DNI STAREJ HUDBY '96

BRATISLAVA
16. – 21. OKTÓBER 1996

Center of Early Music
Centrum starej hudby

Centrum starej hudby

Prof. Ján Albrecht
čestný predseda

Peter Zajíček
predseda

Katarína Važanová
tajomníčka

Adresa
Centrum starej hudby
Fándlyho 1
811 03 Bratislava
Tel./fax: ++42 7 531 3830
Tel.: ++42 7 252 246
Fax: ++42 7 258 597

Počas trvania festivalu
Music forum
Palackého 2 (Reduta)
Bratislava
Tel.: ++42/7/531 8139

USPORIADATELIA

Centrum starej hudby

RARA *MUSICA*

SPOLUUSPORIADATELIA

Mestské kultúrne stredisko
Hudobné múzeum SNM
Hudobná a tanečná fakulta VŠMU
Slovenská filharmónia
Centrum pre elektroakustickú a computerovú hudbu
Experimentálne štúdio SRo

Štvrtok
17. október 1996
19.00 hod.
Hudobná sieň Bratislavského hradu

MUSICA AETERNA
Peter Zajíček umelecký vedúci
CAMERATA BRATISLAVA
Jan Rozehnal zbormajster
ANTON POPOVIČ dirigent
KAMILA ZAJÍČKOVÁ 1. soprán (Budinský 2,3, Vivaldi)
JANA PASTORKOVÁ 2. soprán (Vivaldi)
PETRA NOSKAIOVÁ alt (Budinský 3, Vivaldi)
RÓBERT MIKÓCZI tenor (Budinský)
STANISLAV BEŇAČKA bas (Budinský)

Koncert sa uskutočňuje v spolupráci s Hudobným múzeom SNM

ĎAKUJEME

všetkým inštitúciám, spoločnostiam, hotelom, médiám a jednotlivcom, ktorí umožnili realizáciu Dní starej hudby '96

Soros Centre for Contemporary Arts
The British Council Bratislava
Institut Français de Bratislava
A Magyar Köztársaság Kulturális Intézete
Goethe Institut Bratislava
Hudobný fond
Music forum
Všeobecná úverová banka
Istrobanka
Poľnobanka, a.s.
MOL Slovensko
Hotel Danube
Chez DAVID
Hotel No16
Austrian Airlines
ORMAN, s.r.o.
ExpressPrint, s.r.o.
Sapob
Kvetinárstvo Orchidea
Denník SME, Rádio Twist, Rádio Ragtime
Marica Dobiášová
Peter Zajíček
Vladimír Godár
Daniel Škoviera, Peter Zagar, Miloš Valent, Adrian Rajter
Juraj Strausz, Tibor Hrčko
Peter Augustovič, Miroslav Černák, Peter Koma
Selma Steinerová
Ilja Michalič

a všetkým ďalším nemenovaným pomocníkom a priaznivcom

Úvodom

Uplynulé nemusí byť stratené. Bola by škoda, keby mnohé hodnoty vytvorené v minulosti, zostali nesprístupnené. A hoci je naša prítomnosť postavená na minulosti, musíme hodnoty minulosti v našej súčasnosti sprítomňovať, uchopiť i pochopiť jej zrod a obohatiť sa jej prístupmi. Pretože minulosť nemilujeme kvôli nej samej, ale v záujme našej prítomnosti.

Ján Albrecht

Kalendár podujatí

STREDA 16. OKTÓBER 10.00 HOD. ..... s. 8
Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova ul.

Francúzska čembalová hudba obdobia baroka a jej interpretačné problémy
Workshop

PASCAL DUBREUIL čembalo

STREDA 16. OKTÓBER 19.00 HOD. ..... s. 9
Koncertná sieň Klarisky

Marin MARAIS Jean-Féry REBEL François COUPERIN

PETER ZAJÍČEK husle MILOŠ VALENT husle REBEKA RUSÓ basová viola da gamba
PASCAL DUBREUIL čembalo

ŠTVRTOK 17. OKTÓBER 19.00 HOD. ..... s. 20
Hudobná sieň Bratislavského hradu

František Xaver BUDINSKÝ Antonio VIVALDI

MUSICA AETERNA – Peter Zajíček umelecký vedúci
CAMERATA BRATISLAVA – Jan Rozehnal zbormajster
ANTON POPOVIČ dirigent
KAMILA ZAJÍČKOVÁ soprán JANA PASTORKOVÁ soprán PETRA NOSKAIOVÁ alt
RÓBERT MIKÓCZI tenor STANISLAV BEŇAČKA bas

PIATOK 18. OKTÓBER 17.00 HOD. ..... s. 29
Koncertná sieň Klarisky

Johann KUHNAU

MARICA DOBIÁŠOVÁ čembalo

PIATOK 18. OKTOBER 20.00 HOD. ..... s. 40
Slovenský rozhlas - Štúdio 5

Hudobná minulosť a hudba dneška
Koncert-seminár

Johann Sebastian BACH Miro BÁZLIK

MIRO BÁZLIK klavír Vladimír Godár úvodné slovo
Technická spolupráca: Experimentálne štúdio SRo

Kalendár podujatí

SOBOTA 19. OKTÓBER 10.00 HOD. ..... s. 42
Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova ul.

Interpretácia liturgickej hudby 1. polovice 16. storočia
Kódex Anna Hannsen Schumann
Seminár

ILONA FERENCZI CAMERATA BRATISLAVA

SOBOTA 19. OKTÓBER 19.00 HOD. ..... s. 43
Malý evanjelický chrám, Panenská ul.

„Back to the Future" - Návrat do budúcnosti
Niekoľko avantgardných skladateľov pred Bachom

Johann Sebastian BACH Georg MUFFAT Heinrich Ignaz Franz BIBER
Johann Heinrich SCHMELZER Dario CASTELLO

JOHN HOLLOWAY husle ALOYSIA ASSENBAUM organ

NEDEĽA 20. OKTÓBER 19.00 HOD. ..... s. 52
Hudobná sieň Bratislavského hradu

Henry PURCELL John BLOW

MUSICA AETERNA– Peter Zajíček umelecký vedúci
CAMERATA BRATISLAVA – Jan Rozehnal zbormajster
JOHN TOLL dirigent, čembalo
JANA PASTORKOVÁ Venus, soprán NOÉMI KISS Cupid, soprán COLIN MASON Adonis, bas

PONDELOK 21. OKTÓBER 19.00 HOD. ..... s. 66
Koncertná sieň Klarisky

Sakrálna hudba raného talianskeho baroka

Tarquinio MERULA Chiara Margarita COZZOLANI Giovanni ROVETTA
Nicolaus a KEMPIS Alessandro GRANDI Marko UCCELLINI
Carlo MILANUZZI Giovanni Antonio RIGATTI

MUSICA ANTIQUA PRAHA
PAVEL KLIKAR umelecký vedúci

Streda
16. október 1996
10.00 hod.
Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova ul

Workshop
PASCAL DUBREUIL

Francúzska čembalová hudba obdobia baroka
a jej interpretačné problémy
Spoluúčinkujú poslucháči HTF VŠMU

INSTITUT FRANÇAIS BRATISLAVA

Workshop sa uskutočňuje v spolupráci s Hudobnou a tanečnou fakultou VŠMU

Streda
16. október 1996
19.00 hod.
Koncertná sieň Klarisky

PETER ZAJÍČEK husle
MILOŠ VALENT husle
REBEKA RUSÓ basová viola da gamba
PASCAL DUBREUIL čembalo

Koncert sa uskutočňuje v spolupráci s Mestským kultúrnym strediskom

Marin MARAIS (1656-1728)
Sonnerie de S.te Genevieue du Mont de Paris (1723)

Jean-Féry REBEL (1666-1747)
Tombeau de Monsieur de Lully (1695, 1712)

Lentement. Gravement
Lentement. Grave
Vivement
Les Regrets. Grave

François COUPERIN (1668-1733)
Le Parnasse
ou L'Apothéose de Corelli, Grande Sonade, en Trio (1724)

Corelli au piéd du Parnasse prie les Muses de le Recevoir parmi elles. *Gravement*
Corelli, Charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque Sa joye. Il Continuë avec ceux qui L'accompagnent. *Gaÿment*
Corelli buvant à la Source D'Hypocrêne, Sa Troupe continuë. *Notes égales, et Coulées, et modérément*
Entouziasme de Corelli Causé par les eaux D'Hypocrêne. *Viuement*
Corelli aprés son Entouziasme, S'endort; et sa Troupe jouë le Sommeil suivant. *Tres doux. Notes égales et Coulées.*
Les Muses reveillent Corelli; Et le placent auprês D'Apollon. *Vivement*
Remerciment de Corelli. *Gaÿment*

Prestávka

François COUPERIN (1668-1733)

CONCERT INSTRUMENTAL sous le titre D'APOTHÉOSE

Composé à la mémoire immortelle De l'incomparable Monsieur de LULLY (1726)

Apothéose de Lulli.

Lulli aux Champs Élisés: Concertant avec les Ombres liriques. *Gravement*
Air pour les Mêmes. *Gracieusement*
Vol de Mercure aux Champs Elisés, pour avertir qu' Apollon y va descendre. *Tres viste*
Descente d'Apollon: qui Vient offrir son Violon à Lulli; et sa place au Parnasse. *Noblement*
Rumeur Souteraine: Causée par les Auteurs - Contemporains de Lulli. *Viste*
Plaintes des Mêmes: pour des Flûtes, ou des Violons tres adoucis. Dolemment
Enlévement de Lulli au Parnasse. *Tres légérement*
Accüeil entre-Doux, et Agard, fait à Lulli par Corelli, et par les Muses italiénes. *Largo*
Remerciment de Lulli: à Apollon. *Gracieusement*

Apollon, persuade Lulli, et Corelli,
Que la réünion des Goûts François et Italien
doit faire la perfection de la Musique.
Essai en forme d'Ouverture.

[Lulli et les Muses Françoises (cléf françoise);
Corelli et les Muses Italiénes (cléf italienne)].
Elégamment, sans lenteur. Doux, et modérement - Légérement - Doux, et modérement

Air léger. Lulli, joüant le Sujet, et Corelli l'acompagnant
Second Air. Corelli joüant le Sujet, à son tour, que Lulli acompagne.
[On jouë ces 2 Airs, deux fois chacun alternativement]

La Paix du Parnasse,
faite aux Conditions/ Sur la Remontrance des Muses françoises/ que lorsqu'on y parleroit leur lan gue, on diroit dorénavant Sonade, Cantade; Ainsi qu'on prononce, ballade, Sérénade; &c.
Sonade en Trio.

[Lulli, et les Muses françoises;
Corelli, et les Muses italiénes]
Gravem.[1] doux fort
Saillie. Vivement
Rondement
Vivement

Princíp nápodoby či imitácie, ktorý sa v európskej kultúre vynoril v čase začiatkov veľkého dialógu renesancie s antikou a ktorý ovládal mysle tvorcov všetkých umeleckých médií po niekoľko storočí, nadobúdal pri svojich aplikáciách najrozmanitejšie inkarnácie a podoby. Nápodoba veľkého vzoru (autority) sa vyžadovala nielen pri osvojovaní si princípov rétoriky a slovesného umenia, ale stávala sa normatívnym princípom aj pre renesančných architektov, sochárov, maliarov, básnikov i hudobníkov. Princíp nápodoby autority však zrodil aj veľké spory, ktorými predovšetkým bola napájaná tvorivá žila novej doby. Spor ideálu starého a nového umenia (*ars vetus - ars nova*), ktorý prebiehal v talianskej renesančnej kultúre, si našiel svoju veľkú novodobú inkarnáciu na pôde francúzskeho literárneho sporu nazývaného aj *Querelle des anciens et des modernes*. Tento spor započal Charles Perrault roku 1687 pamätným prednesením svojej veršovanej rozpravy *Le Siècle du Louis le Grand* vo Francúzskej akadémii, dokazujúcej nadradenosť novodobej literatúry nad antickým modelom a vedecké zdôvodnenie nadobudol v jeho štvorzväzkovej práci *Les Parrallèles des Anciens et des Modernes* (1688-1697). Nadradenosť súčasnosti Perrault zdôvodnil nasledujúcimi slovami:

„Prvým dôvodom je čas, pretože spolu s jeho plynutím sa vedy a umenia zdokonaľujú. Druhým - znalosť ľudského srdca a najsubtílnejších citov, ktorá je úmerne svojmu osvojovaniu stále hlbšia a dôkladnejšia. Tretím - používanie metódy, ktoré bolo takmer neznáme a ktoré je blízke všetkým, ktorí píšu a rozprávajú. Štvrtým - dojem, ktorý po vydaní kníh do rúk všetkým súčasne rozšíril poznanie o tom, čo je vo všetkých vedách a umeniach najkrajšie a najzaujímavejšie. Piatym - veľké množstvo predtým neznámych okolností a potrieb, v ktorých sa odvolávame na rečnícke umenie."

S touto Perraultovou oslavou výdobytkov súčasnosti sa stotožnil aj Bernard Le Borierde Fontenelle, Pierre Corneille, Marc-Antoine Charpentier, Isaac de Beusserade, Antoine de La Motte-Houdar.

Na druhej strane hlásal prioritu klasického dedičstva, antickej tradície Nicolas Boileau, Jean Racine, La Fontaine, La Bruyère, Jacques Bénique Bossuet. Patinu antických hodnôt uprednostňoval Boileau vo svojich úvahách nad Pseudo-Longinovým spisom *O vznešenosti* (*Réflexions sur Longin*, 1694), hoci zároveň priznával, že niektoré aspekty novodobej literatúry možno hodnotiť aj vyššie od antických.

Spor pretrval po desaťročia a znovunastolil problém pridržiavania sa kánonizovanej umeleckej normy vo všetkých umeleckých médiách, tvoriac tak základné argumentácie pre všetky druhy nastupujúcich klasicizmov a antiklasicizmov.

Idea imitácie veľkého vzoru sa v hudbe prejavila už v renesancii nastolením najrozmanitejších podôb princípu nápodoby a jej stelesnenie predstavujú mnohé renesančné *déplorations* - smútočné kompozície pripomínajúce odchod velikána, ktorého tvorba tvorí pre potomkov záväznú umeleckú normu. Baroková podoba týchto smútočných rečí niesla označenie *lamento, tombeau* či *apothéose*. Tvorcovia francúzskeho baroka kanonizovali svoje normy pod zástavou veľkých skladateľských vzorov Jeana-Baptistu Lullyho a Arcangela Corelliho a práve oni sa stávali predmetom úcty nasledujúcich skladateľských generácií.

