už na urovnanu cestu a už sme si ist, kam sa chceme dostať. Elaborciu znevažujú len t, ktor sa chvália mnohými invenciami (*mit vielen Erfindungen*). Tieto však zväčša vystuj do prázdných a podivných rozmarov. Ak nemyslime veľmi na usporiadanie ani na **vypracovanie** diela, bude aj najlepšia invencia ako opustená Ariadna (*da ist auch die beste Erfindung wie eine verlassene Ariadne*): pvabna, pekná, krásna, ale bez podpory, ochrany a itu (*artig, hbsch, schn; aber ohne Beistand, Schutz und Schirm*).

 33

Pre tých, ktor sa zdráhajú urobiť použiteľnú dispozíciu, bude **vypracovanie** tm otupnejie a vyžiada si veľa času a práce: to odstraňuje pohodlných a rozkonickch pánov. Práca im nijako nevonia. Domnievajú sa, že ich vstredne ulabky (*ausschweifende Fratzen*) musia byť rovnako dobré ako dobre uzemnená invencia (*als eine wolgegrndete Erfindung*), ktor je prezieravo usporiadaná, a potom rovnako lako **vypracovaná** ako aj s potešením vypočutá. Podľa predstav takýchto tiekomponistov (*nach den Gedanken solcher Post-Componisten*) trvala usilovnos a dkladne dodriavanie potrebnch predpisov prslcha iba zaprenm kolometom a niomnym otrokom (*steht ein anhaltender Fleiß und eine genaue Beobachtung nothwendiger Vorschriften nur staubigten Schulfchsen und niederträchtigen Slaven an*). Ve kto by sa chcel necha spta a venova tolko asu vypracvaniu? Jemny perk, umelá okrasa, bohatá ozdoba atď. môžu celkom nahradiť to, čo chýba v dôkladnom strihu alebo na pevnom ve. Mj názor je takto:

Voľný — le na povinnosť si spomen;

Ptany — otroctvo vak vdy zaen.

(*Zwar frey; iedoch in steter Pflicht:*

Gebunden; aber knechtisch nicht.)

 34

Je vak skutočnosťou, že ule a ohnive duše, navyše laostajne voči hudbe a k nej patriacim krsnm ueniam, málokedy majú nadbytok trpezlivosti a času. Podaktory nevie ni skomponovať, iba ak v chvate alebo ako sa v listoch píše: *raptim!* Iní zasa im dlšie dumaj o veciach, im viac krtaj a dopĺňajú, tm budú tui. A im umelejšie chcú **vypracovať** svoje dielo, tm horšie a nsilnejie sa vydari. Do vetkeho sa totiž ptaj bez rozmyslu. To prvé je bezočivosť, ktor je uzko spribuznena s pádom; drue je výsledkom strachu, tejto prostoduchej vne, ktor sa nachádza aj u utrc a muli, keď n vniká do ich ulity. A tu by malo plati: *Nec tumide, nec timide*. Nedverujme si ani prvela ani primlo.

 35

Nech každý sám preskúma, ako je v tejto veci uspsobeny a nech sa riadi — prípadne s istou umiernenosťou — podľa vrozených sklonov. Bude totiž vdy lepšie — ak to ne-

možno zmeniť — dopustiť sa malej chybičky slušným, prirodzeným spôsobom, ako sa jej vyhýbať alebo ju zastierať ustráchanou snahou a nútenou usilovnosťou. Takejto bezstarostnej chybe treba dať prednosť pred namáhavou správnosťou, ak to nie je urobené príliš hrubo. **Treba popustiť vlastné pudy.**

§ 36

Netreba to však dosiahnuť vždy mocnými pudmi: občas sa to vydarí, veľmi často nie. Je isté, že bez predchádzajúceho usporiadania nemožno narychlo dosiahnuť dobré **vypracovanie**; chce to čas a trpezlivosť. Nikomu to nezaškodí, ak to poviem i viackrát.

§ 37

Invenčia potrebuje oheň a ducha (*Die Erfindung will Feuer und Geist haben*), usporiadanie potrebuje poriadok a mieru (*die Einrichtung Ordnung und Maasse*), **vypracovanie** chladnú krv a rozvahu (*die Ausarbeitung kalt Blut und Bedachtsamkeit*). Vrávi sa: dobrá vec potrebuje čas. To sa podľa mňa týka viac dispositia ako elaboratia: pretože ak je mdlé, pomalé a ťažkopádne, pôsobí podobne aj v dušiach poslucháčov, totiž mdlo, pomaly a ťažkopádne (*da wirckt sie in den Gemüthern der Zuhörer eben desgleichen, nehmlich träge, langsame und schwere Begriffe*). To treba povedať kvôli istej pravde.

§ 38

To, čo je oproti tomu urobené narychlo, a predsa to dopadne dobre, nemá žiadne prednosti pred inými dielami. Opäť nie je ani lacné, ak umelcovi treba skôr zaplatiť za čas ako za prácu. Predsa ani príroda nechcela, aby sa veľká vec, zameraná na chválu Boha a na pohnutie ľudských srdc (*eine grose Sache, die zum Lobe Gottes und zur Bewegung menschlicher Herten*), dokončovala v chvate. Naopak, každému nádhernému dielu prisúdila aj osobitú závažnosť (*besondere Schwere*). To sú slová poctivého **Schuppiho** v **Neobratnom rečníkovi**.

§ 39

Napokon ani všetky osoby ani všetky obdobia a hodiny nie sú predurčené na dobré **vypracovanie**; a mnohí majú dnes chuť na niečo, čo ich zajtra bude desiť. Málokedy stretne majstra bohatého na invenciu, ktorý svoje diela dôkladne **vypracuje**. Naproti tomu tí umelci, ktorí najnamáhavejšie pracujú, sú spravidla tými najúbohejšími vynálezcami (*sind die mühseligsten Künstler gemeinlich die armseligsten Erfinder*). Skrátka, kto dobre disponuje, má spolovice vypracované (*wer wol disponirt, hat halb elaborirt*) — stojí ho to len trochu času a pozornosti, nijakú veľkú prácu. Je oveľa horšie, keď táto [práca] príliš svieti, než keď ostane celkom doma.

§ 40

Keď na záver musíme povedať ešte slovo o **ozdobovaní** (*von der Aus schmückung*)²⁴, bude potrebné upozorniť najmä na to, že pritom záleží viac na zručnosti a na zdravom úsudku speváka či hráča ako na vlastnom zápise hudobného skladateľa (*mehr auf die Geschicklichkeit und das gesunde Urtheil eines Sängers oder Spielers, als auf die eigentliche Verschrift des melodischen Setzers ankömmt*). Isté ozdoby treba k melódiám pridať a pritom mimoriadne dobre poslúžia najmä časté figúry alebo ornamente z rétoriky, ak sú dobre predpísané (*Etwas Zierath muß man seinen Melodien beilegen, und dazu können die häufigen Figuren oder Verblümungen aus der Redekunst, wenn sie wol angeordnet werden, vornehmlich gute Dienste leisten.*).

§ 41

V žiadnom prípade však dekorácie (*die Decorations*) nepoužívajme nadmerne. Figúry²⁵, ktoré nazývame *dictionis*, sú veľmi podobné zmenám zvukov na dlhé a krátke, stúpajúce a klesajúce a pod. *Figuræ sententiæ* sa však týkajú celých viet (*gantze Sätze*)

s ich zmenami, imitáciami, replikami (*bey ihren Veränderungen, Nachahmungen, Wieder-schlägen*) atď., atď. Takzvané **maniéry** v základe pokazia nejednu krásnu melódiu (*die sogenannten Manieren verderben manche schöne Melodie im Grunde*), a preto francúzskym skladateľom nikdy nemôžem odpustiť, nech som akokoľvek naklonený ich inštrumentálnemu štýlu, keď načuchrú a znetvoría svoje *doubles* tak, že zo skutočnej krásy základných tónov už nemožno počuť takmer nič (*daß man schier nichts mehr von der wahren Schönheit der Grund=Noten vernehmen kan*). Pri takýchto myšlienkových figúrach sa vytratia všetky slovné figúry (*Bey solchen Spruch=Figuren verschwinden alle Wörter=Figuren*), ktoré sú predsa v hudbe (*in der Ton-Kunst*), kde zvuky považujeme za slová (*da wir Klänge für Wörter nehmen*), najlepšie a mali by byť uprednostňované pred inými aj bez ohľadu na posuny a obmeny fráz, t.j. celých pasáží a formúl (*selbst bey aller Versetzung und Veränderung der Sprüche, d.i. der Gänge oder Formelgen*).

§ 42

Printz²⁶ rozpráva k tomuto nasledujúcu [historku] o slávnom **Josquinovi**²⁷: „Keď bol Josquin ešte v Cambrai a ktosi urobil v jednej z jeho hudobných skladieb nespôsobnú koloratúru, ktorú Josquin nenapísal, tak sa nasrdil, že mu povedal: »Ty somár, prečo k tomu pridávaš koloratúru? Keby sa mi bola páčila, bol by som ju napísal sám. Ak chceš korigovať správne napísané skladby, tak si napiš vlastné a nespacakaj moje.«”

§ 43

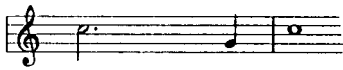
Zato však neopovrhujeme ozdobami (*Zierathen*). Dobre umiestnené maniéry (*Wolgeb-rachte Manieren*) nemožno podceňovať, či už ich navrhol sám skladateľ, pokiaľ bol zdatným spevákom a hráčom, alebo ich pridá sám interpret podľa vlastného uváženia (*es entwerffe sie der Componist selber, wenn er ein geschickter Sänger und Spieler ist; oder es bringe sie der Vollzieher aus freiem Sinne an*). Veľmi však vyčítame ich zneužívanie ako aj bezočivosť spevákov a hráčov, ktorí sa nevhodne a bez skromnosti opovažujú aplikovať také prehnané a výstredné ozdoby z nedostatku dobrého vkusu, ba dobrého rozumu a súdnosti, ako aj mrzuté rojčenie niektorých príliš fantastických skladateľov a ich bláznivé nápady, ktoré sami považujú za číre drahokamy a perly, nehľadiac na to, že obvykle ide len o brúsené a maľované sklo. Násilné a príliš často opakované odbočenia so zle ladiacimi intervalmi a veľká neprímeraná sloboda, ktorú títo podivíni požívajú, znamená, že napokon donesú na trh skutočne hotentotskú hudbu (*Die erzwungene und allzu oft wiederholte Abweichungen mit den übelstimmenden Intervallen, samt der vielen ungebührlichen Freiheit, der sich diese Sonderlinge gebrauchen, bringen endlich eine aufrichtige Hottentotten=Music zu Markte.*).

§ 44

Najmúdrejší spomedzi pravých talianskych skladateľov majú pritom celkom iné myšlienky ako niektorí ich fantastickí predkovia a divokí blížni. Oveľa viac milujú neprikrášenú podstatu ako všetky ligotavé hračky (*flickernde Puppenwerk*), najmä vo vokálnych skladbách (*Singsachen*). A keď zakaždým ani nemôžu pribrzdiť tok (*Lauff*) svojich nápadov, radšej prenechajú dekorácie nástrojom, čo je veľmi dobré a rozumné; napríklad keď spevné hlasy postupujú v jednoduchej úzkej sadzbe (*wenn z.E. die Singstimmen in zierlich=schlechter Melodie einhergehen*), že nástroje potom k nim a medzi ne vhodne (*mit guter Art*) pridajú svieže moduly a ozdoby (*daß alsdenn die Instrumente dazu und dazwischen gewisse lebhaftige Modulos und Ausputzungen mit guter Art anbringen*). Hovorím o takých skladateľoch, akým bol pred istým časom v Anglicku žijúci Buononcini²⁷, ktorý veľmi dobre vedel, kde majú byť okrasa (*Zierathen*) vlastne umiestnené, keď ich skladateľ predpíše.

§ 45

Priestor a náš zámer nám nedoprajú, inak by sme tu mohli ľahko uviesť 12 slovných figúr (*Wörter=Figuren*) a 17 myšlienkových figúr (*Spruch=Figuren*) a uvidieť, koľké a ktoré spomedzi nich sa hodia na ozdobovanie melódie (*zur Auszierung einer Melodie*). Veď čo je napríklad bežnejšie ako hudobná epizeuxis či *subjunctio*²⁹, pri ktorom sa v tom istom úseku melódie rovnaký tón silno zopakuje?



pôvodne



figúrovane

§ 46

Čo je všeobecnejšie zaužívané v hudobnej skladbe ako anafora³⁰, kde sa rovnaký sled tónov, ktorý sa už predtým vyskytol, zopakuje na začiatku rôznych nasledujúcich klauzúl a vytvára *relationem* či vzťah.



Epanalepsis, epistrofa, anadiplosis, paronomasia, polyptoton, antanaclasis, ploce³¹ a ď. majú v skladbe [melódii] také prirodzené miesto, že sa takmer zdá, akoby si grécki rečníci boli vypožičali tieto figúry z hudobného umenia (*haben solche natürliche Stellen in der Melodie, daß es fast scheint, als hätten die griechischen Redner sothane Figuren aus der Ton=Kunst entlehnet;*). Sú to samé *repetitionis vocum*, opakovania slov, používané rozmanitým spôsobom.

§ 47

Pokiaľ ide o myšlienkové figúry (*Spruch=Figuren*), kde je úmysel v hudbe zameraný na celé moduly (*da das Absehen in der Music auf gantze Modulos zieleit*) — kto by nevedel o používaní exklamácií, ktoré sme vyššie³² skúmali už trojakým spôsobom ako jeden oddiel zvukovej reči (*Klang=Rede*)? Kde je *parrhesia*³³ väčšia ako v hudobnej skladbe? Paradoxy³⁴, prednášajúce čosi neočakávané, možno takmer rukami uchopiť. Epamartosis³⁵ či odvolanie (*Wiederruf*) sa objavuje takmer vo všetkých protipohyboch (*in allen Gegenbewegungen*). Paraleipsis, aposiopesis, apostrofa³⁶ a ď. sú všetky spolu v hudbe udomácnené.

§ 48

Mnohí si pritom pomyslia: takéto veci a figúry sme už používali dlho, a pritom sme ani nevedeli, ako sa volajú alebo čo znamenajú. Môžeme si aj naďalej takto pomáhať a rétoriku zavesiť na kliniec. Títo mi pripadajú ešte smiešnejší ako Moliérov meštiacky šľachtic, ktorý predtým nevedel, že šlo o zámeno, keď hovoril: **ja, ty, on**, alebo že to bol imperatív, keď svojmu sluhovi povedal: **poď sem!**

§ 49

Pravdu povediac, nechcem to tentokrát s usilovnosťou preháňať: sčasti preto, lebo každý múdry čitateľ už vo vyššie uvedenej poznámke zistí správnosť mojej vety, sčasti preto, lebo nechcem byť ani považovaný za nováčika, ani vec príliš preháňať.

§ 50

Naši vzdelaní hudobníci vytvorili v minulosti správnymi učebnými metódami celé knižky zostavné výlučne zo speváckych manier (*Sing=Manieren*) — ktoré ja nazývam

Figuras cantionis, predtým ich nazývali *Figuras cantus* — ktoré s vyššie spomínanými nemajú takmer nič spoločné a nemožno ich navzájom pomiešať. Príklad nájdeme o. i. v práci bývalého norimberského kapelníka **Andreasa Herbsta**, podobne u **Printza**, o čom sa hovorilo v tretej kapitole tohto dielu.³⁷

§ 51

Keďže sa však veci takmer každoročne menia a staré maniéry (*alten Manieren*) už neplatia a dostávajú nový tvar (*andre Gestalt*) alebo prenechávajú miesto novým módam (*neuern Moden*), pozeráme sa na takéto predpisy sčasti súcitne a možno sa o niekoľko rokov budú podobne pozeráť aj na dnes napísané predpisy. Existujú však niektoré maniéry, ako napríklad *Accente*, *Schleuffer*, *Vorschläge*³⁸ a i., s dost dlhodobou trvanlivosťou, o ktorých — pokiaľ sa týkajú klávesových nástrojov — už Kuhnau³⁹ v predhovore ku svojim suitám čo-to povedal, čo si nemožno prečítať bez úžitku. Takéto ozdoby síce patria k speváckemu a hráčskemu umeniu, ale hudobný skladateľ musí na ne poskytnúť príležitosť. (*Solche Zierathen gehören zwar zu Sing= und Spiel=Kunst, aber ein melodischer Setzer muß doch Gelegenheit dazu geben.*)

§ 52

Treba ešte pripomenúť, že k veľkým amplifikačným figúram (*Erweiterungs-Figuren*), ktorých je okolo tridsať a ktoré slúžia viac na predĺženie, amplifikáciu, dekoráciu, ozdobovanie alebo nádheru ako na celkové presvedčenie ducha (*die mehr zur Verlängerung, Amplification, zum Schmuck, Zierath oder Gepränge, als zur gründlichen Uiberzeugung der Gemüther dienen*), treba právom zaradiť známe a slávne umenie fúgy (*Kunst-Stück der Fugen*), kde má ako v skleníku svoje sídlo mimesis, expolitio, distributio⁴⁰ spolu s inými kvietkami, ktoré málokedy dozrejú na zrelé plody. Viac o tom na príslušnom mieste.

[AR]

POZNÁMKY

- ¹ MATTHESON, J.: *Der vollkommene Capellmeister. 1739*. REIMANN, M., ed. Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles V. Bärenreiter Verlag. Kassel und Basel 1954, 2/1969. Matthesonov spis je vzorovaný na rétorických kompendiách Cicera a Quintiliana, ktorých cieľom bolo vytvoriť obraz „dokonalého rečníka“ (preklad celého titulného listu Matthesonovej knihy znie: Dokonalý kapelník, t.j. dôkladné oboznámenie o všetkých tých veciach, ktoré musí poznať, vedieť a dokonale ovládať každý, kto s ňou a úžitkom chce stáť na čele kapely).
- ² II. diel, 14. kapitola, s. 235-244; časť tejto kapitoly vyšla aj v anglickom preklade in: LENNEBERG, H.: *Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II)*. Journal of Music Theory. Vol. II, No. 2, Nov. 1958, s. 193 a ď.
- ³ Peripatetická schéma štruktúry rétoriky, vychádzajúca z pravidla piatich úloh rétoriky, bola používaná najčastejšie v postantických rétorikách. Zahŕňala nasledujúce časti (či etapy) rétorického umenia: 1/ gr. *heuresis*, lat. *inventio* — vynachádzanie témy a predmetu úvahy-reči; 2/ gr. *taxis*, lat. *distributio* — funkcionálne rozloženie zozbieraného materiálu; 3/ gr. *lexis*, lat. *elocutio* — správne, jasné, primerané a ozdobné vypracovanie prehovoru; 4/ gr. *mneme*, lat. *memoria* — pamäťové zvládnutie prehovoru; 5/ gr. *hypokrisis*, lat. *actio, pronuntiatio* — primerané prednesenie prehovoru.
Ak Mattheson na začiatku tejto kapitoly vychádza z prvej časti rétoriky, zaoberajúcej sa inveniou (*Erfindung*), ťažisko svojich úvah i kompozičnej práce skladateľa kladie v tejto kapitole na druhú (*distributio*, resp. *dispositio* — nem. *Einrichtung*) a tretiu časť rétoriky (*elocutio*, resp. *elaboratio* a *decoratio* — nem. *Ausarbeitung* a *Zierde*).
- ⁴ JM (touto skratkou označujeme pôvodné poznámky Matthesona):

„.....*Amphora coepit*

Instituti; currente rota cur urceus exit?”

(Horatius: *Ars Poetica*, 21.— 22. verš.) Pozri HORATIUS, Q. F.: *O umení básnickom. Satiry a Listy*. Tatran. Bratislava 1985, s. 238 (preklad I. Šafár).

- 5 Mattheson v ďalšom priebehu úvah ilustruje svoje myšlienky pomocou neidentifikovanej árie B.(?) Marcella.
- 6 Druhú disciplínu rétoriky, o ktorú Mattheson opiera svoje úvahy, nazýva *Einrichtung* (nem.), resp. *dispositio* (lat.); v samotnej rétorike bol bežnejší názov *taxis* (gr.), resp. *compositio* či *distributio* (lat.).
- 7 Prvky kompozície, resp. časti reči v rétorike predstavovali: 1/ gr. *prooimion*, lat. *exordium* — úvod; 2/ lat. *propositio* — predloženie témy reči, nastupujúce v závere úvodu; 3/ lat. *partitio* — rozdelenie témy reči na zložky; 4/ gr. *prothesis*, lat. *narratio* — rozprávanie, detailizácia témy reči; 5/ gr. *pistis*, lat. *probatio*, *argumentatio* — dokazovanie, argumentácia, potvrdzovanie; 6/ gr. *ligis*, lat. *refutatio*, *confutatio* — vyvracanie protiargumentov, polemika; 7/ gr. *epilogos*, lat. *peroratio* — záver, rekapitulácia prehovoru; 8/ lat. *transitus* — prechod medzi hlavnými časťami reči; a 9/ gr. *parekbasis*, lat. *egressio*, *egressus* — odbočenie od témy. Mattheson aplikuje na hudobný diskurz elementy 1, 4, 2, 6, 5, 7.
- 8 Grécky pojem *tropos* označuje postup, zvrät, spôsob, výzor; v rétorike znamenal „zmenu pôvodného významu slova alebo vety na iný význam, spojený s určitou znamenitosťou” (M. F. Quintilianus: *Institutio oratoriae* VIII, vi, 1). Náuka o trópoch bola súčasťou tretej disciplíny rétoriky — štylistiky (*elocutio* — u Matthesona *elaboratio* resp. *decoratio*). Kým trópy slúžili v reči aktuálnej emocionálnej persúázii poslucháča, úlohou výrokových foriem argumentov bolo logické zdôvodnenie kauzy — samotný prechod bol potom jednotou štylisticko-emocionálnych a logicko-argumentačných persúáznych postupov.
- 9 Paralelu medzi úvodom hudobnej produkcie a úvodom výkonu rétora formuloval už Aristoteles vo svojej *Rétorike* (III. kniha, 16. kap.): „Úvod je začiatok reči tak ako prológ v poézii a prelúdium v hudbe. Toto všetko sú začiatky a akoby príprava cesty pre to, čo príde. Hudobná predohra sa podobá na úvod slávnostnej reči. Flautisti najprv to, čo dokážu zahrať na flaute, hrajú v predohre a tú spájajú s hlavnou časťou hry. Tak má postupovať aj rečník pri písaní slávnostnej reči” (ARISTOTELES: *Poetika. Rétorika. Politika*. Tatran. Bratislava 1980, s. 187). Podľa W. Kirkendala práve Aristotelove a Cicerove úvahy o exordiu podnietili vznik dvoch kontrárnych inštrumentálnych koncepcií, pôsobiacich vo funkcii exordia (figuračno-improvizačný ricercar vychádzajúci z Aristotelovej úvahy, vznešený polyfonický imitačný ricercar vyrastajúci z Cicerovho vznešeného exordia). Pozri KIRKENDALE, W.: *Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach*. JAMS 1979, č. 1, s. 1-44. O úvode reči pozri ARISTOTELES: *op. cit.*, III. kniha, 16. kap., s. 187-190; CICERO, M. T.: *O rečníkovi*. In: *Tuskulské rozhovory. Laelius o priateľstve a iné*. Tatran. Bratislava 1982, s. 418-421; QUINTILIANUS, M. F.: *Základy rečníctva*. IV, i, 1-79. Praha 1985, s. 172-183.
- 10 O rozprávaní pozri: ARISTOTELES: *op. cit.*, III, 16, s. 192-195; CICERO, M. T.: *op. cit.*, II, 80-81s, 421-422; QUINTILIANUS, M. F.: *op. cit.*, IV, ii, 1-132, s. 183-201.
- 11 O propositiu pozri QUINTILIANUS, M. F.: *op. cit.*, IV, iv, 1-8, s. 204-205. Autor tu rozlišuje jednoduché, dvojité a mnohonásobné pozície.
- 12 Rétorické *confutatio* nasleduje až po *confirmatiu*; Mattheson tu obracia následnosť dvoch častí reči, podobne ako obrátil následnosť *propositie* a *rozprávania*. O *confutatiu* pozri: ARISTOTELES: *op. cit.*, III, 15, s. 191-192; CICERO, M. T.: *op. cit.*, II, 81, s. 422; QUINTILIANUS, M. F.: *op. cit.*, V, xiii-xiv, s. 252-267.
- 13 *Confirmatio*, resp. *argumentatio* či *probatio* je základom rétorickej kompozície. Pozri ARISTOTELES: *op. cit.*, III, 17, s. 195-198; CICERO, M. T.: *op. cit.*, II, 81, s. 422; QUINTILIANUS, M. F.: *op. cit.*, V, i-xii, s. 210-251.
- 14 O závere pozri ARISTOTELES: *op. cit.*, III, 19, s. 200-201; CICERO, M. T.: *op. cit.*, II, 81, s. 422; QUINTILIANUS, M. F.: *op. cit.*, VI, i, 1-6, s. 270-271. Quintilianus rekapituláciu spomína ako súčasť záveru (VI, i, 8), Mattheson hovorí o nej v súvislosti s *confirmatiom* (§ 11), *exordiom* (§ 7) a *peroratiom* (§ 12).
- 15 JM: „Zdá sa, že autor si tu vybral *transponovanú (versetzte)* dôrsku tóninu (*Ton-Art*). Keďže tu však nemôžeme uviesť celú áriu, ale chceme ukázať len jej základné črty, nasledujúce notové osnovy nie sú označené križikmi a veľká sexta alebo *fis* sú pridané iba v priebehu melódie. Vidno však, že aj staré mody (*die alten Modi*) možno ešte použiť galantným spôsobom (*auf eine galante Art*).”

- Mattheson cituje Marcellovu áriu bez textu, no v prepise zachováme jeho vokálne trámcovanie, sopránový part bol pôvodne v C⁵ kľúči, basový v F² kľúči, resp. v C² kľúči (pr. 8).
- ¹⁶ JM: „Apostrofa je, keď sa rečník celkom neočakávane zdanlivo obracia na iných poslucháčov.”
- ¹⁷ Správne má byť: v septime od hlavného tónu.
- ¹⁸ Rétorickú figúru *repercussio* pred Matthesonom aplikoval na hudbu J. G. Walther v práci *Musicalisches Lexicon* (Leipzig 1732): „*Repercussio* also heisset dasjenige intervallum welches in einer Fuge der Dux und Comes, dem Modo gemäß, gegen einander formiren.”
- ¹⁹ Rétorika rozlišovala slovné figúry (gr. *lexeos*, lat. *verborum, dictionis, elocutionis, sermonis, orationis*) a myšlienkové figúry (gr. *schemata dianioas*, lat. *figuræ mentis, sensus, sententiarum*). Učenie o figúrach bolo súčasťou tretej časti rétoriky, štylistiky (gr. *lexis*, lat. *elocutio*).
- ²⁰ Pozri pozn. 19.
- ²¹ Mattheson napísal okolo 20 oratórií, ktoré boli s jedinou výnimkou zničené počas bombardovania Hamburgu v 2. svetovej vojne.
- ²² Agostino Steffani (1654-1728) — taliansky skladateľ a diplomat, pôsobiaci v Nemecku a v Anglicku.
- ²³ Mattheson od § 32 prechádza do oblasti tretej, centrálnej časti rétoriky — štylistiky (*elocutio*).
- ²⁴ Náuka o ozdobách reči patrila do rámca rétorickej štylistiky a tvorila prienik poetiky a rétoriky. Mattheson ju striedavo označuje pojmami *Zierde, Aus schmückung, Auszierung, Schmuck, Zierath*. Samotné ozdoby potom označuje pojmami *Zierathen, Figuren, Verblümungen* (§ 40), *Decorativeness, Veränderungen, Nachahmungen, Widerschlägen, Manieren* (§ 41), *Ausputzungen* (§ 44).
- ²⁵ JM: „Slovné figúry (*Wörter=Figuren*), pri ktorých sa výraz zručne a príjemne dotýka ucha, pozostávajú z opakovania slov, ktoré sú takmer rovnaké alebo majú aj celkom protichodné znenie. Je ich 12 a ľahko ich možno aplikovať na jednotlivé tóny. Myšlienkové figúry (*Spruch=Figuren*), v ktorých celá výpoveď (*der ganze Spruch*) vyvoláva určité pohnutie citov (*eine gewisse Gemüths=Bewegung*), sa objavujú buď mimo diskusie, alebo v rámci diskusie (*kommen entweder ausser, oder bey der Unterredung vor*). Je ich 17, možno si ich nalistovať v rétorike a takmer všetky možno použiť v hudbe (*in der Melodie brauchen kan*).”
- ²⁶ JM: W. C. Printz: *Historische Beschreibung der edlen Sing= und Kling=Kunst*, Dresden 1690, 10. kap. § 33.
- ²⁷ JM: „Je zaujímavé, že najväčší kapelníci Francúzska boli povolani z cudziny. Josquin aj Lasso boli Nizozemci, Lully bol Talian atď., atď.”
- ²⁸ Giovanni Battista Bononcini (1670-1747) — taliansky skladateľ pôsobiaci v Bologni, Viedni, Londýne, Paríži, Lisabone.
- ²⁹ Epizeuxis či subjunctio — opakovanie tej istej myšlienky. V spisoch o hudbe pred Matthesonom sa vyskytuje u J. G. Ahleho (1698) a J. G. Walthera (1732).
- ³⁰ Anafora — všeobecne figúra opakovania. V hudobných spisoch pred Matthesonom sa vyskytuje u J. Burmeisters (1599, 1606), J. Nucía (1613), J. Thuringusa (1624), A. Kirchera (1650), J. Ahleho (1698), T. B. Janowku (1701), M. Vogta (1719) a J. G. Walthera (1732).
- ³¹ Epanalepsis — opakovanie toho istého slova; v súvislosti s hudbou ju spomína J. G. Ahle (1698) a J. G. Walther (1732).
Epistrofa (tiež epifora, conversio, antistrofa) — znovunastolenie záverečného výrazu vety na začiatku novej vety. Nájdeme ju u J. G. Ahleho (1698), J. A. Scheibeho (1730) a J. G. Walthera (1732).
Anadiplosis — opakovanie vety či záverečnej časti vety na začiatku ďalšej. Uvádza ju J. Burmeister (1599, 1606), J. G. Ahle (1698), M. Vogt (1719) a J. G. Walther (1732).
Paronomasia — figúra využívajúca výrazy s podobným znením. Spomína ju J. A. Scheibe (1730).
Polyptoton — figúra využívajúca opakovanie toho istého výrazu v rôznych gramatických tvaroch. Podľa M. Vogta (1719) predstavuje „opakovanie časti frázy na rôznych výškach” („*Cum colon in diversa clavi repetitur*”).
Antanaclasis — dvojnásobné použitie slova v dvoch rôznych významoch. V hudobných poetikách pred Matthesonom sa nevyskytuje.
Ploce — viacnásobné opakovanie; v spisoch o hudbe pred Matthesonom ju nenájdeme, spomína ju však aj H. Peacham.
- ³² JM: „V deviatej kapitole tohto dielu, § 65.”
- ³³ Párrhesia (lat. *licentia*) — sloboda slova, základný atribút aténskej demokracie. Podľa J. Burmeistersa voľné vedenie disonujúcich hlasov vo viachlasnej skladbe (1599), resp. pripojenie nedokonalých intervalov medzi ostatné (1601, 1606). Vyskytuje sa aj u J. Thuringusa (1624) a J. G. Walthera (1732).

- ³⁴ Paradoxon (lat. sustentatio) — figúra držiaca poslucháča po dlhší čas v napätí, prinášajúca napokon niečo neočakávané. Okrem Matthesona ju v hudobných súvislostiach nespomína nijaký autor.
- ³⁵ Epamarthosis (epanorthosis, lat. correctio) — zneváženie vety a jej nahradenie primeranejšou vetou, slúžiace výrazovej amplifikácii. V hudobných spisoch ju nenájdeme.
- ³⁶ Paraleipsis (prolepsis) — vyvrátenie potenciálnej námietky poslucháča. V hudobných spisoch ju nenájdeme.
Aposiopesis (lat. reticentia) — zmĺknutie, prerušenie, nedopovedanie výpovede. V hudbe generálna pomlčka. Podľa J. Burmeistera „*aposiopesis est quae silentium totale omnibus vocibus signo certo posito confert*“ (1606), podľa J. Thuringusa „*universale silentium in omnibus Cantilinae*“ (1624); uvádza ju aj M. Vogt (1719) a J. G. Walther (ako *pausa generalis*, 1732).
Apostrofa — priame obrátenie sa rečníka na poslucháčov.
- ³⁷ J. A. HERBST: *Musica moderna prattica overo maniera del buon canto*. 1641. W. C. PRINTZ: *op. cit.*
- ³⁸ *Accente, Schleuffer, Vorschlag* — pojmy z nemeckej barokovej ornamentiky.
- ³⁹ V úvodoch Kuhnauových zbierok klávesovej hudby nájdeme minimum informácií na tému ornamentiky. Mattheson tu má na mysli jeho tlač *Neue Clavier Uebung erster Theil* (Leipzig 1689), obsahujúcu *sieben Partien* v durových stupniciach (C, D, E, F, G, A, B).
- ⁴⁰ Mimesis (lat. imitatio) — figúra napodobňovania. V hudbe podľa J. Burmeistera (1599, 1606) označuje opakovanie hudobnej frázy na inej tónovej výške, podľa M. Vogta „*cum aliquis alterius vocem imitatur, ut mulieris*“ (1719), podľa J. G. Walthera tému opakujúcu sa v inom hlase (1732).
Expolitio (gr. tautologia) — pridržanie sa tej istej myšlienky, používajúc zdanlivo rôznu frazeológiu. V hudobných spisoch ju nespomína nikto.
Distributio (gr. marismos) — figúra deliaca myšlienku na viacero členov s rôznymi persúaznými funkciami. Podľa J. A. Scheibeho (1730) delenie celku — napríklad fúgovej témy, koncertného ritornelu či árie — na fragmenty.

Francesco Geminiani

(1687 – 1762)

(1751)

Taliansky skladateľ vrcholného barokového obdobia, husľový virtuóz, pedagóg a významný teoretik Francesco Geminiani sa narodil v talianskom meste Lucca, kde bol 5. 12. 1687 pokrstený. Hudobné začiatky získal pravdepodobne u svojho otca, neskôr u Carla Ambrogia Lonatiho z Milána. Hlavné štúdium však absolvoval v Ríme u Arcangela Corelliho a Alessandra Scarlattiho. Roku 1707 nastúpil na otcovo miesto v divadelnom orchestri v Lucce, no roku 1711 odišiel riadiť operný orchester do Neapola. Široký ohlas si získala jeho husľová virtuoza a jeho interpretačné úspechy spôsobili, že roku 1714 opustil Taliansko a usadil sa v Londýne, kde k jeho patrónom patrili aj barón Kilmansegge, komorník kráľa Juraja I., ktorému venoval aj svoj op. 1, 12 husľových sonát (1716). V tom čase sa Geminiani živil predovšetkým pedagogickou a interpretačnou činnosťou, pričom jeho úspechy neustále rástli. Koncertné cesty ho pritom neraz zaviedli aj na európsky kontinent. Zároveň sa venoval aj kompozícii a posledné desaťročia svojho dlhého života venoval aj písaniu teoretických prác o hudbe a hudobnej interpretácii. Zomrel 17. 9. 1762 počas svojho pobytu v írskom Dubline.

Geminianioho tvorba je sústredená okolo dvoch ťažiskových hudobných druhov barokovej sláčikovej hudby — sonáty a koncerta. Ako skladateľ Geminiani vyšiel z odkazu A. Corelliho. V sonáte i v koncerte adoptoval jeho tektonické schémy, hoci v rovnakej dobe sa v Európe širil už vivaldiovský trojčastový model koncertu. Geminiani bol zároveň priam posadnutý prearanžovaním kompozícií, či už išlo o jeho vlastné diela, ktorých nové inštrumentálne adaptácie vytváral, alebo o diela A. Corelliho či F. Manciniho.

Teoretickej práci venoval Geminiani posledné roky svojho života. Jeho spis *Rules for Playing in a True Taste* (1748) predstavuje prvú verziu úspešnejšej publikácie *A Treatise of Good Taste in The Art of Musick* (1749), venovanej predovšetkým osvojovaniu si prostriedkov dobrého štýlu. Ďalší Geminianioho spis *The Art of Playing on the Violin* (1751) bol prvým tlačeným traktátom venovaným husľovej hre a vo svojej široko klenutej koncepcii objímal celú prax umenia profesionálneho huslistu. Spis zároveň sumarizoval výdobytky talianskej barokovej husľovej tradície, ktorej ojedinelým teoretickým zrkadlom sa stal už v období nástupu klasicizmu. Po anglickom vydaní nasledoval francúzsky (1752) a nemecký preklad (medzi 1785-1805). Podobné úlohy, no s menším záberom, riešili aj ďalšie Geminianioho teoretické práce — *Guida armonica* (1754), *The Art of Accompaniment...on the Harpsichord* (1754), *A Supplement to the Guida Armonica* (cca 1754) a *The Art of Playing the Guitar or Citra* (1760).

* * *

The Art of Playing on the Violin containing All the Rules necessary to attain to a Perfection on that Instrument, with great variety of Composition, which will also be very useful to those who study the Violoncellò, Harpsichord &c. Opera IX. Londýn 1751.¹

Úvod (Preface)

Zámerom hudby nie je iba potešiť ucho, ale vyjadriť city, podnieť predstavivosť, ponúť myseľ a usmerňovať vášne. (*The Intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike the Imagination, affect the Mind, and command the Passions.*) Umenie hry na husliach spočíva vo vytvorení takého tónu na nástroji, ktorý bude v spôso-

be súperiť s tým najdokonalejším ľudským hlasom, a v prednesení každého diela s presnosťou, primeranosťou a citlivosťou výrazu podľa pravdivého zámeru hudby. (*The Art of playing the Violin consists in giving that Instrument a Tone that shall in a Manner rival the most perfect human Voice; and in executing every Piece with Exactness, Propriety, and Delicacy of Expression according to the true Intention of Musick.*) Keďže však napodobňovanie kohúta, kukučky, sovy a ďalších vtákov, alebo bubna, lesného rohu, tromby mariíny a podobných, ako aj náhle posuny ruky z jedného konca hmatníka na druhý, sprevádzané krútením hlavy a tela, a všetky ďalšie podobné triky prislúchajú skôr profesorom eskamotérstva a cvičiteľom než umeniu hudby, nech milovníci toho umenia neočakávajú, že v tejto knihe nájdú nejakú z vecí tohto druhu. (*But as the imitating the Cock, Cuckoo, Owl, and other Birds; or the Drum, French Horn, Tromba-Marina, and the like; and also sudden Shifts of the Hand from one Extremity of the Finger-board to the other, accompanied with Contortions of the Head and Body, and all other such Tricks rather belong to the Professors of Legerdemain and Posture-masters than to the Art of Musick, the Lovers of that Art are not to expect to find any thing of that Sort in this Book.*) Je mi potešením, že v nej nájdú všetko nevyhnutné pre uvedenie správneho a hotového huslového interpreta (*whatever is Necessary for the Institution of a just and regular Performer on the Violin*). Táto kniha bude tiež užitočná pre hráčov na violončele (*to Performers on the Violoncello*) a do istej miery aj pre tých, ktorí začínajú študovať umenie kompozície (*the Art of Composition*).

Po niekoľkých príkladoch (*Examples*) som pridal dvanásť skladieb v rôznych štýloch (*twelve Pieces in different Stiles*) pre husle a violončelo s generálnym basom pre čembalo (*for a Violin and Violoncello with a thorough Bass for the Harpsichord*). Neuviedol som nijaké pokyny (*Directions*) na ich predvádzanie (*performing*), pretože si myslím, že žiak nebude žiadne potrebovať, [keďže] predchádzajúce pravidlá a príklady (*the foregoing Rules and Examples*) budú postačujúce na to, aby vedel predviesť akúkoľvek hudbu.

Nemám už čo dodať, iba poprosiť o priazeň všetkých milovníkov hudby, aby prijali túto knihu s tou istou úprimnosťou, s akou im ju ponúka ich

Najoddanejší pokorný služobník,
. F.G.

Príklad XVIII.

(*Example XVIII.*)

obsahuje všetky výrazové ozdoby (*Ornaments of Expression*), nevyhnutné pre hru s dobrým vkusom (*playing in good Taste*).