Francúzsky skladateľ a hráč na basovej viole da gamba **Marin Marais** (31. 5. 1656 Paríž - 15. 8. 1728 Paríž) bol centrálnou osobnosťou francúzskej hudby prvej polullyovskej generácie, pôsobiacej na prelome 17. a 18. storočia. Do kráľovských služieb sa dostal už ako chlapec spievajúc v zbore St Germain-l'Auxerrois. Pod vedením Sainte-Colombea sa začal zaoberať hrou na viole da gamba, výučbu skladby absolvoval práve u Lullyho. Ako 20-ročný (1676) sa stal členom kráľovského orchestra, kde vlastne 11 rokov pôsobil pod Lullyho vedením. Roku 1679 sa stal *Ordinaire de la musique de la chambre du Roi pour la viole* a v kráľovských službách zotrval až do roku 1725.

Marin Marais sa venoval opernej tvorbe pokračujúc v tradícii lullyovskej *tragédie lyrique* (diela *Alcide* - 1693, *Ariane et Bacchus* - 1696, *Alcione* - 1706, *Sémélé* - 1709), no stal sa predovšetkým najvýznamnejším predstaviteľom francúzskej inštrumentálnej hudby venovanej viole da gamba. Tomuto nástroju zveril cca. 550 kompozícií vydaných v piatich zbierkach (1686-1725), obsahujú-

cich diela pre 1-3 sólistické nástroje s continuom. Sám rozlišoval dva hudobné štýly skladieb určených pre violu da gamba: štýl *le jeu de mélodie* charakterizoval sarabandy, menuety, gavotty, štýl *le jeu d'harmonie* uplatňoval v prelúdiách, allemandoch, courantoch, tombeaux, rondeaux, chaconnách a v *caractères*. Zbierky členili tance do skupín (7-41 skladieb v jednej skupine). *Pieces (1er livre)* z roku 1686 boli určené pre 1-2 violy, *Pieces en trio* z roku 1692 boli určené pre *les flutes, violon, et dessus de viole* a po prvýkrát uviedli textúru talianskej triovej sonáty do francúzskej hudby. Ďalšie *Pieces de violes* pochádzajú z rokov 1701 (2. kniha), 1711 (3.), 1717 (4.), 1725 (5.). Maraisova neskorá zbierka *La gamme et autres morceaux de simphonie* z roku 1723 je určena *pour le Violon, la Viole et le Clavecin* a obsahuje o.i. kompozíciu *Sonnerie de S.te Genevieue du Mont de Paris*.

Sonnerie de S.te Genevieue du Mont de Paris (Zvony Sainte-Geneviève du Mont v Paríži) spája v sebe uplatnenie variačného princípu s charakteristickým zámerom. Zvukomalebné ostináto skladby (*d-f-e*) vyrastá z tradícií anglických groundových kompozícií (*The Bells* Williama Byrda, záver *The Battle, and No Battle* Johna Bulla), kde bývalo nositeľom charakteristickej smútočnej intencie. Maraisova skladba nesúca tempové označenie *Legerement* opakuje anglický trojdobý model striedajúci funkcie toniky a dominanty, pričom vytvára jednu z najmohutnejších variačných kompozícií baroka. Basový model sa opakuje viac ako 300-krát, pričom (podľa Lullyho vzoru) nezotrváva v jedinej hlavnej tónine, ale moduluje do príbuzných oblastí (*d-f-e* - 170-krát; *a-c-h* - 36-krát, *F-A-G* - 44-krát, *d-f-e* - 51-krát). Husľový a violový part pritom rozohrávajú neuveriteľnú škálu najrozmanitejších variačných postupov, vzťahov a súvislostí.

Jean-Féry Rebel či Jean-Baptiste-Ferry Rebel bol najvýznamnejším členom parížskej hudobníckej rodiny. Narodil sa roku 1666 v rodine Jeana Rebela, kráľovského tenoristu kapely Ľudovíta XIV., ktorý dôverne poznal z vlastnej praxe Lullyho hudobné ideály. Jeho hudobná edukácia prebiehala pod patronátom J.-B. Lullyho i samotného Ľudovíta XIV. a rýchlo prinášala svoje plody. Rebel sa čoskoro stal vyhľadávaným huslistom, čembalistom, skladateľom i dirigentom. Od roku 1699 pôsobil ako huslista v Académie Royale de Musique, roku 1705 sa stal členom chýrneho kráľovského orchestra *Vingt-quatre violons du Roi*. Roku 1716 sa stal *maître de musique* a takisto pôsobil aj ako dvorný komorný skladateľ (tento titul nadobudol roku 1726). Pôsobil tiež ako čembalista na Académie a v rokoch 1734-1735 dirigoval aj *Concert Spirituel*. Rebel sa dožil pomerne vysokého veku (zomrel roku 1747), a tak sa aj stal živým svedkom i účastníkom prechodu od sveta baroka k novým hudobným ideálom nastupujúceho osvietenstva.

Skladateľ Rebel si veľkú popularitu získal predovšetkým svojou hudbou k baletným kompozíciám (*Les caractères de la danse, Eléments*), no sám bol predovšetkým významným priekopníkom v propagácii ideálu talianskej inštrumentálnej hudby vo Francúzsku. Jeho tlač *Recueil de douze sonates à II et III parties avec la basse chiffrée* vyšla roku 1712, no zachovaný rukopis diela nesie datovanie 1695. Táto zbierka obsahuje 5 sólových sonát a 7 triových sonát, pričom sólistické pasáže nesúce znaky modernej husľovej techniky označuje slovom *Récits*. Druhá Rebelova tlač *Sonates à violon Seul mellées de plusieurs Récits pour la Viole* pochádza z roku 1713; jej prvá časť obsahuje 6 sonát da chiesa a *sonates* druhej časti sú tanečnými suitami. Pojem *Récits* tu označuje úseky, v ktorých dochádza k sólistickému traktovaniu basovej violy da gamby (vo vzťahu ku continuu), čím vzniká reálna trojhlasná textúra. Tieto znaky sú talianskym importom a znamenajú prielom v tradíciách francúzskeho inštrumentalizmu.

Tombeau de Monsieur de Lully (Náhrobok Monsieura de Lullyho) pre dvojo huslí (*Premier Dessus, Second Dessus*), violu da gamba (*Bass pour la Viole*) a continuo (*Bass pour le Clavecin*) pochádza z jeho prvej zbierky a tu nesie aj označenie *Septième Sonate*. Rebel túto Sonátu-Náhrobok napísal teda nanajvýš osem rokov po skone svojho učiteľa, v skladbe však využil postupy modernej talianskej hudby, aké by sme u Lullyho sotva našli. Skladba je v podstate sonátou *da chiesa* a jej hudba

si uchováva vznešený, vážny tón štýlu *grave*. Prvá časť štvorčasťového cyklu - *Lentement. Gravement* - vychádza v úvode z lamentóznych intonácií a chromatických harmónií súboru. Úvod ukončuje dlhý zostup basového hlasu, vyúsťujúci do kadencie, na ktorú nadväzuje imitačná textúra sopránových hlasov huslí. Otvorený záver kontrapunktického diania vyúsťuje do nástupu druhej časti - *Lentement. Grave* -, ktorá výrazom zotrváva v rovine prvej časti, no bohatšie nastoľuje kantabilnú melodiku. Nasledujúca tretia časť - *Vivement* - tvorí kontrastnú časť cyklu. Využíva kontrastnú tóninu k základnému c mol (Es dur) a výrazné rytmizované motivické tvary, prerušované šestnástinovými figuráciami. Rebel tu rozohráva celú škálu novodobej talianskej sláčikovej techniky. Záverečná časť tvorí doslovnú reprízu prvého dielu prvej časti skladby, čo Rebel označuje pojmom *Les Regrets*. Celok skladby si tak uchováva onen vznešený charakter, ktorý je nerozlučne spätý s hudbou francúzskeho žánru *tombeau*.

Inštrumentálna hudba francúzskeho baroka dosiahla svoj zenit nepochybne v tvorbe skladateľa, čembalistu, organistu a pedagóga **Françoisa Couperina.** 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 sakrálnej 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 le 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 *Pieces de clavecin* (1713, 1716-1717, 1722, 1730), ktoré obsahujú 27 *ordres* zahŕňajúcich až 220 čembalových skladieb, v ktorých Couperin stabilizoval čembalový idióm francúzskej školy. Čembalu Couperin venoval aj svoje teoreticko-pedagogické dielo *L'art de toucher le clavecin* (Paríž 1716, revid. 1717) a jeho rukopisne zachovaný spis *Regle pour l'accompagnement* je zasa úvodom do hry generálneho basu. Couperin sa vo svojej inštrumentálnej komornej hudbe sústredil na prenesenie talianskeho corelliovského štýlu do Francúzska, tvoriac kompozície využívajúce triovú, resp. sólovú textúru, sústredené do zbierok *Concerts royaux* (1722), *Les goûts-réünis ou nouveaux concerts* (1724), *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully* (1726), *Les nations: sonades et suites de simphonies en trio* (1726) a *Pieces de violes avec la basse chifrée* (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 tenébres* (1713-1717).

Couperin sa k svojím veľkým skladateľským vzorom veľmi otvorene priznával, čím dokumentoval pretrvávanie životnosti princípu nápodoby aj v hudbe 18. storočia. Za svoju vedomú skladateľskú intenciu a umelecký ideál považoval spojenie špecifík talianskeho a francúzskeho štýlu a transfer špecifík talianskej sonáty a corelliovského štýlu celkom neskromne považoval za svoj osobný prí-

nos do dejín novodobej francúzskej hudby, ako o tom svedčia aj úvodné slová jeho zbierky *Les nations: sonades et suites de simphonies en trio* (Paríž 1726), nazvané *Autorovo priznanie verejnosti (Aveu de l'Auteur au Public)*:

„Niektoré z týchto trií 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] uspokoja. 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 monsieura 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, cenených nado všetko ostatné, a neistý si sám sebou, pomohol som si malým vhodným podvodom. Predstieral som, že môj príbuzný (podľa Couperinovho životopisca J. Tiersota išlo o Couperinovho bratanca Marca Rogera Normanda), *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* („Coperuni" a „Pernucio" sú možné anagramy, ktoré navrhol Tessier). *Sonátu dychtivo zhltli 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."*

Manifestáciu Couperinovho autorského postoja priniesli však predovšetkým jeho dva „monumentálne" cykly, nesúce žánrové označenie *apothéose - Apoteóza Corelliho* a *Apoteóza Lullyho. Apoteóza Corelliho* vyšla po prvýkrát v jeho zbierke inštrumentálnych kompozícií *Les goûts-réünis ou nouveaux concerts al'usage de toutes les sortes d'instrumens de Musique augmentés d'une grande Sonade en Trio (Spojenie štýlov alebo nové koncerty pre všetky druhy hudobných nástrojov s pridanou Veľkou triovou sonátou.* Paríž 1724), ktorej úvodné slovo môže najlepšie ilustrovať Couperinov autorský zámer:

„Taliansky 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 rokmi (t.j. pred rokom 1694) *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."*

Le Parnasse ou L'apothéose de Corelli, Grande Sonade en Trio (Parnas alebo Apoteóza Corelliho, Veľká triová sonáta) je v podstate mnohočasťovou sonátovou kompozíciou, využívajúcou textúru triovej sonáty. Jednotlivé časti kompozície pritom nesú Couperinove asociatívne slovné označenia, ktoré poslucháčovi napovedajú mimohudobnú intenciou autora. Toto Couperinovo hommage Corellimu je zároveň aj jeho najrozsiahlejšou sonátou v talianskom štýle.

Corelli au piéd du Parnasse prie les Muses de le Recevoir parmi elles (Corelli prosí Múzy na úpätí Parnasu, aby ho prijali medzi seba) - časť, tvoriaca úvod diela, nesie výrazovo-tempové označenie *Gravement*, využíva hlavnú tóninu cyklu h mol a na Corelliho hudobný jazyk poukazuje osminový kráčajúci bas, široké klenutie melodických fráz huslí i harmonická vytríbenosť časti.

Corelli Charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque Sa joye. Il Continuë avec ceux qui L'accompagnent (Corelli, očarený dobrým prijatím, ktorého sa mu dostalo na Parnase, prejavuje svoju radosť. Pokračuje s tými, ktorí ho sprevádzajú) - časť v 6/8 takte nesie označenie *Gaÿment* a prináša imitačný kontrapunkt všetkých troch hlasov nástrojov.

Corelli buvant à la Source D'Hypocrêne, Sa Troupe continuë (Corelli sa napije

z Hipokrenu; jeho sprievod pokračuje) - časť, nesúca prednesové označenie *Notes égales, et Coulées, et modérément*, využíva oblasť paralelnej tóniny, prieťahovú textúru štýlu *grave*, kombinovanú s osminovými figuráciami prechádzajúcimi postupne všetkými hlasmi (Hipokren je názov prameňa, ktorý vytryskol, keď Pegasos svojím kopytom prebil zem).

Entouziasme de Corelli Causé par les eaux D'Hypocrêne (*Corelliho oduševnenie spôsobené vodou z Hipokrenu*) - virtuózna bagatela založená predovšetkým na virtuóznych figuráciách sláčikových nástrojov v tempe *Viuement*. [Oduševnený extatický prednes bol od čias Platona považovaný za atribút poeticko-hudobného prednesu rapsódov a aiodov; tento Platonov opis spôsobil aj renesančnú dobovú módu „na šialeného básnika" (napríklad Torquato Tasso).]

Corelli, aprés son Entouziasme S'endort; et sa Troupe jouë le Sommeil suivant (*Po svojom oduševnení Corelli upadne do spánku, jeho sprievod hrá nasledujúcu uspávanku*) - uspávanka nesie výrazovo-prednesové označenie *Tres doux. Notes égales et Coulées*; jej hudba využíva harmonicky bohaté pokojné plynutie melodických línií - samotný „sen" patril do sujetového vokabulára talianskej opery.