Dobrym vkusom pri speve a hre sa pred niekoľkými minulými rokmi bežne nazývalo ničenie pravdivej melódie (*destroy the true Melody*) a zámeru jej skladateľov (*Intention of their Composers*). Mnohí predpokladajú, že skutočný dobrý vkus nemožno dosiahnuť nijakými umeleckými pravidlami (*any Rules of Art*); je to zvláštny dar prírody, dopriaty len tým, ktorí majú prirodzene dobrý sluch (*naturally a good Ear*): A keďže mnohí si trúfajú o sebe tvrdiť, že túto dokonalosť majú, stáva sa, že ten, kto spieva alebo hrá, si myslí, že postačí neprestajne predvádzať niektoré obľúbené pasáže alebo ozdoby (*favourite Passages or Graces*), pričom verí, že vďaka tomu bude pokladaný za dobrého interpreta (*good Performer*), a nechápe, že hra s dobrým vkusom nespočíva v častých pasážach, ale vo vyjadrení zámeru skladateľa pomocou sily a jemnosti (*in expressing with Strength and Delicacy the Intention of the Composer*). Tento výraz (*This Expression*) je to, čo sa každý musí snažiť dosiahnuť a ľahko ho môže dosiahnuť ten, kto nie je príliš pyšný na svoj vlastný názor a neodmieta tvrdošijne silu skutočného dôkazu (*Force of true Evidence*). Nerád by som však vzbudil dojem, že popieram mocné dôsledky dobrého sluchu (*powerful Effects of a good Ear*), keďže som v niekoľkých prípadoch spoznal, aká veľká je jeho sila: tvrdím iba, že isté umelecké pravidlá (*Rules of Art*) sú nevyhnutné pre mierneho ducha

(*moderate Genius*) a dobrého môžu zlepšiť a zdokonaľiť. Keďže tí, ktorí sú milovníkmi hudby (*Lovers of Musick*), môžu ľahšie a s väčšou istotou dosiahnuť dokonalosť (*Perfection*), odporúčam teda na záver štúdií a cvičení (*Study and Practice*) nasledujúcich výrazových ozdôb (*Ornaments of Expression*), ktorých je štrnásť; menovite:

1. *A plain Shake* (tr), 2. *A Turn'd Shake* (↷), 3. *A superior Apogiatura* (♩), 4. *An inferior Apogiatura* (♩), 5. *Holding the Note* (—), 6. *Staccato* (|), 7. *Swelling the Sound* (↗), 8. *Diminishing the Sound* (↘), 9. *Piano* (p.), 10. *Forte* (f.), 11. *th. Anticipation* (♩), 12. *Separation* (♩), 13. *A Beat* (//), 14. *A close Shake* (wavy).

Z nasledujúceho vysvetlenia môžeme pochopiť špecifickú povahu každého prvku.

(1.) *Plain Shake*

Plain Shake je vhodný na rýchle časti; možno ho spraviť na každom tóne, pričom treba dať pozor, aby prešiel priamo na nasledujúci tón.

(2.) *Turned Shake*

Ak sa *turn'd Shake* spraví rýchly a dlhý, hodí sa na vyjadrenie radosti (*Gaiety*), ale ak ho spravíte krátky a pokračujete dlhým neozdobeným a jemným (*plain and soft*) tónom, môže vyjadriť niektoré nežnejšie city (*more tender Passions*).

(3.) *Superior Apogiatura*

Superior apogiatura má vyjadrovať lásku, náklonnosť, príjemnosť (*Love, Affection, Pleasure*) atď. Treba ju spraviť dosť dlhú, dať jej vyše polovice dĺžky či času tónu, ku ktorému patrí, a dbať na postupné zosilňovanie zvuku (*swell the Sound by Degrees*) a ku koncu trochu pritlačiť slák (*towards the End to force the Bow a little*): Ak bude krátka, stratí mnohé z uvedených kvalít, ale vždy bude mať pôvabný účinok (*pleasing Effect*) a možno ju pridať k ľubovoľnému tónu.

(4.) *Inferior Apogiatura*

Inferior Apogiatura má tie isté kvality ako predošlá, je však oveľa menej použiteľná a možno ju spraviť iba vtedy, keď melódia stúpa o interval sekundy alebo tercie, a dbať, aby sa spravil *Beat* na nasledujúcom tóne.

(5.) *Holding a Note*

Je nevyhnutné často ho používať, pretože keby sme neprestajne robili *Beats* a *Shakes* bez toho, aby niekedy nebolo počut čistý tón, melódia by bola príliš rozmanitá (*too much diversified*).

(6.) *Staccato*

Znamená prestávku, nabratie dychu alebo zmenu slova (*Rest, taking Breath, or changing a Word*), a preto by speváci mali starostlivo naberať dych (*take Breath*) na tom mieste, kde by to nenarušilo zmysel.

(7. a 8.) *Swelling the Sound* a *Softening the Sound*

Tieto dva prvky možno použiť za sebou, vytvoria veľkú krásu a rozmanitosť melódií (*great Beauty and Variety in the Melody*) a používané striedavo sú vhodné na akýkoľvek výraz či tempo (*any Expression or Measure*).

(9. a 10.) *Piano* a *forte*

Oba sú mimoriadne potrebné na vyjadrenie zámeru melódie (*to express the Intention of the Melody*), a ako všetka dobrá hudba (*all good Musick*) majú byť komponované ako imitácia prehovoru (*Imitation of Discourse*); tieto dve ozdoby sú určené na vytváranie tých istých účinkov (*Effects*), aké dosiahne rečník (*Orator*) zosilňovaním a zoslabovaním hlasu (*by raising and falling his Voice*).

(11.) *Anticipation*

Anticipation bola vynájdená so zámerom obmeniť melódiu (*to vary the Melody*) bez zámeny jej zámeru (*altering its Intention*): Ak sa urobí spolu s *Beatom* či *Shakeom* a zosilnením zvuku (*swelling the Sound*), bude mať väčší efekt (*greater Effect*), najmä ak dbá-
te, aby sa použila iba vtedy, keď melódia stúpa alebo klesá o interval sekundy.

(12.) *Separation*

Separation je určené len na poskytnutie rozmanitosti melódií (*to give a Variety to the Melody*) a najvhodnejšie sa uplatní, keď tón stúpa o sekundu alebo o terciu, ako aj keď klesá o sekundu; a potom nebude chybou pridať *Beat* a zosilniť tón (*to swell the Note*) a ďalej urobiť *Apogiaturu* k nasledujúcemu tónu. Tým sa vyjadri nežnosť (*Tenderness*).

(13.) *Beat*

Je vhodný na vyjadrenie niekoľkých citov (*to express several Passions*); napríklad, ak sa predvedie so silou (*perform 'd with Strength*) a dlho pokračuje (*continued long*), vyjadruje zúrivosť, zlosť, ráznosť (*Fury, Anger, Resolution*) atď. Ak sa hrá menej silno a kratšie (*less strong and shorter*), vyjadruje veselosť, spokojnosť (*Mirth, Satisfaction*) atď. Ale ak ho zahráte celkom jemne (*quite soft*) a zosilňujete tón (*swell the Note*), môže denotovať zdesenie, strach, smútok, nárek (*Horror, Fear, Grief, Lamentation*) atď. Ak sa spraví krátko (*short*) a tón sa jemne zosilní (*swelling the Note gently*), môže vyjadriť náklonnosť a potešenie (*Affection and Pleasure*).

(14.) *Close Shake*

Nemožno ho opísať notami, ako je to v predchádzajúcich príkladoch. Na jeho predvedenie musíte prst pritlačiť silno na strunu nástroja (*press the Finger strongly upon the String of the Instrument*), a pomaly a rovnomerne hýbať zápästím sem a tam (*move the Wrist in and out slowly and equally*). Keď trvá dlho (*long continued*) a zvuk sa postupne zosilňuje ťahaním sláčika pri kobyľke (*swelling the Sound by Degrees, drawing the Bow nearer to the Bridge*) a ukončí sa veľmi silno (*ending it very strong*), môže vyjadriť vznešenosť, dôstojnosť (*Majesty, Dignity*) atď. Ale keď sa spraví kratší, nižší a jemnejší (*shorter, lower and softer*), môže denotovať trápenie, strach (*Affliction, Fear*) atď. Ak sa robí na krátkych tónoch, prispieva k tomu, aby ich zvuk bol prijateľnejší (*more agreeable*), a preto ho treba používať tak často, ako je to len možné.

Ti ťažšie chápujúci sa môžu opýtať, či je možné dať význam a výraz drevu a drôtu (*to give Meaning and Expression to Wood and Wire*) alebo im prepožičať silu na pozdvihnutie a utíšenie citov rozumných bytostí (*the Power of raising and soothing the Passions of rational Beings*)? No kedykoľvek počujem takúto otázku, či už bola položená zo zvedavosti alebo s posmeškom, nie je pre mňa ťažké odpovedať na ňu kladne a bez prílišného ponorenia sa do problému, myslieť si, že je postačujúce odvolávať sa na účinok (*to appeal to the Effect*). Dokonca aj v bežnej reči rozdiel v tóne (*a Difference of Tone*) dodá tomu istému slovu odlišný význam (*a different Meaning*). A pokiaľ ide o hudobnú interpretáciu (*musical Performances*), skúsenosť ukázala, že predstavivosť poslucháča (*Imagination of the Hearer*) je vo všeobecnosti natoľko v rukách majstra (*at the Disposal of the Master*), že pomocou variácií, pohybu, intervalov a modulácie (*by the Help of Variations, Movements, Intervals and Modulation*) môže takmer vtláčiť do mysle taký dojem, aký si želá.

Tieto mimoriadne emócie (*extraordinary Emotions*) možno dokonca ľahšie vzbudiť, ak ich sprevádzajú slová; okrem toho by som chcel poradiť tak skladateľovi, ako aj interpretovi, ktorý má ambície nadchnúť svojich poslucháčov (*to inspire his Audience*), aby sa najprv sám nadchol, čo sa mu nemôže nepodať, ak si vyberie dielo tvorcu (*Work of Genius*) a ak sa sám dokonale oboznámi so všetkými jeho krásami (*all its Beauties*); ak je jeho predstavivosť horúca a planúca (*his Imagination is warm and glowing*), vleje toho istého povznášajúceho ducha aj do svojej vlastnej interpretácie (*Performance*).

Eisemp. XVIII

1.^o Trillo semplice
 2.^o I. composto
 3.^o Ap.^{ta} superiore
 4.^o Ap.^{ta} Inferiore
 5.^o Tratten.^{to} sopra la Nota.
 6.^o Il Simile
 7.^o Staccato
 8.^o 9.^o Aguzze dim.^{te} piano.
 di Sordano
 10.^o forte for. pia.
 11.^o Anticipa^{te}
 12.^o Separazione
 13.^o
 14.^o Mord.^{te} Tremola

Eisemp. XIX.

1.^o
 2.^o
 3.^o
 4.^o
 5.^o
 6.^o
 7.^o
 8.^o
 9.^o
 10.^o
 11.^o
 12.^o
 13.^o
 14.^o

Príklad XIX.

(Example XIX.)

Tu chcem ukázať, ako možno predviesť jediný tón (v pomalom tempe) s rozličnými výrazovými ozdobami (*different Ornaments of Expressions*).

[KL]

POZNÁMKY

- ¹ Francesco Geminiani: *The Art of Playing on the Violin. 1751*. Facsimile Edition. BOYDEN, D. D., ed. Oxford University Press. London 1952. Geminianiho spis obsahuje 24 príkladov, ktoré možno považovať za husľové cvičenia, a *12 Compositioni* pre husle a basso continuo, ktoré vyšli v publikácii F. GEMINIANI: *12 Compositioni*. BRODSZKY, F., ed. II. zv., Editio Musica Budapest 1959.

Giuseppe Tartini

(1692 – 1770)

(1760)

Taliansky skladateľ, huslista, pedagóg a teoretik Giuseppe Tartini sa narodil 8. 4. 1692 v Pirane. Svoje štúdiá začal u klerikov v Pirane, roku 1708 bol zaradený medzi kandidátov na kňazský stav, no zároveň sa zapísal aj na štúdium práv na padovskú univerzitu. V kláštore v Assisi študoval hudbu (pravdepodobne) u Bohuslava Černožského. Od roku 1714 Tartini pôsobil zároveň v Assisi i v Ancone, kde si našiel miesto v opernom orchestri, od roku 1715 zasa v Benátkach a v Padove. Jeho reputácia virtuóza neustále rástla a po návrate do Benátok (1720) sa usadil v Padove ako *primo violino e capo di concerto* v Bazilike sv. Antona. V rokoch 1723-1726 pôsobil v Prahe u dvorného kancelára Kinského. V dvadsiatych a tridsiatych rokoch 18. storočia sa rozšírila povest o jeho husľovej hre, v týchto rokoch začali vychádzať aj jeho prvé opusy a rodil sa jeho teoretické práce. Tartini si svoje miesto v Padove udržal až do roku 1765, no aj naďalej ostal aktívny ako pedagóg a teoretik. Zomrel 26. 2. 1770 v Padove.

Ťažisko skladateľského diela G. Tartiniho spočíva na inštrumentálnom koncerte (asi 135 husľových koncertov), vystavanom na báze vivaldiovského pôdorysu, a na sólovej husľovej sonáte (135 istých, asi 40 sporných sonát pre husle a continuo). Jeho diela vychádzali tlačou od roku 1728, počnúc zbierkou *Sei Concerti a 5*, op. 1 (Amsterdam). Popri inštrumentálnej tvorbe sa v menšej miere venoval aj vokálnej liturgickej hudbe.

Tartini sa na rozdiel od väčšiny svojich kolegov virtuózov zaoberal aj teoretickou prácou. Jeho spis *Regole per arrivare a saper ben suonar il violino* (rkp., zachovaný aj ako *Traité des agréments de la musique*), venovaný najmä otázkam štýlu interpretácie, vyšiel až po jeho smrti, no pochádza z čias jeho pedagogického pôsobenia a nepochybne v mnohom inšpiroval aj *Violinschule* L. Mozarta (1756). *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (Padova 1754) zhrňa jeho teoretický systém, založený na fyzikálnych a geometrických zákonitostiach, no hoci vychádza z akustiky, zaoberá sa aj otázkami kadencií, diminúcií, harmonizáciou, metrom. Tieto diela dopĺňa spis *De' principi dell'armonia musicale contenuta nel diatonico genere* (Padova 1767) a polemika *Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui trattato di musica di Mons. Le Serre di Ginevra* (Benátky 1767).

Lettera del delfonto Sig. Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini (Benátky 1770) prináša vo forme listu stručne rozvedené základné axiómy, týkajúce sa husľovej interpretácie (činnosť pravej ruky, činnosť ľavej ruky, *trillo*).

* * *

Lettera del delfonto Signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini, inseriyente Ad una importanze Lezione per i Suonatori di Violino.¹

Moja veľavážená signora Magdaléna,

v Padove 5. marca 1760.

Konečne som sa uvoľnil od dôležitej práce, dlho mi brániacej splniť sľub, ktorý som Vám dal vzhľadom na nedostatok času až príliš úprimne, než aby ma nesužoval. Inštrukcie, ktoré si odo mňa žiadate, začnem v mene Božom listom, a ak sa nevyjadrim dostatočne zreteľne, nalieham na Vás, zverte mi svoje pochybnosti a ťažkosti písomne a ja na ne určite v ďalšom liste odpoviem.

Vaše hlavné cvičenie a štúdium sa musí zamerať na celkové používanie sláčika, aby ste sa stali absolútnou paňou nad všetkým, čo sa dá zahrať či zaspievať.

Prvé štúdium sa teda musí týkať nasadenia sláčika na strunu, [čo treba robiť] tak ľahko (*leggero*), že začiatok vyludzovaného tónu nastúpi akoby dýchnutím, a nie udetím na strunu (*il primo principio della voce, che si cava, sia come un fiato, e non come una percossa su la corda*). Spočívajúca to v ľahkosti zápästia (*leggerezza di polso*) a v následnom vedení sláčika s pritláčaním (*in proseguir subito l'arcata dopo l'appoggio*), zosilňujúc toľko, koľko je potrebné, pretože pri ľahko nasadenom tóne až tak nehrozí, že by bol drsný (*di asprezza*) či ostrý (*crudezza*).

Po [zvládnutí] tohto ľahkého nasadenia sa musíte stať dokonalou paňou akejkoľvek polohy sláčika — tak v jeho strede, ako aj na jeho koncoch (*sia in mezzo, sia negli estremi*), paňou pri tahu nahor i nadol (*con l'arcata in su, e con l'arcata in giù*).

Aby sa všetky tieto snahy spojili do jedného [celku], radím Vám najprv cvičiť *messa di voce*² na prázdnej strune (*sopra una corda vuota*), napríklad na druhej, t.j. na *alamire*.

Začnite od *pianissima* a postupne zosilňujte (*crescendo sempre a poco*), kým nedosiahnete *fortissimo*. Toto treba cvičiť rovnako pri tahu sláčika nahor i nadol (*con l'arcata in giù, e con l'arcata in su*). Pri tomto štúdiu treba stráviť najmenej hodinu denne, hoci prerušovane — trochu ráno, trochu večer; a dobre si pamätajte, že toto cvičenie je zo všetkých najťažšie i najdôležitejšie.

Keď sa stanete paňou tohto, *messa di voce* sa pre Vás stane veľmi ľahkým, začínajúc od *pianissima* po *fortissimo* a späť do *pianissima* na ten istý tah sláčika (*nella stessa arcata*). Ľahké a isté bude optimálne nasadenie sláčika na strunu a so svojím sláčikom urobíte, čo si len zaumienite.

Po nadobudnutí takejto ľahkosti zápästia, z ktorej pochádza rýchlosť sláčika (*la velocità dell' arco*), bude pre Vás najlepšie cvičiť každý deň nejakú *fugu*³ z Corelliho sonát pre sólové husle, op. 5 (*Opera quinta a Violino solo*), pohybujúcu sa ustavične v šesnástinách — sú tu také tri, prvá z nich je z prvej sonáty v D.⁴ Pri jej hrani by ste mali zakáždým o trochu zrýchliť (*sempre più presto*) až po takú rýchlosť, aká je len možná. Treba tu však dávať pozor na dve veci; po prvé, musíte hrať tóny *staccato*, teda pevne⁵ (*di suonarle con l'arco distaccato, cioè granite*) a s malým voľným priestorom medzi dvoma tónmi (*con un poco di vacuo tra una nota, e l'altra*). Hoci sú zapísané takto:



treba ich hrať, akoby boli zapísané takto:



Po druhé, na začiatku tohto štúdia hrajte špičkou sláčika (*in punta d'arco*)⁶, a až keď sa stanete paňou v hre *in punta d'arco*, začnite hrať nie príliš pri špičke, ale tou časťou sláčika, ktorá je medzi špičkou a stredom (*ch'è tra la punta, e il mezzo dell'arco*). A keď už ovládáte aj túto polohu sláčika (*questo sito dell'arco*), cvičte tým istým spôsobom v strede sláčika (*in mezzo dell'arco*). A predovšetkým si pri týchto cvičeniach musíte zapamätať, že *fuga* treba hrať niekedy ťahom nahor a inokedy ťahom nadol (*con l'arcata in giù, ora con l'arcata in su*)⁷ a nezačínať vždy len ťahom nahor.

Na dosiahnutie väčšej ľahkosti sláčika pri hre mimoriadne osoží skákať medzi strunami a študovať šesnástinové *fughe*, robené nasledujúco:



A takýchto vecí môžete hrať, koľko len chcete a v každej tónine (*tuono*), čo bude rovnako užitočné ako nevyhnutné.

Pokiaľ ide o ruku na hmatníku [držanie ľavej ruky], študujúcim dôrazne radím jedinú vec, ktorá postačí za všetky.

Veźmite si part prvých alebo druhých huslí z koncerta, nejakej omše alebo žalmy — každý z nich poslúži rovnako dobre. Nedajte ruku do svojej polohy (*a suo luogo*), ale do stredu hmatníka (*a mezza smanicatura*)⁸, teda prvý prst dajte na *g* [t.j. *g*²] na prvej strune [t.j. *e*²] a v tejto polohe na tomto mieste zahrajte celý part huslí bez zmeny polohy ruky (*non movendo mai la mano da quel sito*), ak len netreba hrať *a* [t.j. *a*¹] na štvrtej strune [t.j. *g*] alebo *d* [t.j. *d*³] na prvej [t.j. na *e*²]. Ale v tom prípade by ste sa potom mali rukou vrátiť do pôvodnej polohy (*alla stessa smanicatura di prima*), a nie do prirodzenej polohy (*al luogo naturale*).⁹

V tomto cvičení treba pokračovať, kým nedosiahnete istotu, že zahráte z listu (*a prima vista*) s ľahkosťou akýkoľvek husľový part (nezamýšľaný ako sólový).

Po tomto posuňte ruku na hmatníku do polohy s prvým prstom na *a* [t.j. na *a*³] na prvej strune [t.j. na *e*²] a v tejto druhej polohe (*seconda smanicatura*) cvičte presne to isté ako predtým.¹⁰

A keď ste si aj týmto istá, posuňte sa do tretej polohy (*passi alla terza smanicatura*) s prvým prstom na *h* [t.j. na *h*³] na prvej strune [t.j. na *e*²] a získajte istotu v tomto spôsobe.¹¹

Prejdite do štvrtej [polohy ruky] (*alla quarta*)¹² s prvým prstom na *c* [t.j. na *c*³] na prvej strune [t.j. na *e*²]. A toto je vlastne škála polôh (*una scala di smanicature*) a keď tieto zvládnete, môžu o Vás hovoriť ako o panej hmatníka.

Toto cvičenie je také nevyhnutné, že ho čo najväznejšie odporúčam do Vašej pozornosti.

Teraz prejdem k tretej časti, ktorou je *trillo*.