Les Muses reveillent Corelli; Et le placent auprès D'Apollon (*Múzy prebúdzajú Corelliho a umiestňujú ho vedľa Apollóna*) - triumfálna clarinová hudba v D dur, vychádzajúca z clarinovej melodiky a výrazu *Vivement*. Hudobná glória, ktorá tentokrát nepatrí Bohu, ale Corellimu a vodcovi múz Apolónovi.

Remerciment de Corelli (*Corelliho vďakyvzdanie*) - fúgové finále cyklu, ktoré sa navracia k hlavnej tónine a plne manifestuje atribúty Corelliho inštrumentálneho kontrapunktického umenia. Výrazové označenie *Gaÿment* nám zároveň napovedá, že apoteóza ako žáner predstavovala oslavný (a teda nie smútočný) typ spomienky na uctievaného velikána.

Couperin dva roky po zverejnení *Apoteózy Corelliho* vydal novú tlač nesúcu titul ***CONCERT INSTRUMENTAL sous le titre D'APOTHEOSE Composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de LULLY (INŠTRUMENTÁLNY KONCERT nazvaný APOTEÓZA, komponovaný na nesmrteľnú pamiatku neporovnateľného Monsieura de Lullyho,*** Paríž 1726). V tomto svojom azda najrozsiahlejšom inštrumentálnom diele Couperin vlastne korunuje spor talianskej a francúzskej hudby, prebiehajúci po celé 17. storočie od čias zrodu monodickej textúry, nového typu zhudobňovania textu, operného a baletného javiskového umenia, ktorý dosiaľ v najjasnejšej podobe reprezentoval práve na francúzskom kráľovskom dvore pôsobiaci taliansky hudobník Giovanni Battista Lulli. *Apoteóza Lullyho* nastoľuje programovo ideu štýlovej syntézy a jej hudba predstavuje jej konkrétnu realizáciu. Ak boli Taliani v 17. storočí priekopníkmi v oblasti javiskového stvárnenia zhudobneného slova a inštrumentálnej hudby, Francúzi vytvorili ako prví disciplinovaný orchestrálny štýl, vysoké tanečné umenie a naplno nastolili ideu spojenia inštrumentálnej hudby s mimohudobnou asociatívnosťou. Couperinova syntéza je pri plnej vážnosti zámeru a rétorizme vybraných prostriedkov plná duchaplného odstupu a jemného humoru. (Dokonalá fúzia štýlov je pritom vyjadrená aj metodicky: v častiach unisonového vedenia oboch huslí francúzske múzy hrajú prvé husle notované vo francúzskom huslovom G-1 kľúči, kým talianske múzy pri druhých husliach používajú taliansky G-2 kľúč.) Couperin pritom pri formulácii ideálu *Les Goûts réünis* iba azda ako prvý vyslovil ideu umením zjednotenej Európy, ktorá sa naplno znovu ozvala aj u ďalších veľkých hudobníkov baroka (G. Ph. Telemann, J. J. Quantz). Couperinov Apolón netriumfuje pri talianskom či francúzskom štýle, ale práve pri ich zámernom, racionálnom zjednotení. *Apoteóza Lullyho* je určená pre *1. dessus de Simphonie, 2.e dessus de Simphonie, Basse d'archet* a *Basse Continue*. Skladba pozostáva zo 16 častí, ktoré spoluvytvárajú ilustráciu Couperinovej osovej myšlienky, pričom v závere nastupuje veľká triová sonáta, korunujúca apoteózu.

Apothéose de Lulli (*Apoteóza Lullyho*)

Lulli aux Champs Élisés: Concertant avec les Ombres liriques (*Lully na Elyzejských poliach: muzicírujúc s lyrickými tieňmi*) - úvodná časť monumentálneho cyklu v hlavnej tónine cyklu (g mol) nesie označenie *Gravement*, a je teda introdukciou v štýle grave, nesúcou všetky znaky corelliovského talianskeho štýlu.

Air pour les Mèmes (*Air pre týchže*) - druhá časť predstavuje svojou odľahčenou tanečnosťou (trojdobovosť, vyššie nástrojové polohy) skôr francúzsky tanečný štýl (*Gracieusement*), je akýmsi *Entrée de Ballet* v zmysle lullyovskej tradície.

Vol de Mercure aux Champs Elisés, pour avertir qu' Apollon y va descendre (*Merkur letí na Elyzejské polia ohlásiť zostup Apollóna*) - tretia časť cyklu je typickou couperinovskou charakteristickou skladbou. Pre svoj ilustratívny zámer si autor vybral tempové označenie *Tres viste*, paralelnú tóninu B dur a šestnástinové zostupné figurácie stelesňujúce Merkurovo ohlásenie príchodu Boha (častý motív sujetov barokových opier).

Descente d'Apollon: qui Vient offrir son Violon à Lulli; et sa place au Parnasse (*Zostup Apollóna, ktorý prichádza darovať Lullymu svoje husle a svoje miesto na Parnase*) - štvrtá časť predstavuje z hľadiska sujetu príchod najvyššej božskej autority, prichádzajúcej sa pokloniť smrteľníkovi, ktorého umenie si nepochybne zaslúži nesmrteľnosť; z hudobného hľadiska ide o dvojdielnu imitačnú kompozíciu vo vznešenom štýle (*Noblement*). (Majestátnosť týchto častí príchodu bohov v opere mala často za úlohu prekryť hluk strojového mechanizmu.)

Rumeur Souteraine: Causée par les Auteurs - Contemporains de Lulli (*Podzemný huriavk, ktorý spôsobujú autori - Lullyho súčasníci*) - piata časť cyklu vychádza ideovo už z celkom prozaickej skladateľskej skúsenosti - hudba časti využíva tóninu Es dur, tempové označenie *Viste* a *tremolando* súboru, ilustrujúce strach žiarlivcov, ktoré patrilo ku konvenčným mimetickým prostriedkom barokového sláčikového umenia (strach, hrôza, zmrazenie od užasnutia).

Plaintes des Mèmes : pour des Flûtes, ou des Violons tres adoucis (*Nárek týchže: pre flauty alebo veľmi nežné husle*) - šiesta časť cyklu, *Dolemment*, predstavuje veľmi osobité *lamento*, nadväzujúce na celý konvenčný vokabulár tohto žánru (chromatická harmónia, úzkoambitová ozdobná melodika, sekundové vzdychy).

Enlévement de Lulli au Parnasse (*Lullyho vzostúpenie na Parnas*) - siedma časť cyklu spája sujetový motív nanebevstúpenia, známy z opernej i liturgickej produkcie, s corelliovským fugátovým štýlom, tempom *Tres légérement* a šestnástinovými figuráciami v živom 6/8 takte.

Accüeil entre-Doux, et Agard, fait à Lulli par Corelli, et par les Muses italiénes (*Corelli a talianske Múzy prijímajú Lullyho medzi privetivých a úctyplných*) - ôsma časť, využívajúca tentokrát talianske notačné praktiky predstavuje vlastne expozíciu Corelliho osobnosti a jeho veľkého umenia, nesúcu talianske označenie *Largo*, ktorá nastoľuje taliansku podobu vznešeného štýlu (kráčajúci bas, harmónia plná prieťahov, zákaz využitia interpretačných prostriedkov francúzskeho umenia *inégales*.

Remerciment de Lulli: à Apollon (*Lullyho vďakyvzdanie Apollónovi*) - deviata časť sa navracia k francúzskym praktikám, jej subjektom je tentokrát Lully; v štýle *Gracieusement* prináša bohato zdobený lullovský *air*.

Couperin v prvých deviatich častiach apoteózy teda prináša v deviatich obrazoch konfrontáciu lullovskej a corelliovskej tradície v následných štýlovo a konvenciou kontrastujúcich častiach. Nasledujúce časti diela sú už predovšetkým ilustráciou myšlienky *les goûts réünis*.

Apollon, persuade Lulli, et Corelli, Que la réünion des Goûts François et Italien doit faire la perfection de la Musique. Essai en forme d'Ouverture (*Apollón presviedča Lullyho a Corelliho o tom, že spojenie francúzskeho a talianskeho vkusu musí priniesť dokonalosť hudby. Esej vo forme predohry*) - široko koncipovaná časť je vystavaná na formovom pôdoryse francúzskej predohry, pričom

vo svojom rýchlom dieli využíva talianske sláčikové figuračné umenie, čím symbolizuje ideu spojenia štýlov, ktorá sa prejavuje aj v spojení francúzskej (prvé husle) a talianskej notačnej praktiky (druhé husle). Trojdielny pôdorys charakterizujú označenia *Elégamment, sans lenteur. Doux, et modérement - Légérement - Doux, et modérement.*

Air léger. Lulli, joüant le Sujet, et Corelli l'acompagnant. Second Air. Corelli joüant le Sujet, a son tour, que Lulli acompagne (Ľahký air. Lully hrá tému a Corelli ho sprevádza. Druhý air. Tentokrát hrá tému Corelli a sprevádza ho Lully) - nasledujú dva airy pre sólové husle s bassetom druhých huslí, pričom pri hre oboch hlasov (tematický hlas, sprievodný hlas) sa obaja protagonisti vystriedajú; prvý, durový air pritom využíva francúzsky kľúč, druhý, molový, nastoľuje taliansky kľúč.

Záverečnú korunu diela tvorí veľká talianska triová sonáta v podobe *da chiesa*, ktorú Couperin s neskrývanou duchaplnosťou nazval:

La Paix du Parnasse, faite aux Conditions/ Sur la Remontrance des Muses françoises/ que lorsqu'on y parleroit leur langue, on diroit dorénavant Sonade, Cantade; *Ainsi qu'on prononce,* ballade, Sérénade; *&c. Sonade en Trio (Mier Parnasu, uzavretý po námietke francúzskych Múz, za podmienky, že ak by sa tam rozprávalo ich jazykom, hovorilo by sa odteraz* Sonade, Cantande *tak, ako sa vyslovuje* Ballade, Sérénade, *&c. Triová sonáta)* - skladba predstavuje Couperinovu najvýznamnejšiu triovú sonátu typu da chiesa, pričom ideový zámer štýlovej syntézy sa tu prejavuje v dôslednom dodržaní zásady, podľa ktorej je po celú skladbu Lullymu a francúzskym múzam pridelený hlas prvých huslí (notovaný vo francúzskom kľúči) a Corellimu s talianskymi múzami zasa part druhých huslí (notovaných v talianskom kľúči). Jednotlivé časti štvorčastového sonátového cyklu nesú výrazovo-tempové označenia *Gravem.*[1] *- Saillie. Vivement - Rondement - Vivement.*

Odľahčená duchaplnosť vyjadrovania Couperinovho kompozičného zámeru by nám pri všetkom svojom pôvabe nemala zakrývať jeho skutočnú veľkosť. Couperin tu totiž svojou hudbou nanovo realizoval prastarú antickú ideu harmónie stelesňujúcej vyššiu syntézu vznikajúcu syntetickým premostením komplementárnych protikladov. A ak Couperin za tieto navzájom komplementárne protiklady dosadil štýlové tradície talianskej a francúzskej hudby, prihovárajúc sa za ideál ich nadradenej syntézy, ktorý tu nechal posvätiť samotným vládcom umení, Apolónom, tak tým v svojej hudbe vlastne demonštroval nielen večnosť idey harmónie protikladov, ale aj nevyhnutnosť potreby národnej, politickej, štátnej či medziľudskej tolerancie umožňujúcej vzájomnú koexistenciu najrozmanitejších podôb ľudského bytia.

Vladimír Godár

PETER ZAJÍČEK študoval hru na husliach na konzervatóriu a na Vysokej škole múzických umení v Bratislave a súkromne navštevoval hodiny komornej hudby u prof. Jána Albrechta. Už počas štúdia pôsobil v súbore Musica aeterna. V rokoch 1981-1986 bol členom Slovenskej filharmónie. Od roku 1983 pôsobil ako koncertný majster, od roku 1990 ako umelecký vedúci súboru Musica aeterna. Ako komorný hráč účinkoval s významnými intperpretačnými osobnosťami ako S. Standage, P. Goodwin a ď... Zaoberá sa bádateľskou činnosťou v oblasti starej hudby, objavuje skryté poklady slovenských hudobných archívov, ktoré pripravuje pre predvedenie, uvádza na koncertoch a nahráva na zvukové nosiče. Pod jeho vedením dosahuje súbor Musica aeterna čoraz významnejšie úspechy aj na zahraničných koncertných pódiách.

MILOŠ VALENT študoval hru na husliach na konzervatóriu v Žiline (prof. B. Urban) a na Vysokej škole múzických umení v Bratislavre (prof. B. Warchal). Od roku 1983 je členom súboru Musica aeterna, od roku 1990 súbežne pôsobí aj ako stály hosťujúci člen (husle, viola) anglického súboru pre starú hudbu Tragicomedia (koncerty, nahrávky). Popri tom účinkuje aj v iných komorných zoskupeniach; roku 1994 založil vlastné komorné združenie s voľným inštrumentálnym aj vokálnym obsadením Solamente naturali, s ktorým organizuje cyklus koncertov v Slovenskej národnej galérii Musica poetica da camera.

REBEKA RUSÓ sa narodila v hudobníckej rodine. V rokoch 1985-1991 študovala hru na violončele na konzervatóriu v Bratislave. Už počas tohto štúdia ju zaujali problémy interpretácie starej hudby. Do sveta hry na viole da gamba ju uviedol Siegfried Pauk a Richard Boothby, do interpretácie francúzskej hudby ju zasvätila Danièle Alpers na konzervatóriu v Angoulême. V rokoch 1993-1996 študovala na Kráľovskom konzervatóriu v Bruseli (prof. Wieland Kuijken). Od októbra t.r. pokračuje v postgraduálnom štúdiu v hre na viole da gamba a na barokovom violončele na Scuole Cantorum Basiliensis v Švajčiarsku. Pravidelne sa zúčastňuje na majstrovských kurzoch významných osobností barokovej hudby, ako je Jordi Savall, Barthold Kuijken, Chiara Banchini a Robert King. R. Rusó je členkou niekoľkých barokových súborov, napr. Les Goûts-Réunis, Trio Baroque Wien, The Little Consort a ď., s ktorými aktívne koncertuje v Európe a v Japonsku. Na Stredoeurópskom festivale koncertného umenia v Žiline v apríli t.r. jej bola udelená zvláštna cena kritiky.

PASCAL DUBREUIL (1965) začal svoje hudobné štúdium hrou na klavíri, neskôr sa rozhodol pre čembalo, ktoré ponajprv študoval u Yannicka le Gaillarda. Po získaní prvej ceny v hre na čembale a v hre bassa continua na Conservatoire National Supérieur de Musique v Paríži sa zdokonaľoval u takých interpretov ako Kenneth Gilbert a Gustav Leonhardt. Roku 1986 nahral spolu s Yannickom de Gaillardom svoj prvý kompaktný disk (skladby pre 2 čembalá). Svoju koncertnú a nahrávaciu činnosť realizuje vo Fracúzsku i v zahraničí, a to hrou na čembale alebo na forte-piane, s orchestrom (najmä so súborom Musica aeterna), aj ako člen komorných súborov (najmä súboru Tourbillons). S Eugènom Crijmenom (priečna flauta) a so súborom Les Tourbillons nahral menovite dva CD z tvorby J. Hottellerea a J. M. Leclaira. Pripravuje súbornú nahrávku Bachových sonát pre priečnu flautu s Marcom Beausoudrayom. P. Dubreuil vyučuje od roku 1987 hru na čembale a komornú hudbu na Oddelení starej hudby konzervatória v Angoulême.

Štvrtok
17. október 1996
19.00 hod.
Hudobná sieň Bratislavského hradu

MUSICA AETERNA
Peter Zajíček umelecký vedúci
CAMERATA BRATISLAVA
Jan Rozehnal zbormajster
ANTON POPOVIČ dirigent
KAMILA ZAJÍČKOVÁ 1. soprán (Budinský 2,3, Vivaldi)
JANA PASTORKOVÁ 2. soprán (Vivaldi)
PETRA NOSKAIOVÁ alt (Budinský 3, Vivaldi)
RÓBERT MIKÓCZI tenor (Budinský)
STANISLAV BEŇAČKA bas (Budinský)

Koncert sa uskutočňuje v spolupráci s Hudobným múzeom SNM

František Xaver BUDINSKÝ (1676-1727)

Sinfonia Seconda

[-] - Andante - Vivace

František Xaver BUDINSKÝ

Aria de Tempore vel de Martyre „Non me tyranni"

František Xaver BUDINSKÝ

Miserere mei Deus (Psalmus L)

Miserere mei Deus. *Adagio* (zbor)
Amplius lava me. *Adagio* (soprán, alt, tenor, bas, zbor)
Asperges me hyssopo (zbor)
Docebo iniquos vias tuas. *Adagio* (tenor, bas)
Quoniam si voluisses. *Gravè* (zbor)
Benigne fac, Domine. *Affetuoso* (sólový bas a sólové husle)
Gloria Patri. *Adagio staccato* (zbor)

Prestávka

Antonio VIVALDI (1678-1741)

Gloria a 4 voci con Istro.ti (RV 589)

Gloria in excelsis Deo. *Allegro* (zbor)
Et in terra pax hominibus. *Andante* (zbor)
Laudamus te. *Allegro* (1. soprán, 2. soprán)
Gratias agimus tibi. *Adagio* (zbor)
Propter magnam gloriam tuam. *Allegro* (zbor)
Domine Deus. *Largo* (soprán)
Domine Fili Unigenite. *Allegro* (zbor)
Domine Deus, Agnus Dei. *Adagio* (alt, zbor)
Qui tollis peccata mundi. *Adagio* (zbor)
Qui sedes ad dexteram. *Allegro* (alt)
Quoniam tu solus Sanctus. [*Allegro.*] (zbor)
Cum Sancto Spiritu. *Allegro* (zbor)

František Xaver Budinský (8.10.1676 Púchov - 24.4.1727 Trenčín) predstavuje v dejinách slovenskej hudby dosiaľ málo známu a z mnohých hľadísk tiež problematickú postavu. Jeho hudba zaujala už pri objavení prvých skladieb v 50-tych rokoch nášho storočia, o živote skladateľa sa však dlho nevedelo vôbec nič, považovali ho len za „východoslovenského skladateľa 18. storočia". Až koncom 80-tych rokov narazil Richard Rybarič na prvú konkrétnu stopu - spájala sa s trnavským jezuitským kolégiom a rokom 1700. Dnes však už možno rekonštruovať životné osudy Budinského pomerne presne: Narodil sa roku 1676 v Púchove, bol slovenskej národnosti a roku 1700 vstúpil do jezuitského rádu ako fráter, laický spolubrat, zodpovedný za hospodárske záležitosti - *coadjutor* (dnes by sme povedali „ekonóm"). Po absolvovaní noviciátu pôsobil v rôznych jezuitských kolégiách, v Trnave, Skalici, Košiciach, Prešove, Egeri, Kőszegu a v dnešnom Užhorode. Na konci života žil v Trenčíne, kde aj v tamojšom jezuitskom kolégiu roku 1727 zomrel.

Budinský bol veľmi vzdelaný a vážený člen Spoločnosti Ježišovej, jeho hudobná aktivita sa však nikde nespomína. To, že sa „obyčajný" koadjútor venoval hudbe, však nie je nič zvláštne, aj jeden z najlepších poľských skladateľov prvej polovice 18. storočia, J.Sczurowski, bol jezuitským laickým bratom s rovnakými funkciami. Budinský už ako mladý chovanec trnavských jezuitov veľa cestoval (napríklad celkom bežne prebýval vo Viedni). Mohol sa teda zavčasu dobre oboznámiť s novými prúdmi v hudbe, veď Viedeň bola jedným z najväčších európskych hudobných centier, kde sa zavčasu uvádzali všetky hudobné „novinky", najmä z talianskej hudby. Preto neprekvapuje, že Budinského hudba, ktorú (mimochodom) komponoval najmä v 20-tych rokoch 18. storočia, je veľmi vyspelá, originálna a potvrdzuje dobrú znalosť týchto nových štýlových prúdov, najmä tzv. lombardského štýlu, rozšíreného po celej Európe zásluhou vynikajúcich talianskych huslistov (Vivaldi, Tartini a i.) práve od 20-tych rokov 18.storočia. Budinský teda nečerpal z hudby Pergolesiho (ako sa to uvádza v staršej literatúre), ale z hudby G. Gonelliho, G. Giacomelliho, L. Vinciho a iných skladateľov, ktorých tvorba bola v tom čase veľmi populárna a rozšírená.

Na základe doterajšieho výskumu možno Budinskému s istotou prisúdiť len autorstvo 12 skladieb, ale aj tie sa zachovali iba v odpisoch zo 40-tych a 60-tych rokov 18. storočia: 2 symfónie, 2 *Miserere*, 2 loretánske litánie, *Salve Regina*, 2 duetá a 3 árie. Tieto kompozície sa vyznačujú osobitým, individuálnym štýlom, s často a nápadito používanou chromatikou, typickým *lamentosom* na klesajúcom base, množstvom ozdôb a filigránskym prepracovaním vokálnych aj inštrumentálnych partov.

V trojčasťovej ***Symfónii č. 2*** skladateľ nielenže použil sólový koncertantný roh, ale v prvej časti sa objavuje aj náznak charakterového zlomu - kontrastnej „ženskej" témy.

Ária ***„Non me tyranni"*** je písaná v tónine A dur, neobvyklej u Budinského, ale inak má všetky príznačné črty jeho hudby vrátane typického affettuosa.

V ***Miserere***, ktoré sa zachovalo v opise z roku 1747 v Košiciach, využil Budinský aj svoju kontrapunktickú zručnosť - vo veľmi expresívnej, typicky rokokovej fúge *Asperges me* s výraznou chromatickou témou. Z celkovo vážneho tónu skladby (čo je vzhľadom na text 50. žalmu pochopiteľné) sa vymyká časť *Docebo* - ide o ďalšiu typickú výrazovú polohu Budinského hudby, *amoroso, affettuoso*. Ária *Benigne fac Domine* obsahuje zasa náročné husľové sólo vo vynikajúcej inštrumentálnej stylizácii.

Všetky tieto charakteristiky dokladajú, že na Slovensku boli v 18. storočí dobré podmienky na uvádzanie náročnej a kvalitnej hudby. Domáci skladatelia ich dokázali využiť a zavčasu prijímali najnovšie podnety. Hudba F. X. Budinského patrí skutočne k tomu najlepšiemu, čo sa u nás vytvorilo a zachovalo.

Ladislav Kačic

Taliansky skladateľ a huslista **Antonio Vivaldi** sa do hudobnej histórie zapísal predovšetkým ako najvplyvnejší tvorca inštrumentálneho koncertu vrcholovej fázy vývoja barokového štýlu. Vivaldi sa však popri komorných inštrumentálnych kompozíciách, koncertoch a sinfóniách pre najrozmani-

tejšie obsadenia venoval aj opernej kompozícii (viac ako 40 skladieb), ako aj sakrálnej tvorbe. Liturgické určenie mali jeho oratóriá, motetá, žalmy, hymny, sekvencie, ako aj omšové časti. Táto tvorba bola spätá predovšetkým s jeho pôsobením v cirkevných službách. V septembri roku 1703 sa Vivaldi stal *maestro di violino* v Pio Ospedale della Pietà, jednom zo štyroch benátskych útočíšť osirotených, nájdených či pohodených dievčat, špecializujúcich sa v umení hudobnej interpretácie. Cieľavedomá hudobná výchova dievčat v týchto benátskych sirotincoch bola základom nastolenia novej úrovne hudobnej interpretácie predovšetkým v oblasti hry na sláčikových nástrojoch a v oblasti vokálneho (sólového i zborového) umenia a čoskoro sa stávala aj jednou z hlavných miestnych dobových atrakcií. Hudobná zložka bohoslužieb prednášaná benátskymi dievčatmi, schovanými pred pohľadmi divákov, si získala široký ohlas a stala sa vyhľadávanou v celej Európe. Vivaldi spojil svoje pôsobenie s Ospedale della Pietà aj v rokoch 1713-1717 a 1737-1739, kedy aj vznikla väčšina jeho sakrálnych kompozícií.

V sakrálnom diele Antonia Vivaldiho nájdeme aj niekoľko kompozícií omšových častí, z ktorých si na novodobých koncertných pódiách našli uplatnenie predovšetkým jeho *Glorie*. ***Gloria a 4 voci con Istro.ti*** (RV 589) sa zachovala v Giordanovej zbierke cirkevnej hudby (Biblioteca Nazionale di Torino 32, 90r-129r). Skladba zhudobňuje text Glorie, členený po jednotlivých veršoch do dvanástich častí, ktoré navzájom ostro kontrastujú - voľbou tóniny, metra, tempa, inštrumentálneho média, ako aj výrazového a invenčného vokabulára.

I. časť skladby (*Gloria in Excelsis Deo*) predstavuje monumentálny úvod oslavnej kompozície; je koncipovaná v hlavnej tónine skladby (D dur), využíva tempo *Allegro*, párne metrum, unisonovú rytmickú motiviku tutti orchestra, ktorá prechádza do figurácií slúžiacich ako podklad pre syrrytmické vstupy extaticky rozjasaného zboru.

II. časť (*Et in terra pax hominibus*) je určená pre sláčikové nástroje a zbor. Na harmonickom pozadí rytmizovaných figurácií sláčikových nástrojov v paralelnej tónine h mol zbor prináša v tempe *Andante* bohaté harmonické dianie.

III. časť (*Laudamus te*) je koncipovaná v tónine G dur, jej bázu tvorí tempo *Allegro*. Dueto dvoch sopránových hlasov sa rozvíja prerušované ritornelovými nástupmi témy sláčikových nástrojov, ktoré nastoľujú vždy novú a novú tóninu (G dur, D dur, e mol, C dur, G dur), čím časť nepochybne imituje formovú výstavbu Vivaldiho koncertných kompozícií.

IV. časť skladby (*Gratias agimus tibi*) predstavuje 6-taktový adagiový úvod zboru sprevádzaného sláčikmi. Charakterizujú ho prekvapujúce harmonické spoje vyúsťujúce do otvoreného záveru, ktorý pripravuje nástup ďalšej časti.

V. časť (*Propter magnam gloriam tuam*) predstavuje allegrové dopovedanie predchádzajúcej časti; časť je znovu určená pre zbor a orchestrálne sláčiky, tonálne je zakotvená v e mol.

VI. časť (*Domine Deus*) je širokodychým *Largom*, ktoré je koncipované na báze 12/8 rytmu sicíliany a pastorálnej nálade siciliany zodpovedá aj inštrumentárium: časť je určená pre sopránové sólo so sprievodom bassa continua, ku ktorému sa ako dialogický nástroj pripája hoboj. Hobojový ritornel časť napokon otvára aj uzatvára.

VII. časť (*Domine Fili Unigenite*) využíva rôzne typy zborovej textúry a orchestrálne sláčiky. Hudobné dianie vychádza z tóniny F dur a opiera sa o ostro bodkovaný rytmus podčiarkujúci základné určenie *Allegro*. Časť rámcuje inštrumentálny úvod a záver.

VIII. časť (*Domine Deus, Agnus Dei*) patrí k výrazovým vrcholom celého diela. *Adagio* časti sa vynára z ritornelu bassa continua, ktorý prechádza do sólistického partu altu, pričom v ďalšom dianí sa k sólovému hlasu pripája aj zbor so sláčikovými nástrojmi, ktoré vstupujú do dramatických dialogických väzieb so sólovým hlasom. Pôvodné ariózo časti sa tak mení na vypätú operná scénu. Časť uzatvára návrat úvodného ritornelu bassa continua.

IX. časť (*Qui tollis peccata mundi*) prináša (podobne ako IV. časť) adagiový, bohato modulujúci úvod, ktorý vyúsťuje do meditácie zboru v e mol.

X. časť (*Qui sedes ad dexteram Patris*) je určený pre sólový alt. Formový pôdorys časti znovu tvorí

ritornelový typ skladby. Jednotlivé ritornely prechádzajú kruhom tónin h mol - fis mol - e mol - h mol a oddeľujú melizmatický spev sólového hlasu sprevádzaného bohatými sláčikovými figuráciami.