Vyžadujem od Vás, aby ste ho cvičili pomaly, mierne a rýchlo (*tardo, mediocre, e presto*), teda v tempách *adagio, mediocremente a prestamente*. V praxi nájdete veľa príležitostí na tieto rozličné druhy *trilli*, pretože to isté *trillo* nemôže slúžiť rovnako pre *grave* i pre *allegro*.

Aby ste zvládli oba naraz a pri tej istej námahe, začnite na prázdnej strune (*sopra una corda vuota*), buď na druhej [*a*¹], alebo na prvej [*e*²], bude to rovnako užitočné. Sláčik ťahajte zadržovane (*un arcata sostenuta*) ako v *mesa di voce* a začnite *trillo* veľmi pomaly (*adagio adagio*), trochu postupne zrýchľujte až do *presta*, ako je to v tomto príklade:



Nemusíte však prísne sledovať pohyb zo šesťnásťn bezprostredne na dvaatridsatiny, ako je to [zapísané] v tomto príklade, alebo z nich na ďalšie v dvojnásobkoch — to by bol skok (*salto*), a nie stupňovanie (*grado*) — ale môžete si predstaviť medzi šesťnásťnami a dvaatridsatinami medzistupne, rýchlejšie ako predošlé a pomalšie ako tie nasledujúce, takže keď začnete osminami, blížia sa k hodnotám osmín a postupne prechádzajú bližšie k šesťnásťnám, až sa stanú skutočnými šesťnásťnami, a takisto pri prechode k dvaatridsatinám.

Toto cvičenie musíte robiť pozorne a vytrvalo a začať najprv na prázdnej strune, pretože ak už raz viete spraviť dobré *trillo* na prázdnej strune [t.j. prvým prstom], omnoho ľahšie ho urobíte druhým, tretím a štvrtým prstom či maličkom, ktorým musíte cvičiť špeciálnym spôsobom, keďže je menší ako jeho ostatní bratia.

Nijaké ďalšie štúdium Vám teraz už nenavrhnem; čo som povedal doteraz, je viac ako postačujúce, ak je Vaša horlivosť rovnako veľká ako moje želanie, aby ste sa zlepšili.

Dúfam, že mi úprimne oznámite, či som sa doteraz vyjadroval jasne, že prijmete moje pozdravy, ktoré Vás prosím odovzdať aj prepoštke signore Tereze, signore Chiare a Vám všetkým, ktoré si čoraz väčšmi úprimne vážim,

Váš najoddanejší a najzanietenejší služobník
Giuseppe Tartini.

[KL]

POZNÁMKY

¹ List Giuseppeho Tartiniho jeho žiačke Magdaléne Laure Lombardiniovej-Sirmenovej (1735-?) z roku 1760 vyšiel v štyroch jazykových verziách už v 18. storočí. Ako *LETTERA DEL DEL-FONTO SIGNOR GIUSEPPE TARTINI ALLA SIGNORA MADDALENA LOMBARDINI, INSERVIENTE Ad una importante Lezione per i Suonatori DI VIOLINO* vyšiel v benátskom *Europa Letteraria* roku 1770; anglická verzia *A LETTER from the LATE SIGNOR TARTINI TO SIGNORA MADDALENA LOMBARDINI, (NOW SIGNORA SIRMEN.) PUBLISHED AS AN IMPORTANT LESSON TO PERFORMERS ON THE VIOLIN* vyšla v preklade dr. Burneyho v Londýne roku 1771; francúzska verzia *Lettre de feu TARTINI A Madame MAGDELEINE LOMBARDINI, servant de lecon importante à ceux qui jouent du violon* uverejnil parížsky *Journal de Musique* roku 1773, nemecká verzia *Brief des Joseph Tartini, an Magdalena Lombardini, enthaltend eine wichtige Lection für die Violinspieler* vyšla v Lipsku v rámci *Lebensbeschreibungen...* Johanna Adama Hillera roku 1784.

Všetky verzie vyšli ako príloha vydania Tartiniho spisu *Traité des Agréments de la musique*. JACOBI, E. R., ed., Edition Herman Moeck Verlag. Celle und New York 1961.

² Angl. *a swell*, franc. *son filés*, nem. tiež *messa di voce*.

³ Tartini týmto pojmom označuje allegrové časti vystavané na motorických figuráciách; anglický preklad tu používa väzbu „*one of the allegros*“, francúzsky vysvetľuje pojem poznámkou, nemecký preberá Tartiniho označenie.

⁴ *Parte Prima. Sonate a violino e violone o cimbalò...da Arcangelo Corelli da Fusignano. Opera quinta* (1700); stredné *Allegro* 1. sonáty.

⁵ Angl. *staccato, that is, separate and detached*; franc. *de détacher l'archet, c'est-à-dire de perler si bien chaque note*; nem. *mit einem kurzen Bogenstriche, das ist, abgestoßen*.

⁶ Angl. *with the point of the bow*; franc. *de la pointe de l'archet*; nem. *mit der Spitze des Bogens*.

⁷ Angl. *up-bow / down bow*; franc. *en poussant / en tirant*; nem. *Herunterstriche / Hinaufstriche*.

⁸ Angl. *upon the half-shift*; franc. *à la demi position du demanché*; nem. *in die halbe Applicatur*.

⁹ Tartini našu novodobú prvú polohu označuje „*prirodzená poloha*“ (*luogo naturale*); opísaná prvá poloha je našou druhou polohou.

¹⁰ Angl. *the whole-shift*; franc. *la position entiere*; nem. bez osobitého označenia — naša III. poloha.

¹¹ Angl. *the double-shift*; franc. *au troisieme*; nem. bez osobitého označenia — naša IV. poloha.

¹² Angl. *the fourth position*; franc. *du quatrieme*; nem. bez osobitého označenia — naša V. poloha.

Tabulky ozdôb

(1565 – 1751)

1565

Fray Tomás de Santa María

Libro llamado Arte de tañer Fantasia para tecla, vihuela y todo instrumento de tres o quatro ordenes. Valladolid 1565.

redoble



quiebro reyerado quiebro senzillo quiebro de mínimas



1571

Elias Nikolaus Ammerbach

Orgel oder Instrument Tabulatur. Lipsko 1571.

Mordanty sú, keď sa kláves rozkmitá s najbližším susedným klávesom. Ak sa správne používajú, veľmi poslúžia okrase a íubeznosti skladby. Sú dvojakého druhu, totiž pri stúpaní a pri klesaní [melódie či hlasu]. Najprv pri stúpaní — napríklad [pri stúpaní] $\bar{e}\bar{f}$ sa \bar{e} duplikuje s \bar{d} a \bar{f} sa duplikuje s \bar{e} . Pri klesaní [melódie či hlasu], napríklad [pri klesaní] $\bar{f}\bar{e}$ sa \bar{f} duplikuje s \bar{g} a \bar{e} sa duplikuje s \bar{f} .

(Mordanten sind / wenn ein Clavis mit dem nechsten neben ihm gerürt wird / dienen viel zur zierd und lieblichkeit des Gesanges / wenn sie recht gebraucht werden. Und sind zweierlei art / als im auff und absteigen. Erstlich im auffsteigen / als $\bar{e}\bar{f}$ wird das \bar{e} mit dem \bar{d} duplirt / und \bar{f} mit dem \bar{e} . Im absteigen als $\bar{f}\bar{e}$ wird \bar{f} mit \bar{g} und \bar{e} mit \bar{f} duplirt oder doppelgeschlagen.)

Ascendendo descendendo



1593/1609

Girolamo Diruta

Il Transilvano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da Penna. Benátky 1593.

Sogetto

Musical score for the 'Sogetto' section, featuring four staves (two treble and two bass) with a simple harmonic structure.

Minuta sopra la parte del Soprano.

Musical score for the 'Minuta sopra la parte del Soprano' section, featuring two staves with a more complex rhythmic pattern.

Alio modo.

Musical score for the 'Alio modo' section, featuring two staves with a complex rhythmic pattern.

Minuta sopra la parte del Basso.

Musical score for the 'Minuta sopra la parte del Basso' section, featuring two staves with a complex rhythmic pattern.

Alio modo.

Musical score for the 'Alio modo' section, featuring two staves with a complex rhythmic pattern.

Minuta sopra la parte del Tenore.

Musical score for the 'Minuta sopra la parte del Tenore' section, featuring two staves with a complex rhythmic pattern.

Alio modo.

Musical score for the 'Alio modo' section, featuring two staves with a complex rhythmic pattern.

Minuta sopra la parte del Contralto.

Allo modo.

Diverse sorte di Groppi sopra l'accadenze.

Tremolo di Minima. Clamazioni. Accenti.

1600

Emilio de' Cavalieri

Rappresentazione di Anima, e di Corpo (...) per recitar Cantando. Rim 1600.
Pozzi s. 462.

1602

Giulio Caccini

Le nuove musiche. Florencia 1601.
Pozzi s. 470-474.

1618

Michael Praetorius

Syntagmatis musici tomus tertius.
Wolfenbüttel 1618.
Pozzi s. 506-509.

1620

Francesco Rognoni Taegio

Selva de varii passaggi secondo l'vso moderno, per cantare, & suonare con ogni sorte de stromenti. Miláno 1620.

Pozri s. 517.

1626

Francisco Correa de Arauxo

Libro de tientos y discursos de musica pratica y theorica de organo intitulado Facultad Organica. Alcalá 1626.

quiebro senzillo quiebro reiterado redoble senzillo redoble reiterado

3 2 3 4 3 2 3 2 3 4 1 2 3 4

1659

Christopher Simpson

The Division-Viol or The Art of Playing Ex tempore upon a Ground. Londýn 1659.

Graces

(Ozdoby)

Hoci ozdoby sú vecou dobrého vkusu a fantázie, pokúsím sa ich vysvetliť slovami a príkladmi. Ozdobuje sa dvoma spôsobmi — sláčikom a prstami. Pravá ruka je na to, aby sme hrali nahlas alebo ticho, primerane nálade alebo charakteru skladby. Ak sa to má realizovať v rámci jedného tahu sláčika, začneme ticho, stupňujeme tón a uprostred a ku koncu ho necháme vzduť. Niektorí dosahujú efekt podobný tremolantu na organe aj pomocou trasenia zápastia. Avšak časté použitie tohto spôsobu ozdobovania sa neodporúča.

Chcel by som ešte k tomu povedať, že najväčší výraz dosiahneme, keď na jednotlivé tóny taháme sláčik zvlášť. Tento účinok nedosiahne viac tónov hraných na jeden tah sláčika.

Smooth Graces: Beat. exp: Backfall exp: Double-Backfall exp: elevation.

exp Springer. exp: Cadent. exp: Backfall-shaked exp:

Shaked Graces: Close Shake. exp: Shaked Beat. exp: elevation exp:

10 Cadent. exp: Double-Relish exp: or thus: exp: For this, I am obliged to the ever famous Charles Colman Doctor in Musick

Ozdoby ľavou rukou sú hladké (*smooth*) a trasené (*shaked*). Hladké ozdoby (*smooth graces*) sú jednoduchým spojením tónov ležiacich vedľa seba (*Beat, Backfall, Springer*,

Cadent). Elevation (*Elevation*) premostuje väčšie intervaly. Trasené ozdoby (*shaked graces*) sú otvorené a úzke. Otvorený *shake* sa hrá v odstupe jedného či dvoch prážcov od základného tónu. Úzky *shake* (*Close Shake*) je vibrato, pri ktorom sa nasledujúci prst priloží úzko k hlavnému tónu a dotýka sa hmatníka medzi prážcami. Používa sa tam, kde nie je namieste iná ozdoba.

Ak stojí nad radom tónov oblúčik, potom sa hrajú na jeden smyk.

Ak sa na gambe imituje spevný hlas, potom sa tiež spájajú trilky (*shakes*) či iné skupiny tónov.

1670

Jacques Champion de Chambonnières

Pièces de clavecin. Paríž 1670.

Demonstration des Marques.

1688

André Raison

Livre d'orgue. Paríž 1688.

Explication des marques cy dessus

Marques des Agréments et leur signification

Tremblement simple Tremblement appuyé Cadence

autre Double cadence autre

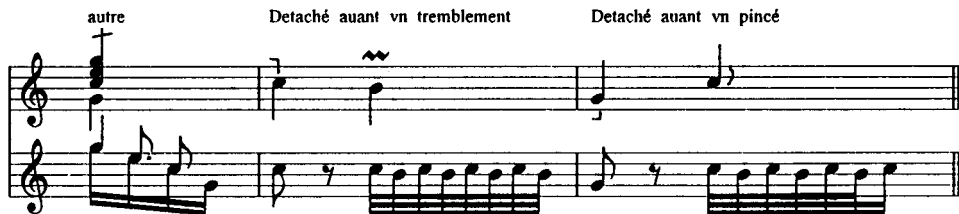
sans tremblement Sur vne tierce Pincé autre Tremblement et pincé

Cheute ou port de Voix en montant en descendant Cheute et pincé Coulé sur vne tierce autre

Sur 2 notes de Suite autre autre Cheute sur vne notte Cheute sur 2 notes

double cheute a vne tierce Jdem a vne notte seule Arpegé autre autre

The image displays ten rows of musical notation, each illustrating a specific ornament or technique. Each row consists of two staves: the upper staff shows the melodic line with the ornament symbol, and the lower staff shows the corresponding keyboard fingering and articulation. The ornaments include simple and accented tremolos, various cadences, double cadences, and trills. Techniques shown include playing without tremolo, trills on a third, pincés (pinches), and combinations of tremolo and pinch. Other techniques include voice-like phrasing (cheute), slurs over two notes, and double trills on a third. The notation uses standard musical symbols such as wavy lines for tremolos, double wavy lines for double cadences, and specific note markings for pincés and slurs.



1690

Georg Muffat

Apparatus musico-organisticus. Salzburg 1690.

Dalej znamená tento jednoduchý znak † obyčajný trilok (*einen gemeinen Triller / tremulum ordinarium*). Takto označený tón trilkuje so susedným vyšším klávesom na klavíri (*durch welchen die darmit bezeichnete Note mit der Nächsten an dem oberen Clavir trillet*). Avšak ak je pod ním viditeľná takáto čiarka ‡ [hráme] polovičný trilok (*einen Halb-Triller / semitremulum*), všeobecne [nazývaný] *mordant*. Takto označený tón trilkuje so susedným nižším klávesom, ktorý (pokiaľ to len nie je uchu nepríjemné) stojí na predchádzajúcom veľkom poltóne. (*Wodurch die also bemerkete Note mit der nechsten an dem niedrigerem Clavir und die zwar oftmals (wofern es nur nicht übel in die Ohren fällt) auf einen grossen Halb-Thon darvon stehet trillet*). ‡ takto zaoblený [znak] znamená trilok novšieho druhu (*einen Triller auf neuere Art / tremulum recentioris modi*). Totiž za ukončeným obyčajným trilkom, ktorý sa podľa zvyku hrá s vyšším tónom, sa pridá jeden jedinýkrát aj nižší tón (*nemlich welcher nach geendigten gemeinen Triller so nach Gewohnheit mit der höheren Note geschehen auch die niedrigere Note nur ein einiges mal annimmt bedeutet*). Tento znak ‡ však ukazuje dlhý trilok (*einen langen Triller / tremulum longum*), ktorý trvá až do konca (*der bis an das Ende anhält an*).

1696

Johann Kaspar Ferdinand Fischer

Les Pièces de Clavessin. Schlackenwerth 1696.

V mojom diele sa vyskytujú isté dosiaľ neznáme znaky, ktoré tu uvediem a vysvetlím, aby nevzbudzovali pochybnosti.

(*Occurent frequentius in sequenti hoc meo opusculo quaedam adhuc ignota signa, quae ne Philomusicum dubium subinde detineant, hic praemitto et explico.*)

Signum tremuli
vulgo trillae

Semitremuli
vulgo mordant

Tremulo
= semitremuli

Modi lubricandi
vulgo Coulé

Harpegiaturae



1699



Henry Purcell

A Choice Collection of Lessons for Harpsichord or Spinnet. Londýn 1696. [3. vyd. (1699) obsahuje aj *Instructions for Beginners* (Poznámky pre začiatočníkov).]



Rules for Graces

(Pravidlá ozdobovania)



Shake sa označuje takto:

 , hrá sa takto:  ;



beat sa označuje takto:

 , hrá sa takto:  ;



plain note & shake takto:

 , hrá sa takto:  ;



fore fall sa označuje takto:

 , hrá sa takto:  ;



back fall sa označuje takto:

 , hrá sa takto:  ;

značka pre *turn*:



 , hrá sa takto:  ;

značka pre *shake tur'd*:



 , hrá sa takto:  ;

Všimnite si, že *shake* sa vždy začína vyšším tónom a *beat* sa začína celým tónom či poltónom nižšie, podľa tóniny, v ktorej hráme; *plain note* a *shake* — ak je to tón bez bodky, držíme ju do polovice jej hodnoty, a to tón vyšší od zapísaného tónu (t. j. hornú sekundu), a *shake* trvá druhú polovicu, no ak je to nota s bodkou, držíme celú jej hodnotu a *shake* vyplní len hodnotu bodky.






















Slur sa označuje takto:

 , hrá sa takto:  ;

toto je znak pre *battery*:

 , hrá sa takto:  ;

Rules for Graces

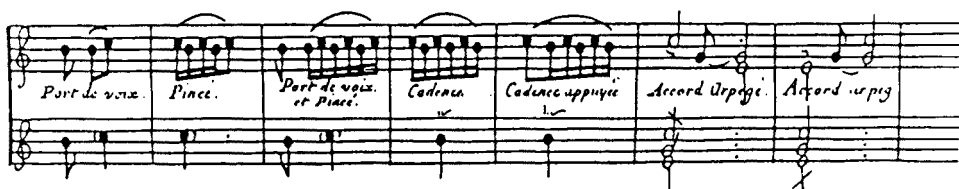
A Shake is mark'd thus  explain'd thus  a beat mark'd thus  explain'd thus  a plain note & Shake thus  explain'd thus  a back fall mark'd thus  explain'd thus  a mark for the turn thus  explain'd thus  the mark for y^e Shake turn'd thus  explain'd thus observe that you always Shake from the note above and beat from y^e note or half note below, according to the key you play in, and for y^e plain note and Shake if it be a note without a point you are to hold half the quantity of it plain, and that upon y^e note above that which is mark'd and shake the other half, but if it be a note with a point to it you are to hold all the note plain and Shake only the point a Star is mark'd thus  explain'd thus  the mark for y^e battery thus  explain'd thus  the bass Clef mark'd thus  the Tenor Clef thus  the Treble Clef thus  a barr is mark'd thus  at y^e end of every time that it may be the more easy to keep time, a Double bar is mark'd thus  and set down at y^e end of every Strain, which imports you must play y^e Strain twice, a repeat is mark'd thus  and signifies you must repeat from y^e note to y^e end of the Strain or less on, to know what key a tune is in, observe y^e last note or Close of y^e tune for by that note y^e key is nam'd, all Round O end with y^e first strain.

1706

Jean-Philippe Rameau

Premier livre DE PIECES DE CLAVECIN. Pariz 1706.

Table des agréments

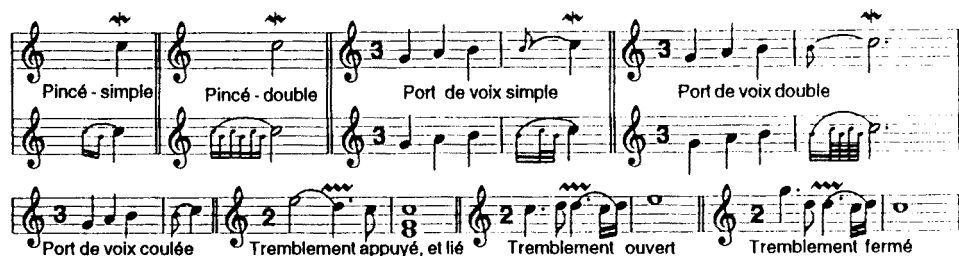


1713

François Couperin

Pièces de clavecin. Pariz 1713.

Explication des Agrémens, et des Signes



Tremblement lié sans être appuyé

Tremblement détaché

Accent

Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque temps doit être plus appuyée

Arpègement, en montant

Arpègement, descendant

Pincés diésés, et bémolisés

Pincé continu

Tremblement continu

Tierce coulée, en montant

Tierce coulée, en descendant

Aspiration

Suspension

Double

Double

Unisson

1715-1720

Jean François Dandrieu

Pièces de clavecin courtes et faciles de quatre tons différents. 1715-1720.

Tremblement

Tremblement appuyé

Tremblement lié

Cadence fermée Pincé Port de voix et pincé Port de voix *f* Arpège 1 2 3

1720

Johann Sebastian Bach

Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach, angefangen in Cöthen den 22 Januar Ao 1720.

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen andeüten.

Trillo. mordant. trillo und mordant. cadence.

doppelt - cadence. idem. doppelt cadence u. mordant.

idem. accent steigend. accent fallend.

accent u. mordant. accent u. trillo. idem.

Explication *imby fastlicher* *griten* *109 + 4/16* *maniere*
arby zu pälten, *ambühw!* *pu* *cu*

Trillo - mordant. trillo um mordant. cadence. Sopra-cadence. idem.

Cresc Cresc
Sopra-cadence idem.
idem. mordant.
accent. accent. accent. dem.
triple mordant. mordant. mordant.

1724/R 1731

Jean-Philippe Rameau

Pièces de clavecin. Paris 1724.

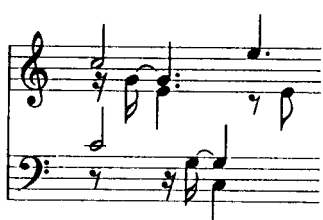
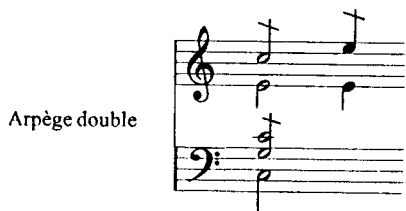
Explication des signes d'agrément

Noms et figures des agrements [Názvy a znaky ozdôb]

Noms et expressions des agrements [Názvy a interpretácia ozdôb]

(Cadence; Cadence appuyée; Double cadence; Doublé; Pincé; Port de voix; Coulez; Pincé et port de voix; Son coupé; Suspension; Arpegement simple; Arpegement figure.)

Cadence		
Cadence appuyée		
Double Cadence		
Doublé		
Pincé		
Port de voix		
Coulé		
Pincé et Port de voix		
Son coupé		
Suspension		
Arpège simple		



Liaison / Expression [Oblúčik / Interpretácia]

Une liaison qui embrasse deux notes différentes, comme— marque qu'il ne faut lever de doigt de dessus la première qu'a près avoir touché la seconde.

[Oblúk objímajúci dve rôzne noty znamená, že prst nemožno zdvihnúť z prvej, kým sa neudrela druhá.]

La note liée a celle qui porte une Cadence ou un Pincé, sert de commencement a chacun de ces agréments.

[Ak má druhý z dvoch tónov spojených oblúčikom *Cadence* alebo *Pincé*, prvý tón slúži ako začiatok týchto ozdôb.]

Exemple / Expression [Príklad / Interpretácia]



Une liaison qui embrasse plusieurs notes, marque qu'il faut les tenir toutes d'un bout de la liaison a l'autre a mesure qu'on les touche.

[Oblúk zahŕňajúci niekoľko nôt značí, že všetky tieto noty treba držať dolu počas dĺžky oblúka vzhľadom na opakovanie.] *Exemple / Expression* [Príklad / Interpretácia]



Le pouze I doit se trouper dans le milieu de cette batterie.

[Palec musí zotrvať v strede tejto batterie.]

Premiere Leçon [Prvá lekcia]

Main droite [Pravá ruka]

Ceci se repete souvant sans disintiuor, et avec egalité de mouvement.

[Opakujte veľakrát bez prerušenia a s pravidelným pohybom.]

Main gauche [Ľavá ruka]

Menuet en Rondeau

[Tabuľku ozdôb z Rameauových *Pièces de clavecin* (1724/1731) možno tiež použiť pri jeho *Nouvelles Suites de pièces de clavecin* a *Pièces de clavecin en concerts* (podľa kópií nachádzajúcich sa v parížskej Bibiothèque Nationale).]

NOMS et figures des agréments...	NOMS et expressions des agréments	Liaison	Expression
	Cadenace		
	Cadenace appuie		
	Double Cadenace		
	Double		
	Pincé		
	Port de voix		
	Cadenace		
	Pincé appuie de voix		
	Non coupé		
	Suspension		
	Appuyement simple		
	Appuyement figuré		

Menuet en Rondeau

1724

Jean François Dandrieu

Premier livre de pièces de clavecin. Pariž 1724.

Exemples des signes d'agrèments employés dans ce livre et de leur expression

Tremblement simple Tremblement appuyé Tremblement lié

Tremblement ouvert Pincé simple Pincé et port de voix

1735

Louis Claude Daquin

Premier livre des Pièces de clavecin. Pariž 1735.

Exemples des signes d'agrèments employés dans ces pièces et de leur expression

Tremblement ou cadence Tremblement appuyé Cadence portée Pincé Doublé Tierce coulée

Coulé Autre Suspension Tremblement lié Port de voix Effet

„...musím poznamenaf, že pre dobré predvedenie *port de voix* treba nevyhnutne basový tón udriet trochu skôr než malý tón hore, a takisto pred predvedením mordentu akcentovať hornú notu trochu silnejšie.”

(„...*mais je dois observer, que pour bien faire un Port de voix, il est indispensable, quand la petite Note est liée, de toucher la Note de la Basse un peu devant la petite Note du dessus et d'appuyer la petite Note du dessus un peu plus fort avant que de faire le Pinée*”)

1739

Gottlieb Muffat

Componimenti musicali per il Cembalo. Augsburg. c. 1739.

Particolari Segni delle Maniere.

The image displays a musical score for Gottlieb Muffat's 'Particolari Segni delle Maniere'. It consists of seven systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The score is annotated with various performance instructions and ornaments. The first system includes the text 'Spiegazioni dei sopraddetti Segni.' and features ornaments like 't' and 'bt'. The second system has ornaments 't', 't', 't', 't#', 't4', 't', 't'. The third system has ornaments 'w', 'w', 'w', 'w', 'w', 'w'. The fourth system has ornaments 'w', 'w', 'w'. The fifth system has ornaments 'w', 'w', 'w', 'w', 'w', 'w', 'w', 'w', 'w', 'w'. The sixth system has ornaments 'w', 'w', 'w', 'w', 'w', 'w', 'w', 'w', 'w', 'w'. The seventh system includes the instruction 'Staccato' and ends with a double bar line and the number '180'.

1751

Francesco Geminiani

The Art of Playing on the Violin. Londýn 1751.

Pozri. s. 579.

[zostavil VG]

VÝBER Z PRAMENNEJ LITERATÚRY

- Aaron, P.: *Libri tres de institutione harmonica*. Bologna 1516. R 1971.
- Aaron, P.: *Thoscanello de la musica*. Benátky 1523. R 1969.
- Aaron, P.: *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*. Benátky 1525. R 1966.
- Aaron, P.: *Thoscanello in musica*. Benátky 1529. R 1969.
- Aaron, P.: *Lucidario in musica*. Benátky 1545.
- Aaron, P.: *Compendiolo di molti dubbi*. Miláno po 1545.
- Abbate, C.: *Regulae contrapuncti excerptae ex operibus Zerlini & aliorum ad breviorum tyronum instructionem accomodate*. St. Oslowan 1629. R 1976.
- Adam von Fulda: *De musica*. Rkp. 1490.
- Adlung, J.: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*. Erfurt 1758. F 1953.
- Adlung, J.: *Musica mechanica organoedi*. Berlín 1768; F 1961.
- Agazzari, A.: *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*. Siena 1607. F Miláno 1933, Bologna 1969.
- Agazzari, A.: *La musica ecclesiastica*. Siena 1638.
- Agincour, F.d': *Pieces de clavecin... premier livre*. Paríž 1733.
- Agricola, J.F.: *Anleitung zur Singekunst*. Berlín 1757. F Celle 1966.
- Agricola, J.F.: *Schreiben an Herrn... [sic] in welchem Flavio Anicio Olibrio sein Schreiben an den critischen Musicus an der Spree vertheidiget*. Berlín 1749.
- Agricola, M.: *Musica instrumentalis deudsch*. Wittenberg 1529. R 1969.
- Ahle, J.G.: *Musicalisches Frühlings-Gespräche*. Mühlhausen 1695.
- Ahle, J.G.: *Musicalisches Sommer-Gespräche*. Mühlhausen 1697.
- Ahle, J.G.: *Musicalisches Herbst-Gespräche*. Mühlhausen 1699.
- Ahle, J.G.: *Musicalisches Winter-Gespräche*. Mühlhausen 1701.
- Ahle, J.R.: *Kurze... Anleitung zur... Singekunst*. 1704 (4. vyd. red. J.G.Ahle).
- Ahle, J.R.: *Brevis et perspicua introductio in artem musicam*. Mühlhausen 1673.
- Alardus, L.: *De veterum musica liber singularis*, Schleusingen 1636.
- Albrecht, J.L.: *Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst*. Langensalza 1761.
- Albrecht, J.W.: *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum*. Lipsko 1734.
- d'Alembert, J.: *Eléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*. Paríž 1752.
- Alstedt, J.H.: *Scientiarum omnium Encyclopaedia*. Lyon 1649. (Niektoré časti prel. do angl. J.Birchensha: *Templum musicum*. Londýn 1664.)
- Alstedt, J.H.: *Elementale mathematicum*. Frankfurt 1611.
- Ambruis, H.d': *Livre d'airs... avec les seconds couplets en diminutions*. Paríž 1685.
- Ammerbach, E.N.: *Orgel oder Instrument Tabulatur*. Lipsko 1571.
- Andrea di Modena: *Canto harmonico*. 1690.
- Andrien, G.F.: *Kurtze Anführung zum General-bass*. 2. vyd. Lipsko 1733.
- Anglebert, J.-H. d': *Pièces de clavecin*. Paríž 1689. F New York 1965.
- Angleria, C.: *Regole del contrapunto, e della compositione*. Miláno 1622.
- Anonym: *De arte conficiendi*. Rkp. zač. 16. stor.
- Anonym: *De arte musica*. Rkp.
- Anonym: *De musica*. Rkp. 1571.
- Anonym: *The Art of Music*. Rkp. (cca) 1580.
- Anonym: *The Self-Instructor on the Violin*. Bologna (?) 1695.
- Anonym: *Vermehrter... Wegweiser... die Orgel recht zu schlagen*. Augsburg 1693.
- Antegnati, C.: *L'Arte organica*. Benátky 1608 (úvod L'Antegnatiho). R 1938, Bologna 1971.
- Aranda, M.de: *Tractado d' cato llano*. Lisabon 1535.
- Aranda, M.de: *Tractado de canto mensurable y contrapunto*. Lisabon 1535.
- Arbeau, Th. (Jehan Tabouret): *Orchésographie*. Langres 1588.
- Arresti, G.C.: *Dialogo fatta tra un maestro ed un discepolo desideroso d' approfittare nel contrapunto*. Rkp. 1659.
- Arrhenius, L.: *Dissertatio mythologico-historica de primis musicae inventoribus...* Uppsala (1729).
- Artusi, G.M.: *L'arte del contraponto ridotta in tavole*. Benátky 1586.

- Artusi, G.M.: *Seconda parte*. Benátky 1589.
- Artusi, G.M.: *Novamente ristampato et di molte nuove aggiunte*. Benátky 1589.
- Artusi, G.M.: *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*. Benátky 1600. R 1969.
- Artusi, G.M.: *Seconda parte dell' Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica*. Benátky 1603. R 1969.
- Avella, G.d'.: *Regole di musica*. Rím 1657.
- Avianius, J.: *Isagoge in libros musicae poeticae*. Erfurt 1581.
- Avison, Ch.: *An Essay on Musical Expression*. Londýn 1752. R 1967.
- Azaïs, P.-H.: *Méthode de musique*. Paríž 1689. F New York 1965.
- Babell, W.: *Chamber Music. XII. Solos, for a Violin or Hautboy, with a Bass, Figur'd for the Harpsicord. With Proper Graces Adapted to Each Adagio, by the Author*. Londýn (okolo 1725).
- Bacilly, B.de.: *Les trois livres d'airs... augmentez... d'ornemens pour la methode de chanter*. Paríž 1668.
- Bacilly, B.de.: *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paríž 1668. R 1971.
- Bacon, Fr.: *Sylva Sylvarum...* Londýn 1627.
- Bach, C.Ph.E.: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin 1753. II. Berlin 1762. F Lipsko 1957. Wiesbaden 1981.
- Bach, J.S.: „Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach.“ (Köthen 1720).
- Bailleux, A.: *Méthode de chant*. Paríž 1760.
- Bailleux, A.: *Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale*. Paríž 1770.
- Baillie, A.: *An Introduction to the Knowledge and Practice of the Thoro' bass*. Edinburgh 1717.
- Banchieri, A.: *Cartella, overo Regole utilissime*. Benátky 1601.
- Banchieri, A.: *L'organo suonarino*. Benátky 1605.
- Banchieri, A.: *Conclusioni nel suono dell'organo*. Bologna 1609. F Miláno 1934.
- Banchieri, A.: *Cartella musicale nel canto figurato fermo et contrapunto*. Benátky 1614. F Bologna 1968.
- Banchieri, A.: *Il virtuoso Ritrovo Academico*. 1626.
- Banchieri, A.: *Lettere armoniche*. Bologna 1628.
- Ban, J.A.: *Dissertatio epistolica de musicae natura*. Leiden 1637.
- Banister, J.: *The Most Pleasant Companion*. Londýn 1681.
- Barley, W.: *A Pathway to music*. Londýn 1596.
- Barnickel: *Kurtzgefasstes musicalisches Lexicon*. Kamenice (1737), 1749.
- Baron, E.G.: *Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*. Norimberg 1727. F 1965 New York.
- Barre, M. de la (Joseph Chabanceau de la Barre): *Airs a deux parties avec les seconds couplets en diminution*. Paríž 1669.
- Bartoli, D.: *Del suono, de' tremori armonici e dell'udito*. Rím 1679.
- Bartolus, A.: *Musica mathematica*. Altenburg 1614.
- Baryphonus, H.: *Isagoge musica*. Magdeburg 1609.
- Baryphonus, H.: *Pleiades musicae*. Halberstadt 1615.
- Baryphonus, H.: *Ars canendi*. Lipsko 1620.
- Bassano, G.: *Ricercate passaggi et cadentie, per potersi essercitar nel diminuir*. Benátky 1585.
- Bassano, G.: *Motetti, madrigali et canzone francese... diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti*. Benátky 1591.
- Bathe, W.: *A Briefe Introduction to the Skill of Song*. Londýn 1590?
- Bedford, A.: *The Temple Musick*. Londýn 1706.
- Bedford, A.: *The Great Abuse of Musick*. Londýn 1711.
- Bédos de Celles, D.F.: *L'Art du facteur d'orgues*. Paríž 1766-1778; R Kassel 1934-1936, 1963-1966.
- Beer, (Bähr), J.: *Bellum musicum*. 1701.
- Beer, (Bähr), J.: *Musicalische Discourse*. Norimberg 1719; R 1885.
- Bemetzrieder, A.: *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie*. Paríž 1771. R 1966.
- Bemetzrieder, A.: *Traité de musique*. Paríž 1776.
- Bendeler, J.Ph.: *Organopoeia*. Frankfurt 1690. F Amsterdam 1972.
- Bérard, J.-A.: *L'Art du chant*. Paríž 1755. F Ženeva 1972.
- Berardi, A.: *Ragionamenti musicali*. Bologna 1681.
- Berardi, A.: *Documenti armonici*. Bologna 1687.
- Berardi, A.: *Miscellanea Musicale*. Bologna 1689.

- Berardi, A.: *Arcani musicali*. Bologna 1690.
- Berardi, A.: *Il Perchè musicale ovvero Staffetta armonica*. Bologna 1693.
- Beringer, M.: *Musicae, das ist Der freyen, lieblichen Singkunst, erster und anderer Theil*. Norimberg 1610. R 1974.
- Bermudo, J.: *Declaración de Instrumentos musicales*. Ossuna 1555. F Kasel a Basel 1957.
- Bernardi, S.: *Porta Musicale... regole del contrapunto*. Verona 1615.
- Bernhard, Ch.: (1) *Von der Singe-Kunst oder Maniera*. (2) *Tractatus compositionis augmentatus*. (3) *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*. Rkp. cca 1650; Lipsko 1926. In: J.Müller-Blattau: *Die Kompositionslehre H. Schütyens*. Lipsko 1926.
- Bertalotti, A.: *Regole facilissime... per apprendere... li canti fermo e figurato*. Bologna 1698.
- Berthet, P.: *Leçons de musique... pour apprendre à chanter sa partie à livre ouvert*. Pariž 1695.
- Besard, J.B.: *Isagoge in artem testitudinariam*. Augsburg 1617.
- Béthizy, J.-L. de: *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*. Pariž 1754.
- Beurhaus (Beurhusius), Fr.: *Erotematum Musicae Libri Duo*. Norimberg 1580.
- Bevin, E.: *A Briefe and Short Instruction in the Art of Musicke, to Teach how to Make Discant*. Londýn 1631.
- Beyer, J.S.: *Primae lineae musicae vocalis*. Freiberg 1703.
- Bianchini, F.: *De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae dissertatio*. Rím 1742.
- Bianciardi, F.: *Breve regola per imparar' a sonare sopra il basso*. Siena 1607.
- Biermann, J.H.: *Organographia Hildesiensis*. Hildesheim 1738. F 1930.
- Birchensha, J.: Pozri Alstedt, J.
- Blainville, Ch.H.: *L'esprit de l'art musical, ou réflexions sur la musique et ses différentes parties*. Ženeva 1754.
- Blanchet, J.: *L'art ou les principes philosophiques du chant*. Pariž 1756.
- Blankenburg, Q.van.: *Clavicimbel- en Orgelboeck der gereformeerde Psalmen*. Den Haag 1732.
- Blankenburg, Q.van.: *Elementa musica of nieuw Licht tot het welverstaan van de musiec en de bas-continuo*. Den Haag 1739.
- Blow, J.: *Rules for Playing of a Thorough Bass upon Organ and Harpsicon*. In: F.T.Arnold: *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass*. Londýn 1931, s.163 a d.
- Boiseul, J.: *Traité contre les danses*. La Rochelle 1606.
- Bollioud De Mermet, L.: *De la corruption du goust dans la musique françoise*. Lyon 1746.
- Bona, G.: *De divina psalmodia*. Pariž 1663.
- Bona, V.: *Regole del contraponto et compositione*. Casale 1595.
- Bona, V.: *Essempio delli passaggi delle consonanze & dissonanze, et d'altre cose pertinenti al compositore*. Miláno 1596.
- Bonanni, F.: *Gabinetto Armonico*. Rím 1722.
- Bonini, S.: *Discorsi e Regole sovra la Musica*. Rkp. cca 1641. Úryvky in: Solerti, A.: *Le origine del melodramma*. Turíno 1903.
- Bonlini, G.C.: *Le glorie della poesia e della musica*. Benátky 1730.
- Bonnet, J.: *Histoire de la musique et de ses effects*. Benátky 1594.
- Bonnet, J.: *Histoire générale de la danse*. Pariž 1723.
- Bononcini, G.M.: *Musico pratico*. Bologna 1673. R 1976.
- Bontempi, G.A.: *Nova quator vocibus componendi methodus*. Drážďany 1660.
- Bontempi, G.A.: *Historia Musica*. Peruggia 1695. R 1976.
- Bordet, T.: *Méthode raisonnée pour apprendre la musique*. Pariž 1755.
- Bordier, J.Ch.: *Nouvelle méthode de musique*. Pariž 1760.
- Borin: *Le musique theorique, et pratique, dans son ordre naturel*. Pariž 1722.
- Borjon de Scellery, P.: *Traité de la musette*. Lyon 1672.
- Bornet, l'aîné: *Méthode de violon et de musique*. Pariž 1786.
- Bottazzi, B.: *Choro et Organo*. Benátky 1614.
- Bottrigari, E.: *Il Desiderio overo, de' concerti di varij strumenti musicali*. Benátky 1594. F Berlín 1924.
- Bovicelli, G.B.: *Regole, Passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati*. Benátky 1594. F Kasel 1957.
- Boyvin, J.: *Premier livre d'orgue*. Pariž 1689.
- Boyvin, J.: *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*. Pariž 1700.
- Briceño, L.de: *Metodo muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a la español*. Pariž 1626.