XI. časť (*Quoniam tu solus Sanctus*) sa vo všetkých svojich atribútoch navracia k úvodnej prvej časti skladby a tvorí tak jej symetrický pendant, uzatvárajúci bohaté harmonické dianie celej *Glorie*.

Napokon XII. časť (*Cum Sancto Spiritu*) predstavuje monumentálnu kódu diela. Jej dianie vyrastá z hlavnej tóniny skladby (D dur), využíva všetky médiá skladby a bohaté kontrapunktické postupy (téma so stálou protivetou), ktoré charakterizuje záverečné Amen mnohých barokových vokálno-inštrumentálnych kompozícií.

Vivaldiho *Gloria* je monumentálnou vokálno-symfonickou freskou, založenou predovšetkým na kontrastácii jednotlivých častí. Univerzálne využitie princípu kontrastu v rámci kompozície (kontrast tóniny, výrazu, textúry, farebnosti, tempa, formového pôdorysu, typu procesu) je aj základom výsledného dojmu neobyčajnej bohatosti diela a samotnú *Gloriu* priraďuje medzi najvýznamnejšie sakrálne kompozície vrcholného baroka.

Vladimír Godár

[F. X. BUDINSKÝ: Aria de Tempore vel de Martyre „Non me tyranni"]

Non me tyranni poenae millenaequae catenae,
non tormenta, non blandimenta me separabunt a Jesu.
Mille tyranni poenae, millenaeque catenae,
non tormenta, non blandimenta me separabunt a charitate Jesu.
Hic est qui poenas et dira tormenta dabit ridere,
victorem caelesti corona praemiabit.

Mňa ani tresty tyrana a tisícoraké reťaze,
ani mučidlá, ani lichôtky ma neodlúčia od Ježiša.
Tisíc trestov tyrana, tisícnásobné reťaze,
ani mučidlá, ani lichôtky ma neodlúčia od Ježišovej dobrotivosti.
On je ten, kto dáva vysmievať sa z trestov a hrozných mučidiel,
[kto] odmení víťaza nebeskou korunou.

(Preklad Daniel Škoviera)

[F.X. BUDINSKÝ: Miserere]

Psalmus 50

Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam.
Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.
Amplius lava me ab iniquitate mea, et a peccato meo munda me.
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco, et peccatum meum contra me est semper.
Tibi soli peccavi et malum coram te feci, ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.
Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum, et in peccatis concepit me mater mea.
Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.
Asperges me hyssopo, et mundabor; lavabis me, et super nivem dealbabor.
Auditui meo dabis gaudium et laetitiam, et exultabunt ossa humiliata.

Averte faciem tuam a peccatis meis, et omnes iniquitates meas dele.
Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis.
Ne projicias a facie tua, et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.
Redde mihi laetitiam salutaris tui, et spiritu principali confirma me.
Docebo iniquos vias tuas, et impii ad te convertentur.
Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae, et exultabit lingua mea justitiam tuam.
Domine, labia mea aperies, et os meum annuntiabit laudem tuam.
Quoniam si voluisses sacrificium dedissem utique; holocaustis non delectaberis.
Sacrificium, Deo spiritus contribulatus: cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies.
Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion, ut aedificentur muri Jerusalem.
Tunc acceptabis sacrificium justitiae oblationes et holocausta, tunc imponent super altare vitulos.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum.
Amen.

1. Smiluoj se, Pane Bože, nade mnou
a své milosrdenství učiň se mnou
a podlé množství tvého slitování
račiž dáti hříchuom mým všem odpuštění.

2. Nad to obmaj mne od nepravosti,
učiň mne čistého však z své milosti,
závaží mých hříchuov, kteréž jest mrzké,
zsložiž z mé šije doluov, to břímě těžké.

3. Nepravost svú dobře já poznávám,
o poledni, v noci, ráno když vstávám,
svět, diabel a hrích muoj proti mně vždycky,
rozličná pokušení, marnosti všecky.

4. Tobě, Bože, samému jsem zhřešil,
tys' se na to díval, že jsem zle činil,
abych byl spravedliv, v tobě učiněn
a v řečech svých v soudu tvém nebyl přemožen.

5. Nebo, aj, v nepravostech počat jsem
a ke všemu zlému odtud ten pramen,
a mne v mrzkých hříších matka počala,
kteráž z Evy, z Adama ten púvod vzala.

6. Aj, kteraks' velmi pravdu miloval,
tajné, skryté věci mně jsi zvěstoval,
tvou moudrost a stíhlost, tus' mi oznámil,
nebs' to dávno před věky u sebe složil.

7. Pokrop mne, Pane Bože, yzopem
a od hříchúv mých tak budu očištěn,
obmyješ špinavost smysluov nečistých,
budu nad sníh bělejší od zlých činuov svých.

8. Slyšení mému dáš radost novou,
a tak obveselíš velmi duši mou,
oudy mé zemdlené znovu se zbystří,
ponížené zvajší se všecky mé kosti.

9. Odvratiž tvář svou a nepatř na to,
hříchové moji mrzčejší než blato,
shlaď mé nepravosti, zbav mne pokuty
a věčných utrpností, vší bídy, psoty.

10. Stvořiž, Bože, ve mně srdce čisté,
ať já je mám k tobě převždycky jisté,
Ducha úpřimného obnov v střevách mých,
ať se dostanu v počet všech požehnaných.

11. I nezamítajž mne od tváři své,
aniž nebeř hřivny, kterou těžím, mé,
Ducha tvého svatého zanech při mně,
pro mou bezbožnost nevzdaluj se ode mne.

12. Navratiž mi, Bože, potěšení,
ať mám v tobě jisté vždy své spasení,
Duchem tvým prvotním nechť jsem utvrzen,
ať nezahynu strachem v hrozný soudný den.

13. Učiti budu mnohé cestám tvým,
budu ku příkladu mnohým zoufalým,
navrátíť se k tobě bídní hříšníci,
budou zase mnozí z nich lidé kající.

14. Vysvoboď mne ze krvi, Bože muoj,
Bože, spasení mé, daj mi prospěch svuoj,
jazyk muoj s radostí spravedlivost tvou
vypravovati bude, tvou věčnou slávu.

15. Ó, Pane Bože, otevřiž rty mé,
kteréž za dlouhý čas byly co němé,
usta má, jenž někdy mluvily marnost,
vypravovati budou Bohu chválu, čest.

16. By byl chtěl, byl bych obět všem dal,
ale za své hříchy sám jsem obiet vzal,
přijmiž mou skroušenost, mé ponížení,
neb v zápalech není tvého potěšení.

17. Obět Bohu jest duch zarmoucený,
ježto pro své hříchy jest co v vězení,
pokorným, skroušeným srdcem k oběti
nebudeť Pán Búh nikdy ním pohrzeti.

18. Dobrotivě učiniž Sionu
a v své dobré vuoli Jeruzalému,
ať se vzdělávají vuokol zdi pevné,
lidé v Bohu oddaní, jich duše věrné.

19. Tehdáž tobě bude obiet vzáctná,
když srdce skroušené, spravedlivost ctná
na oltáři kříže vzkládána budou,
oběti zápalové před tebe puojdou.

[prebásnenie Jána Silvána, 1571:]

[A.VIVALDI: Gloria]

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi.
Propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili Unigenite Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
Qui tollis peccata mundi
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus,
Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

Sláva Bohu na výsostiach
a na zemi pokoj ľuďom dobrej vôle.
Chválime ťa, velebíme ťa,
klaniame sa ti, oslavujeme ťa,
vzdávame ti vďaky,
lebo veľká je sláva tvoja.
Pane Bože, Kráľ nebeský.
Boh Otec všemohúci.
Pane, Ježišu Kriste, ty jednorodený Syn,
Pán a Boh, Baránok Boží, Syn Otca:
Ty snímaš hriechy sveta,
zmiluj sa nad nami.
Ty snímaš hriechy sveta,
prijmi našu úpenlivú prosbu.
Ty sedíš na pravici Otca,
zmiluj sa nad nami.
Veď len ty si Svätý,
len ty si Pán,
len ty si sám Najvyšší,
Ježišu Kriste,
s Duchom svatým, v slave Boha Otca.
Amen.

Súbor MUSICA AETERNA vznikol roku 1973 z iniciatívy prof. Jána Albrechta, ktorý ako prvý systematicky oboznamoval budúcich profesionálnych hudobníkov s hudbou obdobia gotiky, renesancie a baroka. Štúdium skladieb uvedených epôch nakoniec vyústilo do formovania špecializovaného telesa pre starú hudbu, ktoré sa od roku 1989 definitívne preorientovalo na hru na originálnych nástrojoch zo 17. a 18. storočia, resp. ich kópiách. Európska hudba a hudba stredoeurópskej, resp. slovenskej proveniencie je ťažiskom repertoáru súboru, ktorý je od roku 1986 organizačne včlenený do Slovenskej filharmónie. Umeleckým vedúcim a koncertným majstrom je Peter Zajíček.

Popri koncertoch v Bratislave a na Slovensku účinkuje Musica aeterna Bratislava pravidelne aj v zahraničí, pričom zvlášť treba zdôrazniť dlhoročnú spoluprácu s Centrom barokovej hudby vo Versailles, ďalej vystúpenia na významných medzinárodných festivaloch, ako napr. Festival van Vlaanderen, Holland Festival of Early Music Utrecht, Festival Wiener Klassik, Carinthischer Sommer Villach, Régi zenei napok Sopron, Mezinárodní slavnosti staré hudby Praha, Bach-Tage Berlin, Barockfest Münster, Swedish Baroque Festival Malmö, Bratislavské hudobné slávnosti a i. So súborom pravidelne spolupracujú významní špecialisti pre starú hudbu: Alfredo Bernardini, Christophe Coin, Paul Colléaux, Richard Fuller, Martin Gester, Paul Goodwin, Edward Higginbottom, John Holloway, Jan Kleinbussink, Catherine Mackintosh, Charles Medlam, Sigfried Pank, Andrew Parrott, Christophe Rousset, Olivier Schneebeli, Simon Standage, Melvyn Tan, John Toll. Z viac ako 15 CD nahrávok mnohé získali mimoriadne ocenenia, napr. Diapason d'Or roku 1994 a 1995 za komplet Concerti grossi Georga Muffata. Medzinárodná kritika čoraz vyššie oceňuje umelecké výsledky súboru, neraz ho zaraďujúc medzi najlepšie telesá svojho druhu v Európe.

Komorný zbor CAMERATA BRATISLAVA vznikol roku 1993 z členov bratislavských amatérskych a profesionálnych zborov, ktorých spájal záujem o interpretáciu Starej hudby, ale i tvorby 20. storočia. Vo svojej krátkej histórii teleso absolvovalo rad zaujímavých projektov s významnými dirigentmi - špecialistami v oblasti interpretácie Starej hudby (John Toll, Andrew Parrott, Frieder Bernius, Martin Gester, Jan Kleinbussink a ď.). Camerata Bratislava uviedla diela G. F. Händela (*Dixit Dominus*), H. Purcella (*Dido a Aeneas*), J. Blowa, S. Capricorna, J. S. Bacha (o.i. *Jánove pašie*), J. Tavernera, H. I. F. Bibera (*Requiem*), A. Pärta (*Jánove pašie*). Pre firmu Discover nahrala diela spišského polyfonika Z. Zarewutia a pre Slovart Records omše a duchovné kompozície K. Haranta a J. Handla-Gallusa; pred niekoľkými týždňami ukončila nahrávku zborovej tvorby Jána Šimbrackého, tiež pre vydavateľstvo Slovart Records. Okrem pravidelného účinkovania na popredných domácich pódiách koncertovala Camerata Bratislava v Českej republike (v apríli tohoto roku na Mezinárodnom hudobnom festivale Brno) a Rakúsku. - Zbormajstrom telesa je JAN ROZEHNAL, absolvent Konzervatória v Kroměříži a JAMU v Brne. V súčasnosti pôsobí aj ako hlavný zbormajster Slovenského filharmonického zboru.

ANTON POPOVIČ študoval na Konzervatóriu v Bratislave hru na trúbke a na bicích nástrojoch a dirigovanie na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Absolvoval dlhodobý študijný pobyt na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu, kde o.i. navštevoval i kurzy zamerané na intepretačnú prax starej hudby. Niekoľko rokov bol členom sekcie bicích nástrojov Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave. Je aktívny ako skladateľ i ako aranžér (napríklad hudba k muzikálu *Cabaret* pre divadlo Astorka). Predstavil sa na čele Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave, Komorných sólistov Bratislava (KSB), orchestra Opery SND v Bratislave, Symfonického orchestra VŠMU a i. V Haagu na jednom z koncertov Kráľovského konzervatória uviedol *Stvorenie sveta* D. Milhauda. V sezóne 1995/96 dirigoval KSB doma i v zahraničí, so súborom Musica aeterna a zborom Camerata Bratislava účinkoval v rámci cyklu koncertov starej hudby Slovenskej filharmónie.

KAMILA ZAJÍČKOVÁ sa po ukončení Vysokej školy múzických umení v Bratislave zúčastnila na umeleckých stážach a na majstrovských kurzoch zameraných na interpretáciu starej hudby vo Weimare (oratoriálna a piesňová tvorba), v Prahe (kantáty Johanna Sebastiana Bacha), v Neubergu (rakúska baroková hudba) a v Angouleme (francúzska baroková hudba). Popri stálej spolupráci so súborom Musica aeterna koncertuje i s ďalšími domácimi a zahraničnými telesami (Concerto Avenna Varšava, Les Menus Plaisirs, Solisten der Wiener Akademie a ď.). Kamila Zajíčková účinkovala na festivaloch starej hudby v Utrechte, vo Viedni, v Prahe,

Budapešti, Šoproni, Norimbergu, v Nantes, Eisenachu, Neubergu a v Bad Homburgu. Pre vydavateľstvo Slovart Records realizovala profilovú CD nahrávku s kantátami J. S. Bacha, G. F. Händela a G. Ph. Telemanna.