- Brijon, C.R.: *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. Paríž 1763. F Ženeva 1972.
- Brossard, S.de: *Dictionnaire de musique*. Paríž 1703 (do angl. prel. Grassineau, 1740). F Amsterdam 1964.
- Brossard, S.de: *Catalogue de livres de musique*. Rkp. 1724.
- Bruce, Th.: *The Common Tunes or Scotland's Church Musick Made Plain*. Edinburgh 1726.
- Brunelli, A.: *Regole utilissime per li scolari*. Florencia 1606.
- Brunelli, A.: *Regole et dichiarazioni*. Florencia 1610.
- Bruschi, A.F.: *Regole per il contrapunto*. Lucca 1711.
- Buchner von Konstanz, H.: *Fundamentum*. Rkp. cca 1520.
- Burette, P.J.: *Dissertation sur la mélopée de l'ancienne musique*. Paríž 1729.
- Burman, E.: *Specimen academicum de Triade harmonica*. Uppsala 1727.
- Burman, E.: *Dissertatio musica, de basso fundamentalis*. Uppsala 1728.
- Burman, E.: *Elementa musices*. Uppsala 1728.
- Burmeister, J.: *Hypomnematum musicae poeticae...ex Isagoge*. Rostock 1599.
- Burmeister, J.: *Musica autoschediastike*. Rostock 1601.
- Burmeister, J.: *Musica poetica...* Rostock 1606.
- Burney, Ch.: *The Present State of Music in France and Italy*. Londýn 1771.
- Burney, Ch.: *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces*. Londýn 1773.
- Burney, Ch.: *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon... 1784. In Commemoration of Handel*. Londýn 1785.
- Burney, Ch.: *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*. Londýn 1776-89.
- Burtius (Burzio), N.: *Musices opusculum*. Bologna 1487.
- Buterne, Ch.: *Méthode pour apprendre la musique vocale et instrumentale*. Paríž, Lyon, Rouen 1752.
- Butler, Ch.: *The Principles of Musik, in Singing and Setting (Ecclesiastical and Civil)*. Londýn 1636.
- Buttstedt, J.H.: *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonica aeterna*. Erfurt 1717.
- Cabezón, H. de: *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón*. Madrid 1575.
- Caccini, G.: *Le Nuove Musiche*. Florencia 1602. F Rim 1934.
- Cahusac, L.de.: *La danse ancienne et moderne*. Den Haag 1754.
- Caldenbach, Ch.: *Dissertatio musica...* Tübingen 1664.
- Callachius, N.: *De Ludis scenicis*. 1713.
- Calvisius, S.: *Melopoiea sive melodiae condendae ratio quam vulgo musicam poeticam vocant*. Erfurt 1592.
- Calvisius, S.: *Exercitationes musicae*. Lipsko 1600-1611.
- Campion, F.: *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*. Amsterdam 1716.
- Campion, Th.: *A New Way of making Fowre Parts in Counterpoint*. I.-IV. Londýn 1613-1614?
- Caramuel de Lobkowitz, J.: *Mathesis audax*. Louvain 1644.
- Carissimi, G.: *Ars cantandi*. Augsburg 1692.
- Caroso, M.F.: *Il ballarino*. Benátky 1581. R 1967.
- Caroso, M.F.: *Nobiltà di dame*. Benátky 1600. 2.vyd. *Raccolta di varii balli*. Rim 1630.
- Casali, L.: *Generale invito alle grandezze, e maravigli della musica*. Modena 1629.
- Casoni, G.A.: *Manuale Choricorum*. Ženeva 1649.
- Caus, S.de: *Institution Harmonique divisée en deux parties*. Frankfurt 1615. R 1969, 1976.
- Cavaliere, E.de': *La rappresentatione di anima, et di corpo*. Rim 1600. F Bologna 1967.
- Cavalliere, G.F.: *Il scolaro principiante di musica*. Neapol 1634.
- Cazzati, M.: *Risposta alle opposizioni*. Bologna 1663.
- Cerone, P.: *El melopeo y maestro*. Neapol 1613.
- Cerreto, S.: *Della prattica musica vocale et strumentale*. Neapol 1601.
- Cerreto, S.: *Dell'arbore musicale espositioni docici*. Neapol 1608.
- Cerreto, S.: *Dialoghi armonici pel contrappunto et per la compositione*. Rkp. Neapol 1626.
- Cerreto, S.: *Dialogo harmonico, ove si tratta con un sol ragionamento tutte le regole del Contrappunto et anco della Compositione di piu voci, d'Canoni, delle Proporzioni, et d'altre*. Rkp. Bologna 1631.

- Chambonnières, J.Ch.de: *Pièces de clavessin*. Paríž 1670. F New York 1967.
- Chales, C.F.de: *Mundus mathematicus*. Lyon 1674.
- Chaumont, L.: *Pièces d'orgue sur les 8 tons*. Liège 1696.
- Chiavelloni, V.: *Discorsi della musica*. Rim 1668.
- Chiodino, G.B.: *Arte pratica latina et volgare di far contrappunto à mente, et à penna*. Benátky 1610; nemecky In: J.A.Herbst (1653).
- Cochlaeus, J.: *Musica*. cca 1504.
- Cochlaeus, J.: *Tetrachordum musices*. Norimberg 1511.
- Coclico, A.P.: *Compendium musices*. Norimberg 1552. F Kasel a Basel 1954.
- Coferati, M.: *Il cantore addottrinato*. Florencia 1682.
- Colonna, F.: *La sambuca lincea ovvero dell' istromento musico perfetto*. Neapol 1618.
- Compleat Musick-Master, The*. Londýn 1704.
- Compleat Violist, The*. Londýn cca 1700.
- Conforti, G.L.: *Breve et facile maniera d'essercitarsi... a far passaggi*. Rim 1593. F Berlín 1922.
- Conforti, G.L.: *Passagi sopra tutti li salmi*. Benátky 1607.
- Coprario, J.: *Rules how to compose*. Rkp. pred 1617. F Los Angeles 1952.
- Corelli, A.: *Sonate a violino e violone o cimbalo. Opera quinta, parte prima. Troisieme edition ou l'on a joint les agréments... composez par Mr. A. Corelli comme il les joue*. Amsterdam 1715 (?).
- Correa de Arauxo, F.: *Facultad organica*. Alcalá 1626; vyd. Kastner, Instituto Espagnol de Musicologia, zv.6.
- Corrette, M.: *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flute traversère*. Paríž 1735. R 1977.
- Corrette, M.: *L'Ecole d'Orphée, Méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût français et italien*. Paríž 1738.
- Corrette, M.: *Méthode, théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle*. Paríž 1741. F New York
- Corrette, M.: *Les amusements du Parnasse. Méthode... pour apprendre à toucher le clavecin*. Paríž 1749.
- Corrette, M.: *Le maître de clavecin pour l'accompagnement*. Paríž 1753. R 1976.
- Corrette, M.: *Le parfait maître à chanter*. Paríž 1758.
- Couperin, F.: *Pièces de clavecin. Premier livre*, Paríž 1713. *Second livre*, Paríž 1717. *Troisième livre*, Paríž 1722. *Quatrième livre*, Paríž 1730.
- Couperin, F.: *L'Art de toucher le clavecin*. Paríž 1716.
- Couperin, F.: *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*. Paríž 1724.
- Couperin, F.: *Le Parnasse ou l'Apothéose de Lully*. Paríž 1725.
- Cousu, A.: *La musique universelle contenant toute la Pratique et toute la Théorie*. Paríž 1658.
- Crisanio, G.: *Asserta Musicalia nova*. Rim 1656.
- Crivellati, C.: *Discorsi musicali*. Viterbo 1624.
- Crome, R.: *The fiddle new model'd*. Londýn 1750.
- Crüger, J.: *Praecepta musicae practicae figuralis*. Berlín 1625.
- Crüger, J.: *Synopsis musica*. Berlín 1630. 2. vyd. 1654.
- Crüger, J.: *Musicae practicae praecepta brevia. Der rechte Weg zur Singekunst*. Berlín 1660.
- Cruz, A.da: *Lyra de Arco ou Arte de tanger rabeça*. Lisabon 1639.
- Cruz, J.Ch.da: *Methodo breve, e claro... da arte de musica*. Lisabon 1745.
- Cruz, B.A. de la: *Medula de la musica theorica*. Salamanca 1707.
- Dalla Casa, G.: *Il vero modo di diminuir*. Benátky 1584. F Bologna 1970.
- Dandrieu, J.F.: *Premier livre de pièces de clavecin*. Paríž 1724.
- Dandrieu, J.F.: *Premier livre de orgue*. Paríž 1739.
- Dandrieu, J.F.: *Principes de l'accompagnement du clavecin*. Paríž 1718.
- Danoville: *L'art de toucher le dessus et basse de violle*. Paríž 1687. F Ženeva 1972.
- Daquin, L.-C.: *Ier livre de pièces de clavecin*. Paríž 1735.
- Dard: *Nouveaux principes de musique*. Paríž 1769.
- Daube, J.F.: *General-Bass in drey Accorden*. Lipsko 1756.
- David, F.: *Méthode nouvelle ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art de chanter*. Paríž 1737.
- De La Fond, J.F.: *A new system of Music*. 1725.
- Delair, E.D.: *Traité d'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin*. Paríž 1690.
- Dellain, Ch.-H.: *Nouveau manuel musical*. Paríž 1781.

- Delphinus, H.: *Eunuchi conjugium oder die Capauner Hochzeit*. Halle 1685.
- Demachy: *Pieces de violle*. Paříž 1685.
- Demantius, J.Ch.: *Isagoge artis musicae*. Norimberg 1607.
- Demoz de la Salle, J.F.: *Méthode de musique selon un nouveau système de chant*. Paříž 1728.
- Denis, J.: *Traité de l'accord de l'espinnette*. Paříž 1643.
- Denis, P.: *Nouveau système de musique pratique*. Paříž 1747. 2.vyd. *Nouvelle méthode pour apprendre la musique et l'art de chanter*. Paříž cca 1760.
- Dentice, L.: *Due dialoghi della musica*. Neapol 1552.
- Descartes, R.: *Compendium musicae* (1618). Utrecht 1650. (Angl. preklad Londýn 1653.).
- Dieupart, Ch.: *Six suites de clavessin*. Amsterdam (cca) 1702.
- Diruta, G.: *Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, & istromenti da penna*. (I.zv.) Benátky 1593. F Bologna 1969, Amsterdam 1983.
- Diruta, G.: *Seconda Parte del Transilvano, Dialogo diviso in quattro libri*. (II.zv.) Benátky 1609.
- Doizi de Velasco, N.: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*. Neapol 1645.
- Doni, G.B.: *Compendio del trattato de'generi e de' modi della musica*. Rím 1635.
- Doni, G.B.: *Annotazioni sopra il compendio*. Rím 1640.
- Doni, G.B.: *De praestantia musicae veteris libri tres*. Florencia 1647.
- Doni, G.B.: *Lyra Barberina*. Florencia 1763.
- Douwes, C.: *Grondig ondersoek van de toonen der musijk*. Franeker 1699.
- Dreßler, G.: *Praecepta musicae poeticae*. Rkp. Magdeburg 1563.
- Drexel, J.: *Rhetorica coelestis*. 1636.
- Dufort, G.: *Trattato del ballo nobile*. Neapol 1728.
- Dukes, N.: *A concise... Method of Learning the Figuring Part of Country Dances*. Londýn 1752.
- Dumanoir, G.: *Le mariage de la musique avec la danse*. Paříž 1664.
- Dupont, P.: *Principe de musique par demandes et par réponce*. Paříž 1718.
- Dupont, P.: *Principes de Violon par demandes et par réponce*. Paříž 1718.
- Dupuits, J.B.: *Principes pour toucher de la vièle*. Paříž 1741.
- Durán, D.M.: *Sumula de canto órgano, contrapunto y composicion vocal y instrumental, práctica y especulativa*. Salamanca (cca) 1540.
- Effrem, M.: *Censure... sopra il sesto libro de madrigali di Marco da Gagliano*. Benátky 1622.
- Eisel, J.P.: *Musicus autodidaktus*. Erfurt 1738.
- Eisenhut, Th.: *Musicalisches Fundament*. Kempten 1702.
- Elsmann, H.: *Compendium musicae*. Wolfenbüttel 1619.
- Elst, J. van der: *Notae Augustinianae*. Ghent 1657.
- Elst, J. van der: *Den ouden ende nieuwen grondt van de musijcke*. Ghent 1662.
- Engramelle, M.D.J.: *La Tonotechnie, ou l'art de noter les cylindres*. Paříž 1775. F Ženeva 1971.
- Erculeo, M.: *Il canto ecclesiastico*. Modena 1686.
- Erhard, L.: *Compendium musices latino-germanicum*. Frankfurt 1660.
- Esquivel Navarro, J.de: *Discursos sobre el arte del dancado*. Sevilla 1642.
- Euler, L.: *Tentamen novae theoriae musicae*. St.Peterburg 1739. In: *Opera omnia* III, 1, 1926.
- Fabbrizi, P.: *Regole generali di canto ecclesiastico*. Rím 1651.
- Faber, H.: *Compendiolum musicae*. Brunswick 1548.
- Faber, H.: *Musica poetica*. Rkp. Brunswick, 1548.
- Faber, H.: *Ad musicam practicam introductio*. Norimberg 1550.
- Fabricius, H.: *De Visione, Voce, Auditu*. Benátky 1600.
- Falck, G.: *Idea boni cantorís*. Norimberg 1688. F New York.
- Fantini, G.: *Modo per imparare a sonare di tromba*. Frankfurt 1638. F Miláno 1934, Nashville, Tenn. 1972.
- Fasolo, Fra G.: *Annuale che contiene tutto quello, che deve far un organista per risponder al choro tutto l'anno*. Benátky 1645.
- Feijóo y Montenegro, B.G.: *La musica de los templos*. In: *Teatro critico universal*. Madrid 1726.
- Feind, B.: *Deutsche Gedichte... Gedanken von der Opera*. Stade 1708.
- Fernandes, A.: *Arte de musica de canto dorgam, e canto Cham*. Lisabon 1626.
- Fernandes de Huete, D.: *El Compendio numeroso de zifras armonicas*. Madrid 1702, 1704.
- Ferriol, B.: *Reglas utiles... a danzar*. Capua 1745.
- Feuillet, R.-A.: *Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse*. Paříž 1700 a nasl. (Angl. prekl. 1706, 1710, 1715.)
- Feyertag, M.: *Syntaxis minor zur Sing-Kunst*. Duderstadt 1695.

- Finck, H.: *Pratica Musica*. Wittenberg 1556.
- Fiocco, J.H.: *Pièces de clavecin*, Op.1. Brussels 1730.
- Fischer, J.C.F.: *Musicalisches Blumen-Büschlein*, Op.2. Augsburg 1696.
- Fischer, J.Ph.A.: *Kort en grondig onderwys van de transpositie*. Utrecht 1728.
- Flourentius de Faxolis: *Liber musices*. Rkp. medzi 1494-1496.
- Fludd, R.: *Utriusque cosmii... metaphysica*. Oppenheim 1617-1624.
- Foucquet, P.-C.: *Les caractères de la paix, pièces de clavecin*. Paríž 1749.
- Francoeur, L.-J.: *Diapason général de tous les instrumens à vent*. Paríž 1772.
- Freher, P.: *Theatrum virorum eruditione clarorum*. Norimberg 1688.
- Freillon-Poncein, J.P.: *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet*. Paríž 1700. F Ženeva 1971.
- Fréron, E.-C.: *Lettre sul la musique françoise*. Paríž 1753.
- Frescobaldi, G.: *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, Libro primo*. Rim 1615.
- Frezza dalle Grotte, G.: *Il Cantore ecclesiastico*. Padova 1698.
- Friderici, D.: *Musica Figuralis, oder Neue Unterweisung der Singe Kunst*. Rostock 1618. R Berlín 1901.
- Fries, J.H.H.: *Abhandlung vom sogenannten Pfeifer-Gericht*. Frankfurt 1752.
- Frouvo, J.A.: *Discursos sobre a perfeicam do diathesaron*. Lisabon 1662.
- Fuhrmann, M.H.: *Musikalischer-Trichter*. Frankfurt an der Spree 1706. 2.rev. vyd. *Musica vocalis in nuce*. Berlín 1715.
- Furetiere, A.: *Dictionnaire universel*. 3.vyd. Rotterdam 1708.
- Fux, J.J.: *Gradus ad Parnassum*. Viedeň 1725. (nem. Lipsko 1742).
- Gafori, F.: *Theoricum opus*. Neapol 1480.
- Gafori, F.: *Tractato vulgare del cano figurato*. Miláno 1492.
- Gafori, F.: *Theorica musicae*. Miláno 1492. R 1934, 1967.
- Gafori, F.: *Practica musicae utriusque cantus*. Miláno 1496.
- Gafori, F.: *Angelicum ac divinum opus musicae*. Miláno 1508. R 1971.
- Gafori, F.: *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Miláno 1518.
- Gafori, F.: *Apologia adversum Ioannem Spatarum*. Turíno 1520.
- Gagliano, M. da: *La Dafne*. Florencia 1608.
- Galilei, V.: *Il Fronimo, dialogo*. Benátky 1568.
- Galilei, V.: *Dialogo... della musica antica e della moderna*. Florencia 1581. F Rím 1934, Miláno 1946.
- Galilei, V.: *Il primo libro della pratica del contrapunto intorno all'uso delle consonanze; Discorso intorno all'uso delle dissonanze; Discorso intorno all'uso dell'enharmonio*. Rkp. cca 1590.
- Galliculus, J.: *Isagoge de compositione cantus*. Lipsko 1520.
- Ganassi, S. di: *Opera intitulata Fontegara, la quale insegna a sonare di flauto*. Benátky 1535. F Miláno 1934.
- Ganassi, S. di: *Regola Rubertina, Regola che insegna. Sonar de viola darcho tastada*. Benátky 1542. R 1970; *Letzione seconda pur della pratica di sonare il violone d'arco da tasti*. Benátky 1543. R 1970.
- Gantez, A.: *L'entretien des musiciens*. Auxerre 1643.
- Gasparini, F.: *L'Armonico pratico al cimbalo*. Benátky 1708. F New York 1967.
- Gaultier, D.: *Livre de tablature des pieces de luth, de Gaultier S^r de Nève et de M^r Gaultier son cousin*. Paríž 1672. F Paríž 1931.
- Gaultier, D.: *Pieces de luth*. Paríž 1669 alebo 1670.
- Gebst, V.: *Corona musices*. Jena 1611.
- Geminiani, F.: *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord, Particularly the Thorough Bass*. Londýn 1746.
- Geminiani, F.: *The Entire... Tutor for the Violin*. Londýn 1747.
- Geminiani, F.: *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londýn 1749. F New York 1969.
- Geminiani, F.: *The Art of Playing on the Violin*. Londýn 1751. F Oxford 1952.
- Geminiani, F.: *The Art of Accompaniament*. Londýn 1754.
- Geminiani, F.: *The Art of Playing the Guitar or Cittra*. Edinburgh 1760.
- Gengenbach, N.: *Musica nova*. Lipsko 1626.
- Gervais, L.: *Méthode pour l'accompagnement du clavecin*. Paríž 1733.
- Gesius, B.: *Synopsis musicae practicae*. Frankfurt 1609.

- Ghezzi, I.: *Il Setticlave canore*. Bologna 1709.
- Gibelius, O.: *Seminarium modulatariae vocalis*. Celle 1645.
- Gibelius, O.: *Introductio musicae theoreticae didacticae*. Brémy 1660.
- Gibelius, O.: *Propositiones mathematico-musicae*. Minden 1666.
- Gigault, N.: *Livre de musique dédié à la tres Ste. Vierge*. Paríž 1682.
- Gigault, N.: *Livre de musique pour l'orgue*. Paríž 1685.
- Giustiniani, V.: *Discorso sopra la musica de'suoi tempi*. Rkp. 1628. Vyd. Lucca 1878. In: Solerti, A.: *Le origini del melodramma*. Torino 1903.
- Glarean(us), H.: *Dodekachordon*. Bazilej 1547.
- Goretti, A.: *Dell'eccellenze e perogative della musica*. Ferrara 1612.
- Gradenthaler, H.: *Horologium Musicum*. Regensburg 1676.
- Grandval, N.R.: *Essai sur le bon goust en Musique*. Paríž 1732.
- Grassineau, J.: *A musical dictionary*. Londýn 1740.
- Gresset, J.B.L.: *Discours sur l'harmonie*. Paríž 1737.
- Grimarest, J.L.: *Traité du récitatif dans la lecture*. Paríž 1707.
- Guerau, F.: *Poema Harmonico*. Madrid 1694.
- Guerson, G.: *Utilissime musicales regule*. Paríž 1509.
- Gugl, M.: *Fundamenta partiturae*. Salzburg 1719.
- Guilielmus Monachus: *De preceptis artis musicae et practice compendiosus libellus*. Rkp. cca 1480/90.
- Gumpeltzhaimer, A.: *Compendium musicae*. 1.vyd. Augsburg 1591.
- Hafenreffer, S.: *Monochordon symbolico-biomanticum*. Ulm 1640.
- Hahn, G.J.J.: *Der wohl unterwiesene General-Bass-Schüler*. Augsburg 1751.
- Haltmeier, C.J.F.: *Anleitung: wie man einen General-Bass... in alle Tone transponieren könne*. Hamburg 1737.
- Harnisch, O.S.: *Artis Musicae delineatio*. Frankfurt 1608.
- Hase, W.: *Gründliche Einführung in die edle... Singerkunst*. Goslar 1657.
- Hawkins, Sir J.: *A General History of the Science and Practice of Music*. 5 zv. Londýn 1776.
- Hayes, W.: *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression*. Londýn 1753.
- Heck, J.C.: *The Art of Fingering*. Londýn cca 1766.
- Heck, J.C.: *The Art of Playing the Harpsichord*. Londýn 1770.
- Heck, J.C.: *The Art of Playing the Thorough Bass*. Londýn cca 1777.
- Heinichen, J.D.: *Der Generalbass in der Composition*. Drážďany 1728.
- Heinichen, J.D.: *Neu erfundene und gründliche Anweisung... zu vollkommener Erlernung des Generalbasses*. Hamburg 1711.
- Helmont, Ch.-J. van: *Pièces de clavecin, Op.1*. Brussels 1737.
- Herbst, J.A.: *Musica pratica sive instructio pro symphoniacis*. Norimberg 1642.
- Herbst, J.A.: *Musica poetica, sive compendium melopoeticum*. Norimberg 1643. F New York.
- Herbst, J.A.: *Arte prattica et poetica*. Frankfurt 1653.
- Herbst, J.A.: *Musica Moderna Prattica*. Frankfurt am Main 1653.
- Herrando, J.: *Arte... del Modo de Tocar el Violín*. Paríž 1756.
- Hitznauer, Chr.: *Perfacilis, brevis, et expedita ratio componendi symphonias, concertusque musicos*. Lauingen 1585.
- Hitzler, D.: *Neue Musica oder Singkunst*. Tübingen 1628.
- Holder, W.: *A Treatise on the Natural Grounds and Principles of Harmony*. Londýn 1694.
- Horner (Hörner), Th.: *De ratione componendi cantus*. Königsberg 1546.
- Hotteterre, J. (zvaný „Le Romain“): *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne; de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois*. Paríž 1707. F Kasel 1958.
- Hotteterre, J. (zvaný „Le Romain“): *Premier livre de pièces pour la flûte traversière, Op.2*. Paríž 1715.
- Hotteterre, J. (zvaný „Le Romain“): *L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur la hautbois et autres instruments de dessus*. Paríž 1719. F 1978.
- Hotteterre, J. (zvaný „Le Romain“): *Méthode pour la musette*. Paríž 1737. R 1977.
- Hudgebut, J.: *A vade mecum for the Lovers of Musick, Shewing the Excellency of the Rechorder*. Londýn 1679.
- Hunold-Menantes, Ch.F.: *Die allerneuste Art zur reinen und galanten Poesie*. Hamburg 1712.
- Huygens, C.: *Gebruyck of ongebruyck van t'orgel*. Leiden 1641.
- Ivanovich, C.: *Minerva al Tavolino*. Benátky 1681.