JANA PASTORKOVÁ je absolventkou bratislavského konzervatória a Vysokej školy mäúzických umenié (v triede V. Stracenskej). Už počas štúdia opakovane verejne vystupovala v Opere SND, v Komornej opere, v Štátnej opere v Banskej Bystrici a i. Od sezóny 1996-97 je sólistkou Stredoslovenského divadla - Štátnej opery v Banskej Bystrici. Pravidelne hosťuje v brnenskej komornej opere Orfeo. Zúčastnila sa na kurzoch starej hudby v Brne a na kurzoch Bachakademie Stuttgart. Ťažisko umeleckej činnosti J. Pastorkovej spočíva v súčasnosti v koncertnom speve, pričom jej repertoár siaha od 17. storočia do súčasnosti. Spolupracuje s početnými domácimi a zahraničnými orchestrami a súbormi, o.i. s Cappellou Istropolitanou, so Slovenským komorným orchestrom, Dámskym komorným orchestrom, so súbormi pre starú hudbu Musica aeterna, Flores musicae, so súborom pre súčasmú hudbu VENI, s Komornou filharmóniou v Pardubiciach a i. Realizovala nahrávky pre vydavateľstvá Slovenského rozhlasu a Českého rozhlasu a pre vydavateľstvo Musica.

PETRA NOSKAIOVÁ študovala spev na konzervatóriu v Bratislave v triede Ruženy Illenbergerovej. Zúčastnila sa na kurzoch starej hudby v Krieglachu. Pôsobila v komornom zbore Camerata Bratislava, od roku 1994 je členkou súboru Pražskí madrigalisti, s ktorým sa zúčastnila na početných zahraničných turné. Od roku 1995 je členku súboru Musica antiqua Praha a Cappella Regia Musicalis. Sólovo alebo v komornom obsadení spolupracovala so Sukovým komorným orchestrom, s Komorným orchestrom mesta Bratislava Cappella Istropolitana a so súborom Musica aeterna pod vedením A. Parrotta, F. Berniusa, J. Kleinbussinka a M. Gestera; zúčastnila sa aj na projektoch bratislavských Večerov novej hudby (Pärt). V spolupráci s komorným zborom Camerata Bratislava pod vedením J. Rozehnala realizovala niekoľko CD nahrávok.

RÓBERT MIKÓCZI (1971, Bratislava) študuje v záverečnom ročníku bratislavského konzervatória v triede prof. R. Illenbergerovej. Je členom aj sólistom Komorného zboru Konzervatória, s ktorým realizoval niekoľko nahrávok pre firmy Musica, Rasax a pre Slovenský rozhlas. Sólovo vystupoval v rámci jubilejných osláv bratislavského konzervatória (Haydn) a na ďalších podujatiach školy (o.i. Mozart *Korunovačná omša*). Naštudoval úlohu Jupítera z Patzeltovej opery *Castor a Pollux*. Od roku 1995 je členom zboru Camerata Bratislava.

STANISLAV BEŇAČKA (1961) je najmladším členom speváckej rodiny Beňačkovcov. Po ukončení štúdia na Elektrotechnickej fakulte Slovenskej technickej univerzity v odbore zvuková technika pracoval v hudobnom vydavateľstve OPUS. Roku 1990 sa stal laureátom speváckej súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského. Od roku 1987 spolupracuje so súborom Musica aeterna a od roku 1991 je členom Slovenského filharmonického zboru. Je členom komorného zboru Camerata Bratislava, s ktorým absolvoal celý rad koncertných vystúpení pod vedením špičkových osobností z oblasti interpretácie starej hudby (Andrew Parrott, John Toll, Jan Kleinbussink). Ako sólista realizoval početné nahrávaky pre Slovenský rozhlas a gramofónové firmy Slovgram a Slovak Treasures. Stanislav Beňačka ukončil roku 1995 štúdium na bratislavskom konzervatóriu v triede prof. Zlatice Livorovej.

Piatok
18. október 1996
17.00 hod.
Koncertná sieň Klarisky

MARICA DOBIÁŠOVÁ čembalo

Koncert sa uskutočňuje v spolupráci s Mestským kultúrnym strediskom

Johann KUHNAU (1660-1722)

Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien
in 6. Sonaten Auff dem Claviere zu spielen (1700)

Suonata prima
Il Combattimento tra David e Goliath

1. Le bravate di Goliath.
2. Il tremore degl' Israeliti alla comparsa del Gigante, e la loro preghiera fatta a Dio.
3. Il Coraggio di David, ed il di lui ardore di rintuzzar l'orgoglio del nemico spaventevole, colla sua confidenza messa nell'apeto di Dio.
4. Il combattere frà l'uno e l'altro e la loro contesa (...) vien tirata la selce colla frombola nella fronte del Gigante (...) Goliath.
5. La fuga de' Filistei, che vengono persegvitati ed amozzati dagl' Israeliti.
6. La gioia degl' Israeliti per la loro Vittoria.
7. Musico delle Donne in honor di Davide.
8. Il Giubilo comune, ed i balli d'allegrezza del Populo.

Suonata seconda
Saul malinconico e trastullato per mezzo della Musica

1. La tristezza ed il furore del Rè.
2. La Canzona refrigerativa dell arpa di Davide.
3. L'animo tranqvillo e contento di Saulo.

Suonta terza
Il Maritaggio di Giacomo

1. La gioia della famiglia di Laban per la gionta di Giacomo loro parente.
2. La servitù di Giacomo faticosa si, alleggerita però per l'amor verso Rahel collo Scherzo degli amanti mescolatori.
3. L'epitalamio cantato dalle donzelle Compagne di Rahel L'allegrezza delle nozze, e le Congratulationi.
4. L'inganno di Laban.
5. Lo sposo amoroso e contento. Il cuore gli predice qvalche male si rincora (...) gli vien sonno. degli si desta (...) si addormenta.
6. Il dispiacer di Giacobo nel vedersi ingannato.
7. Si replica l'allegrezza delle nozze.

Prestávka

Suonata quarta
Hiskia agonizzante e risanato

1. Il lamento di Hiskia per la morte annonciata gli e le sue preghiere ardenti.
2. La di lui confidenza in Iddio.
3. L'allegrezza del Reconvalescente. (...) si ricorda del male passato (...) se ne dimentica.

Suonata quinta
Gideon Salvadore del Populo d'Israel

1. Il dubbio di Gideon della Vittoria promessagli da Dio
2. Il di lui parera, vedendosi addosso un grand' essercito de' nemici.
3. Ripiglia animo, sentendo esporr a'suoi nemici, qvel che sognarono d'esso lui.
4. Gideon incoraggia i suoi soldati. Il suono delle trombe, overo dei tromboni, e della rottura delle broche, ed il grido dei combattenti.
5. La fuga dei nemici persegvitati da gl'Israeliti.
6. La loro allegrezza della Vittoria segnalata.

Suonata sesta
La Tomba di Giacob

1. Il dolore dei figlii di Giacob, assistenti al letto del loro Padre moribondo, raddolcito un poco dalla paterna benedittione.
2. Pensano alle Conseqvenze di qvesta morte.
3. Il Viaggio d'Egitto nel Paese di Canaan.
4. La Sepoltura d'Israele, ed il lamento dolorosissimo fatto dagli assistenti.
5. L'animo consolato dei sopraviventi.

Hudba ako abstraktné umenie organizácie zvukového materiálu sa od nepamäti spájala do vzájomne podnetných väzieb s ostatnými médiami ľudského myslenia. Ak je pre začiatky európskej reflexie o hudbe charakteristické pričleňovanie hudby k matematickým disciplínam aritmetiky, geometrie a astronómie v rámci quadrívia siedmich slobodných umení, renesanční tvorcovia sa v snahe realizovať platonský ideál umeleckej nápodoby skutočnosti (*mimesis*) či aristotelovský princíp *ars imitatur naturae* (vyjadrený v jeho spise *Meteorologica*) začali zaoberať možnosťou vytvorenia priamej väzby hudobného umenia a skutočnosti. Ak k prvotným zámerom renesančných tvorcov patrila realizácia ekvivalencie medzi hudobnými prostriedkami a zhudobňovaným textom v rámci vokálneho umenia či realizácia ekvivalencie medzi sujetovo koncipovaným dramatickým dianím a hudbou v rámci novovytváraných hudobno-dramatických koncepcií, neskorší tvorcovia sa začali zaoberať aj aplikáciou postulátu väzby hudby k mimohudobnej skutočnosti na čisto inštrumentálnu hudbu. Prenášajúc konkrétne intonačné postupy, ktoré sa skonvencionalizovali v rámci vokálneho umenia, do inštrumentálnej hudby postupne vytvárali intonačný vokabulár, ktorý umožňoval začlenenie mimohudobných asociácií do kompozičného i do percepčného procesu inštrumentálnej hudby. Tieto snahy možno vidieť už na renesančných inštrumentálnych battagliových či pastorálnych kompozíciách, neskôr sa prejavili v tanečnom umení a v rôznych typoch skonvencionalizovanej hudobnej charakterizácie. Táto tvorivá snaha nadobudla svoje azda najcharakteristickejšie prejavy v skladbách barokových autorov, ktorí začali jednotlivé singulárne intonačné prvky zaraďovať do rámca širších fabulárnych kontextov, čím vytvárali osobitú podobu „protoprogramovej hudby", priamo korešpondujúcu s programovosťou romantikov v 19. storočí. Jeden z najvýznamnejších míľnikov na tejto ceste vyhľadávania spojitosti medzi hudobnou a mimohudobnou skutočnosťou pritom pochádza z pera nemeckého tvorcu Johanana Kuhnaua.

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 Krügnerovi 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 juribos 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 zbierky skladieb pre klávesový nástroj vydané v Lipsku: *Neuer Clavier-Übung, erster Theil* (7 suít - 1689), *Neuer Clavier-Übung, anderer Theil* (7 suít, sonata - 1692), *Frische Clavier Früchte* (7 sonát - 1696) a *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* (1700). Práve táto posledná zbierka predstavuje Kuhnauov najpozoruhodnejší prínos nielen do dejín literatúry pre klávesové nástroje, ale aj do histórie európskej hudby.

Roku 1700 Kuhnau vydal v Lipsku tlač, ktorej titulný list znie: ***Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien / In 6. Sonaten / Auff dem Claviere zu spielen / Allen Liebhabern zum Vergnügen versuchet von Johann Kuhnauen. Leipzig / Gedruckt bey Immanuel Tietzen Anno M DCC. (Hudobné vyobrazenie niekoľkých Biblických histórií v šiestich sonátach pre klávesový nástoj všetkým milovníkom na potešenie od Johanna Kuhnaua. Leipzig. Vytlačil Immanuel Tietzen Roku 1700.)*** Kuhnau v tomto diele pravdepodobne vedome nasledoval (len rukopisne zachovaný) cyklus *Ružencových sonát* H. I. F. Bibera pre husle a continuo zo sedemdesiatych rokov 17. storočia. Podobne ako Biber tu spojil jednotlivé hudobné cyklické kompozície svojej zbierky s konkrétnym

biblickým textom, snažiac sa hudobnými prostriedkami sonátovej kompozície vytvoriť hudobný ekvivalent mimohudobného dramatického sujetového diania, majúceho reálny príbehový podklad (význam slova *historia*). Avšak kým Biberove sonáty čerpajú svoje „histórie" z Nového zákona, Kuhnau si za literárne predlohy svojich vyobrazení biblických histórií vybral príbehy zo Starého zákona. K šiestim vybratým príbehom potom Kuhnau napísal šesť „hudobných vyobrazení", nesúcich označenie *sonata*. Samotný Kuhnau si uvedomoval osobitosť svojich kompozičných riešení, a preto pred jednotlivé sonáty-histórie pridal pomerne dlhý text sumarizujúci sujet danej literárnej témy. V jednotlivých skladbách pritom Kuhnau priamo do notového textu vložil textové citácie (v taliančine), upozorňujúce, na ktorú časť daného príbehu sa dané „hudobné vyobrazenie" vzťahuje, čím priamo synchronizoval hudobné prostriedky s danou fabulou. A aby skutočne nedošlo k nijakým nedorozumeniam, celú publikáciu uvádza úvod, opisujúci autorov tvorivý zámer. Tento úvod predstavuje cenný historický dokument, ktorý nám umožňuje nahliadnuť do autorových myšlienok.

Podľa neho je tento úvod potrebný, keďže mnohí môžu tvrdiť, že sonáty „neznázorňujú to, čo znamenajú slová vysádzané pod nimi či popri nich". Kuhnau tu tiež píše o svojich predchodcoch:

„Nie som prvý, čo sa dostal k podobnej Invention*: pretože inak by sme nevedeli nič o rôznych battagliách, vodopádoch a náhrobkoch či o všetkých sonátach slávneho Frobergera a iných vynikajúcich skladateľov, komponovaných rovnakým spôsobom, kde pripojené slová mali vždy odhaliť zámer týchto autorov. Predovšetkým je tiež známe, že všetci virtuózi - najmä v dávnych dobách - sa hudbou snažili vyjadriť takmer to isté, čo dokážu majstri rečníckeho, sochárskeho a maliarskeho umenia. Týmto umeniam tu treba priznať isté prednosti pred hudbou. Veď takmer každé dieťa vie od svojho tretieho či štvrtého roku uhádnuť, čo chcel znázorniť štetec či dláto umelca, a keď možno uveriť starým, potom Zeuxis namaľoval svoje hrozno tak prirodzene, že aj nerozumní vtáci sa k nemu zlietali. Ba toto umenie umožňuje spoznať z načrtnutých tvárí súčasne aj vnútorné pohnutie duší. Novinkou nie je ani to, že pohľad na vykreslené veselé alebo smutné scény vzbudzuje v ľuďoch smiech alebo plač. A rečníctvo má duše poslucháčov úplne vo svojej moci a môže ich dokonca takmer ako vosk vtlačiť do smutnej, veselej, milosrdnej, zlostnej, zaľúbenej a inej formy."*

Následne odmieta konvenčné tradované príbehy opisujúce silu pôsobenia hudby na ľudí a celkom osvietensky sa odvoláva na samotného percipienta skladieb: *„Chcem však iba vyzvať skúsenosť či pamäť každého, aby priznal, že hudba mu spôsobila už nejedno potešenie a zábavu."*

Na rozdiel od spomínaných umení je však situácia v hudbe oveľa problematickejšia:

„Zdá sa však, že tvrdenie, podľa ktorého má hudobník moc usmerňovať duše poslucháčov podľa svojej vôle, sa môže ocitnúť v argumentačnej tiesni. 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 radosti 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 poslucháča predsa rozhoduje, či hudobník dosiahne svoj zámer ťažko alebo ľahko. Veselého ducha možno bez ťažkostí dovies ť k radosti alebo súcitu, kým u melancholika alebo cholerika umelec dosiahne to isté iba s veľkou námahou."

Usmernené pôsobenie hudby na poslucháča je podľa Kuhnaua oveľa jednoduchšie v rámci vokálnej hudby či v hudobno-dramatickom žánri:

„Na ovplyvnenie duší zvyčajne slúžila aj vokálna hudba, pretože k jej pohnutiu veľmi, ba najväčšmi prispievajú slová. Pretože ak reč veľmi pôsobí už sama osebe, prenikavú silu nadobúda práve pomocou hudby. Svedčí o tom mnoho cirkevných skladieb...od tých, ktorí dobre vedia, čo to je Musica Pathetica. *Najmä však na divadelnom štýle a na operách, ktorých námetom môže byť duchovná alebo svetská príhoda, si možno dostatočne povšimnúť, akí úspešní boli majstri vo vyjadrovaní citov a iných vecí."*

Situácia je však v inštrumentálnom žánri pre skladateľa celkom iná:

„Avšak tam, kde má primeraný cit pohnúť výlučne inštrumentálna hudba, treba nepochybne

urobiť viac. Potrebné sú na to princípy, ktoré sú väčšine hudobníkov utajené. Hudba patrí medzi matematické vedy a má neomylné doklady. To môže poprieť iba ten, kto nevie nič o monochorde (...) Málokto si však ešte vie predstaviť, že by existovalo niečo, umožňujúce tvrdiť, že tej alebo onej hudobnej sadzbe musí zodpovedať ten alebo onen affect *(...) keď temperament poslucháča nie je disponovaný pre cit a keď modulácia, tempo, pomalosť alebo rýchlosť tónov alebo taktu a rovnako metrum neprispievajú k tomu najlepšie, potom hudba už takmer nebude pôsobiť, ako nepôsobila v príbehu o speve sirén a o zapchatých ušiach Odysseových druhov."*

Podstata onoho hudobného zobrazovania spočíva v nasledujúcom:

„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. Podľa môjho názoru treba predovšetkým predstaviť určité city alebo sa snažiť pohnúť samého poslucháča k zamýšľanému afektu. Potom sa prezentuje niečo iné z prírody alebo umenia. A to sa deje buď tak, že poslucháč si čoskoro povšimne skladateľov zámer, aj keď nie je naznačený slovami; keď sa napríklad napodobňuje spev vtáka, povedzme kukučky a slávika, hlahol zvonov, streľba z dela alebo jeden nástroj druhým, napríklad trúbky a tympany na klávesoch alebo tak, že sa hľadá analógia a hudobná skladba sa tak uspôsobí, že je in aliquo tertio *porovnateľná s predstavenou vecou. Tu sú slová naozaj potrebné, ak znejúcu harmóniu nemá postihnúť osud nemých, ktorých jazyku len málokto rozumie (...) A iné veci [znázorňujem] zasa inak, čoho vhodnosť sa ukáže iba* per Argumentum Similitudinis. *V takých prípadoch je potrebná láskavá interpretácia. 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 (...) A pokiaľ ide o city smútku a radosti, možno ich prostredníctvom hudby ľahko znázorniť a slová na to nie sú potrebné, iba ak treba označiť určitú osobu, ako je to v týchto sonátach, aby napríklad nenastala zámena lamenta smutného Hiskiasa s plačúcim Petrom, nariekajúcim Jeremiášom alebo iným smutným človekom."*

Ak sám Kuhnau pokladal zhrnutie obsahu sujetu za nevyhnutné pre pochopenie svojho kompozičného zámeru, tak pre dnešného poslucháča situácia nie je o nič priaznivejšia. Preto v nasledujúcom texte zvolíme analogický postup ako autor: najprv uvedieme krátke zhrnutie biblickej fabuly a potom v rámci opisu jednotlivých častí upozorníme na vzájomné väzby hudobných prostriedkov a zamýšľaného mimohudobného významu.

Suonata prima (Prvá sonáta)
Il Combattimento tra David e Goliath (*Súboj Dávida s Goliášom*)

Fabula prvej *biblickej histórie* sa opiera o text 17.-18. kapitoly Prvej knihy Samuelovej, opisujúci boj Izraelca Dávida s Filištíncom Goliášom. Filištínsky bojovník Goliáš, ktorý sa vyznačoval obrím vzrastom a perfektnou výzbrojou, vyzval Izraelcov k zástupnému boju muža proti mužovi. Izraelský chlapec Dávid sa rozhodne výzvu prijať. Vezme si so sebou prak a päť hladkých kameňov z potoka a odíde do boja zoči-voči obrovi. V slovnom súboji Dávid prejaví chuť zabiť Goliáša, keďže to je jediná možná odpoveď na jeho urážky Hospodina a jeho národa. Na Goliášov útok Dávid odpovedá prakom, kameň zasiahne Goliáša do čela, Goliáš padá, Dávid mu následne jeho vlastným mečom odtína hlavu. Filištínci po páde svojho zástupcu zutekali, no Izraelci ich prenasledujú, vyzabíjajú a vyrabujú ich tábor. Ženy všetkých miest izraelských potom spievajú a tancujú „pri zvuku bubnov a cimbalov", vyzdvihujúc Dávidovo hrdinstvo.

Kuhnau celú túto fabulu rozdelil do ôsmich fáz zodpovedajúcich ôsmim častiam svojej prvej sonáty:

1. *Le bravate di Goliath* (*Goliášovo vystatovanie*) - o prvej časti skladby Kuhnau v úvode píše: „chrápanie a búchanie Goliáša znázorňujem hlbokou a vďaka použitým bodkám vzdorovito znejúcou témou a ďalším rachotom". Časť využíva hlavnú tóninu cyklu (C dur), bodkovaný rytmus,

charakteristický pre väčšinu použitých motivických tvarov, no predovšetkým nekonvenčne hlbokú polohu samotného klávesového nástroja.

2. *Il tremore degl' Israeliti alla comparsa del Gigante, e la loro preghiera fatta a Dio (Triaška Izraelcov pri pohľade na ohavného nepriateľa a ich modlitba k Bohu)* - druhá časť využíva molovú tóninu (a mol), chromatickú harmóniu a tremolový efekt (ktorý je určený azda skôr pre organ ako pre čembalo) strachu, v skutočnosti je to prekomponované inštrumentálne lamento.

3. *Il Coraggio di David, ed il di lui ardore di rintuzzar l'orgoglio del nemico spaventevole, colla sua confidenza messa nell'apeto di Dio (Davidova odvaha, jeho tuzba pokoriť hrozného nepriateľského obra svojou vierou v Božiu pomoc)* - tretia časť sonáty využíva rýchle trojdobé metrum, tóninu C dur, v rámci ktorej autor využíva clarinové pobádajúce intonácie a harmonické zádrže (časť je vlastne v štýle *con trombe e timpani*).

4. *Il combattere frą l'uno e l'altro e la loro contesa (...) vien tirata la selce colla frombola nella fronte del Gigante (...) casca Goliath (Slovný súboj medzi Dávidom a Goliášom a samotný boj (...), pri ktorom Goliáša zasiahne do čela kameň (...) Goliáš klesá (...) a je usmrtený)* - štvrtá časť využíva postupy operného recitatívu prenesené na klávesový nástroj, prechádzajúce do battagliových rytmov, vyúsťujúcich do vzostupného behu (zásah prakom) a zostupnej pasáže (Goliášov pád), vyúsťujúcej do záverečnej kadencie (smrť Goliáša).

5. *La fuga de' Filistei, che vengono persegvitati ed amozzati dagl' Israeliti (Útek Filištíncov, Izraelci ich prenasledujú a zabíjajú mečmi)* - piata časť bojovej drámy podľa Kuhnaua znázorňuje „útek Filištíncov a prenasledovanie [pomocou] fúgou s rýchlymi tónmi, kde hlasy nasledujú rýchlo za sebou". Tento postup kánonickej imitácie v rýchlom tempe na znázorňovanie behu, úteku či lovu mal v Kuhnauovej dobe už tiež za sebou staročnú tradíciu.

6. *La gioia degl' Israeliti per la loro Vittoria (Plesanie Izraelcov nad víťazstvom)* - 3/8 giga v C dur je tu použitá ako symbol radosti ľudu z víťazstva nad Filištíncami.

7. *Musico delle Donne in honor di Davide (Koncert žien na chválu Dávida)* - siedma časť je skutočnou imitáciou hudby *„con trombe e timpani"* na klávesovom nástroji - pravá ruka obsluhuje party klarín, ľavá sa venuje tympanom, akoby baroková Európa tušila, že oba tieto nástroje prenikli do renesančnej Európy z Orientu.

8. *Il Giubilo comune, ed i balli d'allegrezza del Populo (A napokon všeobecné veselie ľudu a radostné tance)* - záverečná ôsma časť prináša trojdobý tanec s ritornelom v hlavnej tónine skladby.

Celkovo teda osem častí skladby využíva predovšetkým hlavnú tóninu diela (aj úvodný Goliáš, aj záverečné veselie Izraelcov), z jej osi sa Kuhnau vychyľuje pri zobrazovaní strachu (a mol) a pri bojovej scéne (F dur-f mol).

Suonata seconda (Druhá sonáta)
Saul malinconico e trastullato per mezzo della Musica (Saulova skľúčenosť a Dávidova liečba hudbou)

Druhá Kuhnauova biblická história vychádza z jedného z najčastejších biblických príbehov, ktorými sa po staročia ilustrovala sila hudby a ktorý býval zaraďovaný nielen do hudobných traktátov, ale aj do traktátov o medicíne a tiež býval častým námetom diel výtvarného umenia. Ide o príbeh Saulovho šialenstva a jeho vyliečenia Dávidovou hrou na harfe, ktorý obsahuje 16. kapitola Prvej knihy Samuelovej. Šialený kráľ býval periodicky posadnutý zlým duchom, čo mávalo nedobré následky pre jeho okolie. Preto sa jeho služobníci rozhodli pre uplatnenie liečby hudbou. Poznali chlapca pri ovciach, Dávida, ktorý ovládal hru na harfe a poslali poňho. Saul si chlapca Dávida obľúbil a „kedykoľvek zlý duch od Boha napadol Saula, Dávid bral harfu a hrával. Takto sa Saulovi uľavilo a bývalo mu lepšie, lebo zlý duch odstupoval od neho". Kuhnauova sonáta-história má tentokrát len tri časti:

1. *La tristezza ed il furore del Rè (Skľúčenosť a šialenstvo kráľa Saula)* - prvá časť cyklu využíva pri zobrazovaní kráľovho šialenstva natoľko nezvyčajné kompozičné prostriedky, že samotný

Kuhnau práve ju cituje v úvode tlače ako príklad na využitie mimoštýlových či „chybných" postupov za účelom zvládnutia zobrazovacej intencie: *„V druhej sonáte znázornenie prudkého paroxyzmu šialenstva kráľa Saula zdanlivými následnými paralelnými kvintami či jeho veľkej melanchólie a zádumčivosti zdanlivým prekročením hraníc modu, témami na s. 27 a ď., a ďalšími nadsádzkami, ktoré však všetky možno obhájiť a ktoré nie sú použité neopodstatnene - rovnako tak som aj pevne presvedčený, že som týmto znázornením azda nevykonal nič príliš nezvyčajné a nezmyselné."* Časť sa začína voľným recitatívom (g mol), využívajúcim tie najuvoľnenejšie chromatické postupy. V rámci recitatívu sa ozvú tiež rýchle behy, striedajúce sa s imitačnými postupmi s celkom „nebarokovými" barmóniami. Nasleduje fúga, ktorej modulačný plán je v barokovej literatúre celkom ojedinelý. Kráľovo šialenstvo preniká aj do fúgy, a to nielen v podobe ojedinelého tematizmu, ale aj v začleňovaní behov využívajúcich celý rozsah klaviatúry.

2. *La Canzona refrigerativa dell arpa di Davide* (*Dávidova osviežujúca hra na harfe*) - druhá časť sonáty predstavuje Kuhnauov barokový variant minimalizmu. Uzdravujúca canzona Dávida využíva paralelnú tóninu (B dur), ritornelovo sa navracajúci dvojtaktový melodický motív a nekonečnú imitáciu harfového vybrnkávania, prechádzajúceho na spôsob epizód do rozmanitých príbuzných tónin, v ktorých sa navracia ritornelový motív (B dur - g mol - c mol - Es dur - F dur - B dur).

3. *L'animo tranqvillo e contento di Saulo* (*Saulova upokojená duša*) - zdravý Saul sa navracia do hlavnej tóniny diela - g mol. Jeho zdravie sa prejavuje návratom jeho schopnosti vládnuť ľudu Izraela, ktorá je hudobne zobrazená využitím bodkovaného rytmu.

Suonata terza (Tretia sonáta)
Il Maritaggio di Giacomo (Jákobova ženba)

Tretia Kuhnauova História-Sonáta využíva azda najkomplikovanejší sujet v rámci cyklu. Navracia sa svojou fabulou k Prvej knihe Mojžišovej, a teda k najstarším dejinám Izraelcov, konkrétne k Izákovmu synovi Jákobovi (ktorý neskôr nadobudol meno Izrael) a k jeho ženbe. Po Izákovej smrti Jákob odchádza plniac otcovu vôľu do zeme svojej matky, aby si vzal za ženu niektorú z dcér jej brata Lábána. Tu sa na ceste zoznámil s Lábánovou dcérou Ráchel, pasúcou stáda svojho otca. Lábán svojho synovca nadšene prijal, vzal ho do služieb prisľúbiac mu za ženu svoju mladšiu dcéru Ráchel. Slúžil za ňu sedem rokov, čakajúc na deň svadby. Po siedmich rokoch Lábán vystrojil svadobnú hostinu, no v noci k nemu poslal svoju staršiu dcéru Leu. Ráno na Jákobove výčitky odvetil: „U nás sa to predsa nerobieva, aby sa mladšia vydávala prv ako prvorodená." No navrhol mu službu ďalších sedem rokov, aby mu mohol dať za ženu aj svoju druhorodenú dcéru Ráchael. Po siedmich rokoch sa aj táto stala Jákobovou ženou.