- Janowka, T.B.: *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Praha 1701.
- Joao IV. (král portugalský): *Defensa de la Musica Moderna*. Lisabon 1649.
- Jumilhac, Dom P.B.de: *La science et la pratique du plain-chant*. Paříž 1673.
- Pater Justinus (karmelitán): *Musicalische Arbeith und Kurtz-Weil*. Augsburg 1723.
- Pater Justinus: *Chirologia organico-musica, Musicalische Handbeschreibung*. Norimberg 1711.
- Kapsberger, J.H. (G.G.): *Libro primo di arie passeggiate*. Řím 1612.
- Kapsberger, J.H. (G.G.): *Libro primo di motetti passeggiati*. Řím 1612.
- Keller, G.: *A Compleat Method for attaining to play Thorough Bass upon either Organ, Harpsicord or Theorbo-Lute*. Londýn 1707.
- Kellner, D.: *Treulichter Unterricht im General-Bass*. Hamburg 1732.
- Kepler, J.: *Harmonices Mundi*. Linz 1619; výtlačené v *Opere omnia*.
- Kircher, A.: *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X libris digesta*. Řím 1650. F 1970.
- Kircher, A.: *Phonurgia nova*. Kempten 1673.
- Kirnerberger, J.Ph.: *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*. Berlín 1781.
- Kirnerberger, J.Ph.: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. 2 zv. I. Berlín 1771. II. Berlín a Königsberg 1776-79. F 1968.
- Koswick, M.: *Compendiara Musice artis aeditio*. Lipsko 1516.
- Kraftius, J.: *Musicae practicae rudimenta*. Kopenhagen 1607.
- Kretzschmar, J.: *Musica latino-germanica*. Lipsko 1605.
- Kuhnau, J.: *Der Musikalische Quacksalber*. Drážďany 1700.
- Kuhnau, J.: *Frische Clavier Früchte oder sieben Suonaten*. Lipsko 1696.
- Kuhnau, J.: *Neuer Clavier-Übung Erster Theil*. Lipsko 1689.
- Kürzinger, I.F.X.: *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, und die Violin zu spielen*. Augsburg 1763.
- L'Abbé le fils (J.B. Saint-Sevin): *Principes du violon pour apprendre le doigté... et les différens agréments*. Paříž 1761. F Paříž 1961.
- La Blanc, H.: *Défense de la Basse de Viole*. Amsterdam 1740. R 1928.
- Lacassagne, L'abbé J.: *Traité général des élémens du chant*. Paříž 1766. F Ženeva 1972.
- La Chapelle, J.-A. de: *Les vrais principes de la musique*. 4 zv. Paříž 1736, 1737, 1739, 1752.
- L'Affillard, M.: *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*. Paříž 1694.
- Labeuf, J.: *Traité... sur le chant ecclésiastique*. Paříž 1741.
- La Fond, J.F. de: *A New System of Music*. 2.vyd. Londýn 1725.
- Lago, G.del: *Breve introduttione di musica misurata*. Benátky 1540.
- Lambranzi, G.: *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*. Norimberg 1716.
- Lampadius, A.: *Compendium Musices tam figurati quam plani cantus*. Bern 1537.
- Lampe, J.F.: *The Art of Musick*. Londýn 1740.
- Lampe, J.F.: *A Plain and Compendious Method of Teaching Thorough Bass*. Londýn 1737.
- Lanfranco, G.M.: *Scintille di musica*. Brescia 1533.
- Lange J.C.: *Methodus nova & perspicua in artem musicam*. Hildesheim 1688.
- Lanze, F.de: *Apologie de la Danse*. 1623.
- Laugier, Abbé M.-A.: *Apologie de la musique française, contre M.Rousseau*. Paříž 1754.
- La Voye, M.de: *Traité de musique pour bien et facilement apprendre à chanter et composer*. Paříž 1656. 2. vyd. *Traité de musique reveu et augmentée de Nouveau d'une quatriesme Partie*. Paříž 1666.
- Lebègue, N.: *Les pièces de clavessin*. Paříž 1677.
- Lebègue, N.: *Premier livre d'orgue*. Paříž 1676.
- Lebègue, N.: *Second livre d'orgue*. Paříž (cca) 1678.
- Leblanc, H.: *Défense de la basse de viole*. Amsterdam 1740.
- Le Cerf de la Viéville, J.L.: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Brussel 1704. R 1972.
- Le Menu de Saint Philbert: *Principes de musique courts et faciles*. Paříž 1743.
- Lenton, J.: *The Gentleman's Diversion, or the Violin Explained*. Londýn 1693. 2. vyd. *The Useful Instructor on the Violin*. Londýn 1702.
- Le Roux, G.: *Pièces de clavessin*. Paříž 1705. R 1959.
- Le Roy, A.: *Traicté de musique eontenant une théorique succinte pour methodiquement pratiquer la composition*. Paříž 1583.
- Levens, Ch.: *Abrégé des règles de l'harmonie*. Bordeaux 1743.

- Le Vol, C.: *Philomea Gregoriana*. Benátky 1669.
- Liberati, A.: *Due lettere... in difesa d'un passo dell'opera seconda Sonata d'Arcangelo Corelli*. Rkp. Bologna.
- Lippius, J.: *Disputatio musica prima-tertia*. Wittenberg 1609-1610.
- Lippius, J.: *Synopsis musicae novae*. Strassbourg 1612.
- Listenius, N.: *Rudimenta musicae*. Wittenberg 1533.
- Locke, M.: *Observations upon a Late Book, Entitled, An Essay to the Advancement of Musick*. Londýn 1672.
- Locke, M.: *The Present Practice of Music Vindicated*. Londýn 1673. R 1974.
- Locke, M.: *Melothesia, or Certain General Rules for Playing upon a Continued Bass*. Londýn 1673. R 1975.
- Lorente, A.: *El porqué de la música*. Alcalá de Henares 1672.
- Loulié, E.: *Elements ou principes de musique*. Paříž 1696. F Ženeva 1971.
- Loulié, E.: *Nouveau système de musique*. Paříž 1698.
- Loulié, E.: *Musique théorique et pratique*. Paříž 1722.
- Luscinius, O.: *Musicae institutiones*. Strasbourg 1515.
- Luscinius, O.: *Musurgia seu praxis musicae*. Strasbourg 1536.
- Lusitano, V.: *Introdutione facilissima et novissima de canto fermo, figurato, contrapunto semplice*. Rím 1553.
- Lusse, Ch. de: *L'art de la flûte traversière*. Paříž 1760.
- Mace, Th.: *Musick's Monument*. Londýn 1676. F 1958, 1966.
- Maffei, G.C.: *Delle lettere... v'è un discorso della voce*. Neapol 1562.
- Magirus, J.: *Artis musicae legibus logicis... componendi rationem*. Braunschweig 1611.
- Magirus, J.: *Musicae rudimenta*. Wolfenbüttel 1619.
- Magius, H.: *De tintinnabulis*. Amsterdam 1689.
- Maillart, P.: *Les tons, ou discours, sur les modes de musique*. Tournai 1610.
- Mainwaring, J.: *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*. Londýn 1760.
- Majer, J.F.B.: *Hodegus musicus*. Schwäbisch Hall 1741.
- Majer, J.F.B.: *Museum musicum theoretico practicum*. 1732. R 1954.
- Majer, J.F.B.: *Neueröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal*. Norimberg 1741.
- Majer, M.: *Atalanta fugiens*. Oppenheim 1618.
- Malcolm, A.: *Treatise of Musick: Speculative, Practical, and Historical*. Edinburgh 1721.
- Marais, M.: *Pièces à une et à deux violes*. 5 zv. Paříž 1686-1725. F New York.
- Marais, R.P.: *Nouvelle méthode de musique pour servir d'introduction aux acteurs modernes*. Paříž 1711.
- Marcello, B.: *Il teatro alla moda*. Benátky 1722.
- Marpurg, F.W.: *Der critische Musicus an der Spree*. Berlín 1750. F 1970.
- Marpurg, F.W.: *Die Kunst das Clavier zu spielen*. Berlín 1750. 2. Theil, worinnen die Lehre vom *Accompagnement* abgehandelt wird. Berlín 1761. F Hildesheim 1969.
- Marpurg, F.W.: *Abhandlung von der Fuge*. 2.vyd. Berlín 1753-54. R 1970.
- Marpurg, F.W.: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. 5 zv. Berlín 1754-62, 1778. F 1970
- Marpurg, F.W.: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlín 1755. R 1950. F New York 1969.
- Marpurg, F.W.: *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*. Berlín 1755-62.
- Marpurg, F.W.: *Kritische Briefe über die Tonkunst*. Berlín 1760-64.
- Marpurg, F.W.: *Clavierstücke mit einem practischen Unterrichts für Anfänger un Geübtere*. 3 zv. Berlín 1762-63.
- Marpurg, F.W.: *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders*. Berlín 1763. R 1975.
- Martin y Coll, A.: *Arte de canto llano*. Madrid 1714.
- Martinez de Bizcargui, G.: *Arte de canto llano e contrapunto e canto de organo*. Saragossa 1508.
- Martinez, J.: *Arte de canto chao*. Coimbra 1597.
- Masson, Ch.: *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*. Paříž 1694.
- Matteis, N.: *The False Consonances of Music*. Londýn 1682.
- Mattheson, J.: *Das neu-eröffnete Orchester*. Hamburg 1713.
- Mattheson, J.: *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass*. Hamburg 1719.
- Mattheson, J.: *Der brauchbare Virtuoso*. Hamburg 1720.
- Mattheson, J.: *Critica Musica*. Hamburg 1722 a 1725. F Amsterdam 1964.

- Mattheson, J.: *Grosse General-Bass-Schule*. Hamburg 1731.
- Mattheson, J.: *Kleine General-Bass-Schule*. Hamburg 1735.
- Mattheson, J.: *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg 1737.
- Mattheson, J.: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739. F Kassel 1954.
- Mattheson, J.: *Grundlage einer Ehrenpforte*. Hamburg 1740.
- Maugars, A.: *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*. Rím 1639 (vyd. Paříž 1865).
- Meckenheuser, J.G.: *Die sogenannte: Allerneueste, musikalische Temperatur*. Quedlinburg 1727.
- Mei, G.: *Discorso sopra la musica antica e moderna*. Benátky 1602. F Miláno 1933.
- Meibom, M.: *Antique musicae auctores septem*. Amsterdam 1652.
- Melchior de Torres: *Arte ingeniosa de música*. Alcalá de Henares 1554.
- Menehou, M. de: *Nouvelle Instruction familière en laquelle sont contenues les difficultés de la musique*. Paříž 1558.
- Menestrier, C.F.: *Des représentations en musique ancienne et moderne*. Paříž 1681.
- Menestrier, C.F.le: *Des ballets anciens et modernes*. Paříž 1682. R 1972.
- Mengoli, P.: *Speculationi di musica*. Bologna 1670.
- Merck, D.: *Compendium musicae instrumentalis Chelicae*. Augsburg 1695.
- Mersenne, M.: *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paříž 1636-1637. F Paříž 1965.
- Meyer, J.: *Unvorgreifliche Gedancken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Music*. 1726.
- Michele, A.di: *La nuova chitarra di regole*. Palermo 1680.
- Millet, J.: *La belle méthode, ou l'art de bien chanter*. Besançon 1666. F New York 1973.
- Millioni, P. — Monte, L.: *Vero... modo d'imparare a sonare... la Chitarra*. Rím 1627.
- Minguet y Yrol, P.: *Academia Musical de los instrumentos*. Madrid 1752.
- Mithobius, H.: *Psalmodia christiana*. Jena 1665.
- Mizler von Kolof, L.C.: *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*. Lipsko 1736-1754.
- Mizler von Kolof, L.C.: *Musikalischer Staarstecher*. Lipsko 1739-1740.
- Mizler von Kolof, L.C.: *Anfangs-Gründe des Generalbasses*. Lipsko 1739.
- Monserrate, A.de: *Arte breve, y compendiosa de las dificultades*. Valencia 1614.
- Montanos, Fr. de: *Arte de música theorica y practica*. Valladolid 1592.
- Montéclair, M.P.de: *Méthode pour apprendre la musique*. Paříž 1700.
- Montéclair, M.P.de: *Nouvelle méthode pour apprendre la musique*. Paříž 1709.
- Montéclair, M.P.de: *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*. Paříž 1711-1712.
- Montéclair, M.P.de: *Petite méthode pour apprendre la musique aux enfans et même aux personnes plus avancées en âge*. Paříž 1735.
- Montéclair, M.P.de: *Principes de musique*. Paříž 1736.
- Morley, Th.: *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. Londýn 1597. F Londýn 1937, Westmead 1971.
- Muffat, G.: *Apparatus musico-organisticus*. Salzburg 1690.
- Muffat, G.: *Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae Florilegium primum*. Augsburg 1695. *Florilegium secundum*. Passov 1698.
- Muffat, G.: *Ausserlesene mit Ernst- und Lust- gemengter Instrumental-Music*. Passov 1701.
- Muffat, G.(T.): *Versel sammt 12 Toccaten*. Viedeň 1726.
- Muffat, G.(T.): *Componimenti musicali per il cembalo*. Augsburg 1727. F New York 1968.
- Murschhauser, F.X.A.: *Prototypon longo-breve organicum*. Norimberg 1703.
- Murschhauser, F.X.A.: *Fundamentalische kurz, und bequeme Handleitung*. Mnichov 1707.
- Murschhauser, F.X.A.: *Academia musico-poetica*. Norimberg 1721.
- Muscovius, J.: *Bestraffter Missbrauch der Kirchenmusic*. Lauban 1694.
- Mylius, W.M.: *Rudimenta musices, das ist: eine kurtze und grund-richtige Anweisung zur Singekunst*. Gotha 1685.
- Nassarre, P.: *Fragmentes músicos, Reglas para canto llano, canto de organo, contrapunto, y composition*. Zaragoza 1683.
- Nassarre, P.: *Escuela musica*. Zaragoza 1723-24.
- Negri, C.: *Le Gratie d'amore*. Miláno 1602.
- Negri, C.: *Nuove inventioni di balli*. Miláno 1604.
- Neidhardt, J.G.: *Die beste und leichteste Temperatur*. Jena 1706.

- Neidhardt, J.G.: *Gänzlich erschöpfte mathematische Abtheilungen des... Canonis Monochordi*. Königsberg 1732.
- Niedt, F.E.: *Musicalisches A B C*. Hamburg 1708.
- Niedt, F.E.: *Musicalische Handleitung*. I. Hamburg 1700, II. *Handleitung zur Variation*. Hamburg 1706, III. *Musicalischer Handleitung dritter und letzter Theil*. Hamburg 1717. F 1976.
- Nivers, G.G.: *La gamme du si, nouvelle méthode pour apprendre à chanter*. Paríž 1646.
- Nivers, G.G.: *Livre d'orgue*. Paríž 1665.
- Nivers, G.G.: *Traité de la composition de musique*. Paríž 1667.
- Nivers, G.G.: *Dissertation sur le chant grégorien*. Paríž 1683.
- North, F.: *A Philosophical Essay of Musick*. Londýn 1677.
- Nucius, J.: *Musices poeticae, sive De compositione cantus praeceptiones*. Neisse 1613.
- Nunes da Sylva, M.: *Arte minima*. Lisabon 1685.
- Orgosinus, H.: *Musica nova*. Lipsko 1603.
- Ornitoparchus, A.: *Musicae activae Micrologus*. Lipsko 1517.
- Ortiz, D.: *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Rím 1553.
- Osio, T.: *L'armonia del nudo parlare*. Miláno 1637.
- Otonelli, G.D.: *Della christiana moderazione del theatro*. Florencia 1652.
- Pacichelli, G.B.: *De Tintinnabulo*. Neapol 1693.
- Padovano (Paduani), G.: *Institutiones ad diversas ex plurium vocum harmonia cantilenas, sive modulationes ex variis instrumentis fingendas*. Verona 1578.
- Paolucci, G.: *Arte pratica di contrappunto*. 3 zv. Neapol 1765-1772.
- Pape (Papius), A. (de): *De consonantiis seu pro diatessaron libri duo*. Antverpy 1581.
- Paradossi, G.: *Modo facile di suonare il sistro*. Bologna 1695. F Miláno 1933.
- Parran, A.: *Traité de la musique théorique et pratique, contenant les preceptes de la Composition*. Paríž 1639.
- Pasquali, N.: *Thorough-bass made easy*. Edinburgh 1757.
- Pasquali, N.: *The Art of Fingering the Harpsichord*. Edinburgh 1758.
- Pasquini, B.: *Regole per ben suonare il cembalo o organo*. Rkp.
- Pasquini, B.: *Saggi di contrapunto*. Rkp.
- Paumann, C.: *Fundamentum organisandi*. cca 1455. F Berlín 1972.
- Peacham, H.: *The Compleat Gentleman*. Londýn 1622.
- Pellegrini, C.: *Museum historico-Legale bipartitum*. Rím 1665.
- Pemberton, E.: *An Essay for the Further Improvement of Dancing*. Londýn 1711.
- Penna, L.: *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*. 3 zv. Bologna 1672. F Bologna 1969.
- Pepusch, J.Ch.: *A Treatise on Harmony*. Londýn 1730.
- Perego, C.: *La regola del canto fermo ambrosiano*. Miláno 1622.
- Peri, J.: *Euridice*. Florencia 1600.
- Perrine: *Pieces de luth en musique avec des regles pour les toucher parfaitement sur le luth et sur le clavessin*. Paríž 1680.
- Pexenfelder, M.: *Apparatus eruditionis... per omnes artes*. Norimberg 1670.
- Philomathes, V.: *Musidorum libri quattuor, compendioso carmine elucubrati*. Viedeň 1512.
- Picerli, S.: *Specchio ... di musica*. 2 zv. Neapol 1630-31.
- Piovesana, F.S.: *Misure armoniche*. Benátky 1627.
- Pisa, A.: *Battuta della musica*. Pisa 1611. R 1969.
- Pitoni, G.O.: *Guida armonica*. Rím cca 1690.
- Playford, J.: *A Breefe Introduction to the Skill of Musick*. Londýn 1654.
- Playford, J.: *An Introduction to the Skill of Musick*; Londýn 1674. *Corrected and Amended by Mr. Henry Purcell*. Londýn, 12. vyd. 1694.
- Playford, J.: *The Division Violin*. Londýn 1685.
- Poglietti, A.: *Compendium oder kurzer Begriff und Einführung zur Musica*. Rkp. 1676.
- Pontio, P.: *Ragionamento di Musica*. Parma 1588. R 1958.
- Praetorius, M.: *Syntagma Musicum*, 3 zv. Wolfenbüttel 1615-1619.
- Prelleur, P.: *The modern Musick-Master*. Londýn 1730.
- Preus, G.: *Grund-Regeln von der Structur... einer untadelhaften Orgel*. Hamburg 1729.
- Prinner, J.J.: *Musicalischer schlissl*. Rkp 1677.

- Printz, W.C.: *Phrynis Mytilenaeus oder satyrischer Componist*. I. Quedlinburg 1676, II. 1677. Drážďany — Lipsko 1676.
- Printz, W.C.: *Musica modulatoria vocalis*. Schweidnitz 1678.
- Printz, W.C.: *Exercitationes musicae... de concordantiis singulis*. Drážďany 1687-1689.
- Printz, W.C.: *Compendium musicae signatoriae et modulatariae vocalis*. Drážďany 1689.
- Printz, W.C.: *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst*. Drážďany 1690.
- Profe, A.: *Compendium musicum*. Lipsko 1641.
- Prynne, W.: *Histrionmastix*. Londýn 1633.
- Puerto, Diego del: *Ars cantus plani portus musice vocata siue organici*. Salamanca 1504.
- Purcell, H.: *A Choice Collection of Lessons*. Londýn 1696. F New York 1978.
- Purcell, H.: *An Introduction to the Art of Descant or Composing Musick in Parts: In a more Plain and Easie Method than any heretofore Published, by H.Playford, An Introduction to the Skill of Musick, The 12th Edition corrected and amended by H.Purcell*. Londýn 1694.
- Pure, M.de: *Idées des spectacles anciens et nouveaux*. Paříž 1658.
- Puteanus, E.: *Musathena*. 2.vyd. Hanover 1602.
- Quercu, S.de: *Opusculum musices*. Viedeň 1509.
- Quirsfeld, J.: *Breviarium musicum*. Pirna 1675.
- Quitschreiber, G.: *De parodia tractatu musicis*. Jena 1611.
- Quitschreiber, G.: *Musikbüchlein für die Jugend*. Jena 1607.
- Raguenet, abbé F.: *Parallèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéra*. Paříž 1702.
- Raguenet, abbé F.: *Défense du parallèle des italiens et des françois*. Paříž 1705.
- Raison, A.: *Livre d'orgue, contenant cinq messes*. Paříž 1688.
- Rameau, J.Ph.: *Pièces de clavecin*. Paříž 1706.
- Rameau, J.Ph.: *Traité de l'harmonie*. Paříž 1722.
- Rameau, J.Ph.: *Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts*. Paříž 1724. F New York 1967.
- Rameau, J.Ph.: *Nouveau système de musique théorique*. Paříž 1726.
- Rameau, J.Ph.: *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue*. Paříž 1732.
- Rameau, J.Ph.: *Génération harmonique*. Paříž 1737.
- Rameau, J.Ph.: *Pièces de clavecin en concerts*. Paříž 1741.
- Rameau, J.Ph.: *Démonstration du principe de l'harmonie*. Paříž 1750.
- Rameau, J.Ph.: *Nouvelles Réflexions sur sa démonstration*. Paříž 1752.
- Rameau, J.Ph.: *Observations sur notre instinct pour la musique*. Paříž 1754.
- Rameau, J.Ph.: *Code de musique pratique, ou méthodes pour apprendre la musique... pour former la voix & l'oreille, pour la position de la main... sur le clavecin & l'orgue, pour l'accompagnement*. Paříž 1760. F New York 1965.
- Rameau, P.: *Abbrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire... danses de ville*. Paříž 1725.
- Rameau, P.: *La maitre à danser*. Paříž 1725.
- Ramos de Pareia, B.: *Musica practica*. Bologna 1482.
- Ravenscroft, Th.: *A Briefe Discourse of the True (but Neglected) Use of Charact'ring the Degrees*. Londýn 1614.
- Ravn, H.M. (Corvinus, J.M.): *Heptachordum danicum*. Kodaň 1646.
- Riva, G.: *Advice to the Composers and Performers of Vocal Musick. Translated from the Italian*. Londýn 1727.
- Robinson, Th.: *The Schoole of Musicke*. Londýn 1603.
- Rodio, R.: *Regole di musica*. Neapol 1600.
- Roel del Rio, A.V.: *Institución harmonica*. Madrid 1748.
- Rognoni, R.: *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*. Benátky 1592.
- Rognoni Taegio, F.: *Selva di varii passaggi secondo l'uso moderno*. Miláno 1620. F Bologna 1970.
- Rosa, S.: *La Musica*. Amsterdam 1664.
- Rossi, G.B.: *Organo de cantori*. Benátky 1618.
- Rossi, L.: *Sistema musico, overo Musica speculativa*. Perugia 1666.
- Rousseau, J.: *Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique*. Paříž 1678.
- Rousseau, J.: *Traité de la Viole*. Paříž 1687. R 1975.

- Rousseau, J.J.: *Lettre sur la musique françoise*. Paríž 1743.
- Rousseau, J.J.: *Dissertation sur la musique moderne*. Paríž 1743.
- Rousseau, J.J.: *Lettre à M.Grimm*. Paríž 1752.
- Rousseau, J.J.: *Dictionnaire de musique*. Paríž 1768. Amsterdam 1768. R 1969.
- Ruffa, G.: *Introdutorio musicale*. Neapol 1701.
- Ruiz de Ribayaz, L.: *Luz y norte musical*. Madrid 1677.
- Sabbatini, G.: *Regola facile, e breve per sonare sopra il basso continuo nell' organo, manacordo o altro simile stromento*. Benátky 1628.
- Sabbatini, P.: *Toni ecclesiastici...* *Modo per sonare il basso continuo*. Rim 1650.
- St. Evremond, Ch.de Saint Denis: *Dissertation sur l'opéra*. In: *Oeuvres*. Londýn 1705.
- St. Hubert, de: *La manière de composer et faire réussir len ballets*. Paríž 1641.
- Saint-Lambert, M.de: *Les principes du clavecin*. Paríž 1702. F Ženeva 1972.
- Saint-Lambert, M.de: *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instrumens*. Paríž 1707.
- Salmon, Th.: *An Essay to the Advancement of Musick*. Londýn 1672. R 1969.
- Salter, H.: *The Genteel Companion;... Directions for the Recorder*. Londýn 1683.
- Samber, J.B.: *Manuductio ad organum*. Salzburg 1704.
- Samber, J.B.: *Continuatio ad Manuductionem organicam*. Salzburg 1707.
- Sancta María, Fray Tomás de: *Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela*. Valladolid 1565. F Londýn 1972.
- Sangiovanni, G.: *Primi ammaestramenti della musica figurata*. Modena 1714.
- Sanz, G.: *Instrucción de música sobre la guitarra*. Zaragoza 1674.
- Sartorius, E.: *Institutionum musicarum tractatio nova et brevis*. Hamburg 1635.
- Sartorius, E.: *Musomachia, id est Bellum musicale*. Rostock 1642 (1. vyd. 1622).
- Sauveur, J.: *Principes d'acousticque et de musique*. Paríž 1701. R 1973.
- Sauveur, J.: *Système general des intervalles, des sons*. Paríž 1701.
- Sauveur, J.: *Méthode générale pour former des systèmes tempérés*. 1707.
- Scacchi, M.: *Cribrum musicum*. Benátky 1643.
- Scacchi, M.: *Breve discorso sopra la musica moderna*. Varšava 1649.
- Scaletta, O.: *Scala di musica*. Benátky 1598.
- Scaletta, O.: *Primo scalino della scala di contrapunto*. Miláno 1622.
- Scarlati, A.: *Regole per principianti*. Rkp. 1715.
- Scarlati, A.: *Discorso sopra un caso particolare* (1717). In: Kirnberger, J.P.: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin Königsberg 1771.
- Schacht, M.H.: *Musicus danicus eller Danske sangmester*. Rkp. Kodaň 1687.
- Schanpfecher, M.: *Musica Figurativa*. In: Wollick, N.: *Opus aureum*. Kolín 1501. (III. a IV. diel.)
- Scheibe, J.A.: *Compendium musices*. Rkp. 1730.
- Scheibe, J.A.: *Der critische Musikus*. Hamburg 1738.
- Scheibe, J.A.: *Eine Abhandlung von den musicalischen Intervallen und Geschlechtern*. Hamburg 1739.
- Scheidt, S.: *Tabulatura nova*. Hamburg 1624. (I.- III.)
- Schlick, A.: *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*. Speyer 1511. R 1959.
- Schneegaß (Snegassius), C.: *Isagoges musicae libri duo*. Erfurt 1591.
- Schönsleder, W.(Volupius Decorus): *Architectonice musices universalis*. Ingolstadt 1631.
- Schott, K.: *Magia Universalis, část II., Acustica*. Würzburg 1657.
- Schott, K.: *Organum mathematicum*. Würzburg 1668.
- Schreyer, B.: *Musica choralis theoro-practica*. Mnichov 1663.
- Schütz, H.: (Vorrede zu) *Psalmen Davids...* in *Teutsche Reimen gebracht durch D.Cornelium Beckern*. 1628/1661.
- Schütz, H.: (Vorrede zur) *Auferstehungs-Historia*. 1628.
- Schütz, H.: (Vorrede zu) *Geistliche Chormusik*. 1648.
- Schwenter, D.: *Deliciae physico-mathematicae*. Norimberg 1636-1653.
- Scorpione, D.: *Riflessioni armoniche*. Neapol 1701.
- Sebastiani, C.: *Bellum musicale inter plani et mensurabilis cantus reges*. Straßburg 1563.
- Secchi, A.: *De ecclesiastica hymnodia libri tres*. Antverpia 1634.
- Serré, J.-A.: *Essais sur les principes de l'harmonie*. Paríž 1753.
- Severi, F.: *Salmi passaggiati per tutte le voci*. Rim 1615.
- Sieffert (Syfert), P.: *Anticribratio musica*. Gdansk 1645.

- Simpson, Chr.: *The Division-Violist: or, An Introduction to the Playing upon a Ground*. Londýn 1659. 2. vyd.: *Chelys minuritionum artificio exornata / The Division Viol, or the Art of Playing Extempore upon a Ground*. Londýn 1665. R 1965.
- Simpson, Chr.: *The Principles of Practical Musick*. Londýn 1665. 2.vyd.: *A Compendium of Practical Musick*. Londýn 1667.
- Siris, P.: *The Art of Dancing*. Londýn 1706.
- Socius, R.: *Regole del contrapunto*. Rkp. 1555.
- Spadi, G.B.: *Passagi... con madrigali diminuiti per sonare*. Benátky 1609.
- Spataro, G.: *Honesta defensio in Nicolai Bvrtii parmensis opvscvlvm*. Bologna 1491.
- Speer, D.: *Grundrichtiger (...) Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt*. Ulm 1687. 2. vyd. 1697.
- Sperling, J.P.: *Principia musicae*. Bauten 1705.
- Sperling, J.P.: *Porta musica, das ist: Eingang zur Music*. Bauten 1708.
- Spiess, M.: *Tractatus musicus compositorio-practicus*. Augsburg 1745.
- Spiridion: *Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis, manuchordiis*. Bamberg Gerbstedt 1669-1675.
- Staden, J.: *Kurz und einfältig Bericht für diejenigen, so im Basso ad organum unerfahren*. Kirchen-Music, Ander Theil. Norimberg 1626.
- Steffani, A.: *Quanta certezza habbia da suoi principii la musica*. Amsterdam 1695.
- Steiner, J.L.: *Kurz- leicht- und gründliches Noten-Büchlein*. Zürich 1728.
- Stierlein, J.Ch.: *Trifolium musicae consistens in musica theoretica, pratica et poetica*. Stuttgart 1691.
- Strozzi, G.: *Elementorum musicae praxis*. Neapol 1683.
- Sweelinck, J.P.: *Composition-Regeln*. Rkp. (cca) 1600.
- Tansur, W.: *A New Musical Grammar*. Londýn 1746.
- Tartini, G.: *Trattato di musica seconda la vera scienza dell'armonia*. Padova 1754.
- Tartini, G.: *L'arte dell'arco*. Paríž 1758.
- Tartini, G.: *Lettera del defonto Signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino*. Benátky 1770. Angl.vyd. *A Letter from the Late Signor Tartini (Padova, 5.marca 1760) to Signora Maddalena Lombardini (now Signora Sirmen) Published as an Important Lesson to Performers on the Violin. Translated by Dr.Burney*. Londýn 1771. R 1967.
- Tartini, G.: *Traité des agréments de la musique*. Paríž 1771.
- Taubert, G.: *Rechtschaffener Tanzmeister*. Lipsko 1717. R 1976.
- Telemann, G.M.: *Unterricht im Generalbass-Spielen*. Hamburg 1773.
- Telemann, G.Ph.: *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen*. Hamburg 1733-34.
- Telemann, G.Ph.: *Vorbericht zu musicalisches Lob Gottes*. Norimberg 1744.
- Tessarini, C.: *Grammatica di musica... a suonar il violino*. Rím 1741.
- Testori, C.G.: *La musica ragionata*. Vercelli 1767.
- Tettamanzi, F.: *Breve metodo per fondamente... apprendere il canto fermo*. Miláno 1686.
- Tevo, Z.: *Il Musico Testore*. Benátky 1706.
- Thalesio, P.: *Arte de canto chao*. Coimbra 1618.
- Thielo, C.A.: *Grund-Regeln wie man bey weniger Information sich selbst die Fundamenta der Music und des Claviers lernen kan*. Kodaň 1753.
- Thuringus, J.: *Opusculum bipartitum*. Berlín 1625.
- Tigrini, O.: *Il compendio della musica*. Benátky 1588.
- Tinctoris, J.: *Complexus effectuum musicas*. Rkp. cca 1473-1474. R Bologna 1979.
- Tinctoris, J.: *Liber de arte contrapuncti*. Rkp. 1477.
- Tinctoris, J.: *De inventione et usu musicae*. Neapol 1487. R 1907, 1917.
- Tinctoris, J.: *Terminorum musicae difinitorium*. Treviso 1495.
- Tinctoris, J.: *Opera theoretica*. Seay, A. ed., 1975.
- Torres, J.de: *Reglas generales de acompanar en organo*. Madrid 1702.
- Torres, M.de: *Arte ingeniosa de música*. Alcalá de Henares 1554.
- Tosi, P.F.: *Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna 1723. R 1968.
- Tovar, Fr.: *Libro de música práctica*. Barcelona 1510. R Madrid 1978.
- Treiber, J.P.: *Der accurate Organist im General-Bass*. Jena a Arnstadt 1704.
- Treu, A.: *Lycaei musici theorico pratici*. Rothenburg ob der Tauber 1635.

- Trümper, M.: *Epitome oder Kurtzer Auszug der Musik*. Gotha 1668.
- Trydell, J.: *Two Essays on the Theory and Practice of Music*. Dublin 1766.
- Tufts, J.: *A Very Plain and Easy Introduction to the Whole Art of Singing Psalm Tunes*. 1720.
- Turner, W.: *Sound Anatomiz'd or A Philosophical Essay on Musick*. Londýn 1724.
- Uberti, G.: *Contrasto musico*. Rím 1630.
- Ulloa, P.de: *Musica universal*. Madrid 1717.
- Valle, P.della: *Discorso della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*. 1640. In: Solerti, A.: *Le origini del melodramma*. Turíno 1903. R 1969.
- Valls, F.: *Respuesta...a la censura*. Barcelona 1716.
- Vanneo, S.: *Recanetum de musica aurea*. Rím 1533. F Kasel 1969.
- Veracini, F.M.: *Il trionfo della practica musicale*. op. 3. Rkp.
- Verato, G.M.: *Il Verrato insegna... per imparare per tutte le Chiave*. Benátky 1623.
- Viadana, L.(Grossi da): *Cento concerti ecclesiastici*. Benátky 1602.
- Vicentino, N.: *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*. Rím 1555. F Kasel 1959.
- Villeneuve, A.de: *Nouvelle méthode très courte et très facile... pour aprendre la musique et les agréments du chant*. Paríž 1733.
- Vogt, M.: *Conclave thesauri magnae artis musicae*. Praha 1719.
- Voigt, J.C.: *Gespräch von der Musik*. Erfurt 1742.
- Wagenseil, J.C.: *De Germaniae Phonascorum, Von der Meistersinger Origine*. Altdorf 1697.
- Wallerius-Retzeliu O.: *Disputatio musica de Tactu musico*. Uppsala 1698.
- Walliser, Th.: *Musicae figuralis praecepta*. Strassburg 1611.
- Walter, Th.: *Grounds and Rules of Musick*. Boston 1723.
- Walther, J.G.: *Praecepta der musicalischen Composition*. Rkp. 1708. Lipsko 1960.
- Walther, J.G.: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Lipsko 1732. F Kasel 1953.
- Warren, A.: *The Tonometer*. Londýn 1725.
- Weaver, J.: *An Essay toward an History of Dancing*. Londýn 1712.
- Werckmeister, A.: *Orgelprobe*. Frankfurt a Lipsko 1681. 2.vyd. 1698. R 1970.
- Werckmeister, A.: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*. Frankfurt a Lipsko 1687. R 1972.
- Werckmeister, A.: *Musicalische Temperatur*. Frankfurt a Lipsko 1686-1687, 2. 1691.
- Werckmeister, A.: *Hypomnemata musica*. Quedlinburg 1697. R 1970.
- Werckmeister, A.: *Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln, wie der Bassus continuus, oder General-Bass wol könne tractiret werden*. Aschersleben 1698. 2. vyd. 1715.
- Werckmeister, A.: *Harmonologia musica oder Kurtze Anleitung zur musikalischen Composition*. Frankfurt a Lipsko 1702. R 1970.
- Werckmeister, A.: *Organum Gruningense redivivum*. Quedlinburg a Aschersleben 1705.
- Werckmeister, A.: *Musicalische Paradoxal-Discourse*. Quedlinburg 1707. R 1970.
- Wollick, N.: *Opus aureum musicae*. Kolín 1501.
- Yssandon, J.: *Traité de la musique pratique*. Paríž 1582. R 1972.
- Zacconi, L.: *Prattica di musica*. I. Benátky 1592; *seconda parte* 1622. F Bologna 1967.
- Zanetti, G.: *Il Scolaro... per imparar a suonare di violino, et altri stromenti*. Miláno 1645.
- Zarlino, G.: *Le istitutioni harmoniche*. Benátky 1558. F New York 1965, 3.rev.vyd. 1573, R 1966.
- Zarlino, G.: *Dimostrationsi harmoniche*. Benátky 1571. R 1966.
- Zarlino, G.: *Sopplimenti musicali*. Benátky 1588. R 1966.
- Zerleder, N.: *Musica figuralis oder... Unterweysung der Singkunst*. Bern 1658.
- Zondarini, F.G.: *Riflessioni... nell'apprendere il canto con l'uso d'un solfeggio*. Benátky 1746.
- Zuccari, C.: *The True Method of Playing an Adagio Made Easy by Twelve Examples. First in a Plain Manner with a Bass. Then with All Their Graces. Adapted for Those Who Study the Violin*. Londýn 1765.
- Zumbag C.: *Institutiones Musicae of Korte onderwyzingen*. Leyden 1743.

[KL]

REVUE PRE HUDOBNÚ KULTÚRU

ANTOLÓGIA – RENESANCIA A BAROK

ČASOPIS SLOVENSKEJ HUDOBNEJ ÚNIE

Vydáva Slovenská hudobná únia, Michalská 10, 815 36 Bratislava

Vychádza štyrikrát do roka vo vydavateľstve OBZOR, Špitálska 35, 815 85 Bratislava

Vedúci redaktor: Vladimír Godár

Redaktorka: Katarína Lakotová

Jazyková úprava: Elena Kučerová

Návrh obálky a grafickej úpravy: Eva Kovačevičová-Fudala

Noty kreslil: Peter Hanzel

Adresa redakcie:

Slovenská hudba, Michalská 10, 815 36 Bratislava, tel. 333 716

Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, Špitálska 35, 815 85 Bratislava

Číslo účtu vo VÚB: 68034-012/0200

Registračné číslo 371/91. MIČ 49680.

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma:

Vydavateľstvo **OBZOR**;**redakcia**;**PNS** š.p. Bratislava, každá pošta a doručovateľ, predajňa PNS a stredisko PNS; objednávky do zahraničia vybavuje Riaditeľstvo PNS, Pribinova 25, 813 81 Bratislava.

Cena jedného čísla 30,-Sk, celoročné predplatné pre predplatiteľov 80,-Sk.

Grafická úprava ACADEMIC DTP

Tlač: Vydavateľstvo OBZOR

Povolené RPP Ba12 dňa 17. 12.1993 pod číslom 194/93.

Vychádza s podporou MK SR.