1. *La gioia della famiglia di Laban per la gionta di Giacomo loro parente* (*Radosť Lábánovej rodiny nad príchodom synovca Jákoba*) - radostná nálada vládnúca pri uvítaní Jákoba v dome strýka Lábána je zobrazená rýchlou hudbou v durovom mode využívajúcou bodkovaný rytmus v 6/8 takte; je to vlastne akási úvodná giga nastoľujúca hlavnú tóninu cyklu (G dur).

2. *La servitú di Giacomo faticosa si, alleggerita però per l'amor verso Rahel collo Scherzo degli amanti mescolatori* (*Jákobova služba uľahčená láskou k Ráchel*) - druhá časť cyklu zobrazuje Jákobovu službu u Lábana; hudba časti vychádza z odhodlaného ritornelového motívu, Jákobovo váhanie zvýrazňujú tempové zmeny (*adagio*) v kontrastných dieloch časti.

3. *L'epitalamio cantato dalle donzelle Compagne di Rahel L'allegrezza delle nozze, e le Congratulationi* (*Ženba, vinšovanie a svadobná pieseň Ráchelinych družiek*) - svadobná pieseň Ráchelinych družiek využíva výlučne trojhlasnú textúru pohybujúcu sa v registri rozsahov ženských hlasov. Jasavé allegro zobrazuje svadobné veselie a vinšovanie.

4. *L'inganno di Laban* (*Podvod Lábána, ktorý svojho poctivého synovca a snúbenca namiesto k Ráchel uloží k Lei*) - „Lábánov podvod [znázorňujem] zvádzaním sluchu a neočakávaným prechodom z jednej tóniny do druhej - čo Taliani nazývajú *Inganno*," píše Kuhnau v úvode k svojej

tlači. V skutočnosti časť prináša toccatovú textúru, vyhýbajúcu sa akémukoľvek kadencovaniu, pričom jej figurácie opisujú skutočne v baroku nevídaný harmonický okruh. Úvodné figurácie toccaty prechádzajú do trojhlasnej fúgy.

5. *Lo sposo amoroso e contento. Il cuore gli predice qvalche male si rincora (...) gli vien sonno. degli si desta (...) si addormenta* (*Zaľúbený a spokojný ženích. No srdce mu šepká varovanie, na ktoré okamžite zabudne a zaspí*) - v úvode Kuhnau píše: *„zaľúbeného, rozradosteného a súčasne nešťastia sa obávajúceho snúbenca [znázorňujem] pôvabnou melódiou a niekoľkými vsunutými, trochu cudzími modmi a kadenciami."* - rozpornú náladu Jákoba Kuhnau ilustruje niekoľkými nezvyčajnými harmonickými postupmi, no predovšetkým pomocou prostriedkov rubáta, keďže jednotlivé stavy Jákobovej mysle vyznačuje priamo nad konkrétnymi miestami v samotnej tlači skladby.

6. *Il dispiacer di Giacobo nel vedersi ingannato* (*Jákobova nevôľa z podvodu*) - nešťastný Jákob sa uchyľuje k recitatívu, ktorého harmónie by sme takisto márne hľadali v barokovom vokabulári. Imitačný záver recitatívu však prezrádza zrod odhodlania slúžiť kvôli ruke Ráchel u Lábána ďalších sedem rokov.

7. *Si replica l'allegrezza delle nozze* (*Jákobova nová svadobná radosť alebo repríza predchádzajúcej*) - svadba sa po siedmich rokoch opakuje, doslova sa opakuje aj Kuhnauova hudba.

Suonata quarta (Štvrtá sonáta)
Hiskia agonizzante e risanato (*Chizkijova smrteľná choroba a znovuuzdravenie*)

Štvrtá Kuhnauova sonáta je z hľadiska sujetu akýmsi variantom druhej sonáty. Fabula sonáty vychádza z 20. kapitoly Druhej knihy kráľov. Júdsky kráľ Chizkija vyznávajúci vieru Izraela ochorel na smrť. Prorok Izaiáš mu predpovedal smrť, čo mu tiež neveľmi prispelo. No obrátený k stene sa začal modliť k Hospodinovi a žiadal ho, aby si spomenul na jeho vernú oddanosť voči Hospodinovým záležitostiam. Hospodin mu nato zjavil svoju vôľu slovami: „Počul som tvoju modlitbu, videl som tvoje slzy. Ajhľa, uzdravím ťa." Potom mu skutočne (aj s Izaiášovou pomocou) prinavráti zdravie.

1. *Il lamento di Hiskia per la morte annonciata gli e le sue preghiere ardenti* (*Zarmútené srdce kráľa Chizkiju z ohlásenej smrti a jeho túžobná modlitba za uzdravenie v lamente s veršom:* Heil du mich lieber HErre *z chorálu* Ach HErr mich armen Sünder) - úvodné lamento trojčasťovej sonáty (aj v tomto aspekte Kuhnau opakuje model svojej druhej sonáty) vychádza z modelu Frobergerových lamentových klávesových kompozícií. Základné tónina lamentu c mol s lamentovými postupmi tu však slúži na kontrapunktujúce pozadie chorálovej melódie chorálu *Ach HErr mich armen Sünder*, uvádzanej v sopránovom hlase. Takto sa časť stáva neopakovateľným formálnym hybridom lamenta a chorálovej variácie.

2. *La di lui confidenza in Iddio* (*Jeho viera, že Boh vyslyší jeho modlitbu a navráti mu zdravie, ako aj ho ochráni pred nepriateľmi vo verši* Weicht all ihr Übelthäter mir ist geholffen schon *z toho istého chorálu*) - druhá časť cyklu symbolizujúca návrat viery v uzdravenie prináša podobný hybrid ako prvá časť, predmetom formového kríženia je tentokrát pokojná trojdobá piesňová melódia a ďalšia časť úvodného chorálu.

3. *L'allegrezza del Reconvalescente. (...) si ricorda del male passato (...) se ne dimentica.* (*Znovuzrodený kráľ sa raduje, pričom si občas spomenie na minulé príkoria, čoskoro však na ne znovu zabudne*) - tretia časť prináša allegrový záver sonáty v 3/8 metre; občasné zastavenia diania v tempe *adagio* zobrazujú kráľove spomienky na prekonané osobné utrpenie, netrvajú však dlho, ale len zopár taktov. Kráľ je zdravý, nech žije kráľ!

Suonata quinta (Piata sonáta)
Gideon Salvadore del Populo d'Israel (*Gideon, spasiteľ Izraelcov*)

Fabulu piatej História-Sonáty nájdeme v 6. kapitole Knihy Sudcov. Za čias okupovania Izraelcov

Midjáncami prišiel Hospodinov anjel ku Gideonovi a vyzval ho k započatiu národnooslobodzovacieho boja. Gideon však zapochyboval o úprimnosti Hospodinovho zámeru zúčastniť sa na tomto podujatí a od anjela vyžadoval demonštráciu zázraku. Keď však zo skaly vyšľahol oheň, uveril v Hospodinove úmysly. Započal teda partizánsku vojnu a vydal sa proti nepriateľovi. Vzhľadom na množstvá pripravujúcich sa bojovníkov na oboch stranách sa ho však zmocnili nové pochybnosti o zmysle boja. Tieto ho prešli, až keď si vypočul sen o pecni jačmenného chleba a jeho výklad. Šiel k svojim mužom, dal im trúby a prázdne krčahy. Potom využili nočný pokoj a pomocou troch stoviek trúb vyrobili v tábore nepriateľa dokonalý zmätok. Muži Izraela potom dobíjali Midjáncov na úteku. Tak tristo Izraelcov vyzbrojených trúbami vyhralo v mene Hospodina národnooslobodzovaciu vojnu proti okupantom. Kuhnauova piata sonáta imituje o.i. aj jeho prvú sonátu - obe sonáty majú spoločný fabulárny rámec (príprava boja - boj - oslava víťazstva) i mnoho spoločných hudobných prvkov, ktoré pochádzajú z tradícií battagliového druhu.

1. *Il dubbio di Gideon della Vittoria promessagli da Dio* (*Gideonovo pochybovanie vo víťazstvo prisľúbené Bohom*) - prvá časť sonáty pri náša atmosféru predbojovej neistoty. *„Gideonove pochybnosti [znázorňujem] niekoľkými, tu a tam zakaždým o sekundu vyššie nastupujúcimi témami na spôsob neistých spevákov, ktorí zvyčajne takýmto pochybným spôsobom hľadajú svoje tóny,"* píše Kuhnau vo svojom úvode a my nemáme dôvod veriť v úprinmosť jeho snáh, tak ako Gideon nemal dôvod veriť v úprimnosť Hospodina. Imitačná textúra časti skutočne využíva nekonvenčné imitačné intervaly a zobrazenie pochybujúceho Gideona posilňuje aj použitie tematických inverzií.

2. *Il di lui parera, vedendosi addosso un grand' essercito de' nemici* (*Jeho strach pri pohľade na veľké množstvo nepriateľov*) - strach Gideona je zverený krátkemu opernému recitatívu využívajúcemu konštantné modulujúce postupy.

3. *Ripiglia animo, sentendo esporr a'suoi nemici, qvel che sognarono d'esso lui* (*Jeho rastúca odvaha počas nepriateľovho rozprávania svojho sna a jeho interpretácie*) - časť v hlavnej tónine skladby založená na rytmickom ostináte bez výraznejších tematických prvkov.

4. *Gideon incoraggia i suoi soldati. Il suono delle trombe, overo dei tromboni, e della rottura delle broche, ed il grido dei combattenti* (*Gideon povzbudzuje svojich vojakov. Zvuk trombónov a trúbok, ako aj rozbíjanie krčahov a bojový pokrik*) - introdukčná časť zobrazujúca prípravu na boj využívajúc výlučne intonácie plechových dychových nástrojov imitujúcich Gideonov dychový orchester. K trúbkovým intonáciám sa postupne pripájajú aj tympany; celá časť je založená na imitovaní battagliového idiómu trúbok, tympanov a bubnov.

5. *La fuga dei nemici persegvitati da gl'Israeliti* (*Útek nepriateľov a ich prenasledovanie Izraelcami*) - fúga utečencov využíva šestnástinové behy, ich útek je však márne - behy sú descendenčné, úplná porážka nepriateľa vyúsťuje do hlavnej tóniny skladby (F dur).

6. *La loro allegrezza della Vittoria segnalata* (*Radosť Izraelcov z pozoruhodného víťazstva*) - záverečná oslava víťazstva je tanečnou piesňou Izraelcov v trojdobom metre.

Suonata sesta (Šiesta sonáta)
La Tomba di Giacob (*Jákobova smrť a pohreb*)

Záverečná sonáta Kuhnauovho cyklu sa navracia k najstaršej textovej vrstve Starého Zákona. Jej subjektom je smrť Jákoba-Izraela a jej opis v záverečných kapitolách Prvej knihy Mojžišovej. Keď Jákob cítil, že nadchádza jeho smrť, zavolal si syna Jozefa a požiadal ho, aby ho nepochovával v Egypte, ale v zemi jeho otcov. Jozef mu svoj sľub vzápätí odprisahal.

Nato Jákob požehnal svoje potomstvo, ktorému dal meno Izrael, a skonal. Jozef dal potom zabalzamované telo svojho otca previesť do Kanánu, kde ho pochovali, pričom v Góren-Átáde Jozef odbavil trúchloslužbu.

1. *Il dolore dei figlii di Giacob, assistenti al letto del loro Padre moribondo, raddolcito un poco dalla paterna benedittione* (*Pohnuté mysle detí Izraela pri smrteľnej posteli milovaného otca*) - prvá

časť sonáty prináša lamento pozostalých smútiacich pri otcovej smrteľnej posteli. Recitatívne lamento sa pritom strieda s upokojujúcim dielom v trojdobom metre, ktorý je azda symbolom nevyhnutnosti smrti.

2. *Pensano alle Conseqvenze di qvesta morte* (*Zármutok nad jeho smrťou, ako aj ich myšlienky na to, čo nadíde*) - druhá časť sonáty predstavuje pozoruhodnú fúgovú kompozíciu s modulujúcou témou, ktorá v sebe skrýva schopnosť obsiahnuť v ďalšom rozvíjaní celý dvanásťtónový priestor. Priebeh štvorhlasnej fúgy tieto možnosti aj využíva, pričom v závere sa navracia k hlavnej tónine cyklu - Es dur.

3. *Il Viaggio d'Egitto nel Paese di Canaan* (*Cesta z Egypta do Kanaánskej krajiny*) - tretia časť cyklu zobrazuje púť pozostalých do rodného Kanaánu. Dlhá cesta je vystavaná nad kráčajúcimi osminami basového blasu, ktoré tvoria pozadie motivického rozvíjania v horných hlasoch.

4. *La Sepoltura d'Israele, ed il lamento dolorosissimo fatto da gli assistenti* (*Pohreb Izraela a trúchlospevy, ktoré ho sprevádzali*) - štvrtá časť cyklu predstavuje ďalšie skutočné inštrumentálne lamento, ktorého prvý diel vyrastá z frobergerovskej klávesovej štylizácie, kým druhý diel rozvíja mnohohlasnú textúru využívajúcu charakteristickú vzdychovú motiviku.

5. *L'animo consolato dei sopraviventi* (*Utešené srdcia pozostalých*) - záverečné *consolatio* prináša pokojnú hudbu v Es dur, ktoré je charakteristické využívaním prvkov vznešeného štýlu *grave*, no po celý čas neprekračuje okruh tónin vymedzený hlavnou tóninou cyklu.

Hudobné vyobrazenia niekoľkých biblických histórií Johanna Kuhnaua predstavujú na jednej strane syntézu dovtedajších výdobytkov v oblasti tvorby inštrumentálneho vokabulára asociatívne spájaného s mimohudobnými elementmi, na druhej strane svojím odvážnym priradením týchto slovníkových prvkov do širších fabulárnych kontextov smerujú do oveľa vzdialenejšej budúcnosti. Ak onedlho po nich vzniknú Vivaldiho *Štyri ročné obdobia*, aplikujúce mimetickú intenciu na básnické útvary, tak hudobníci klasicizmu (no predovšetkým romantizmu) s novou odvahou sformulujú možnosť úplnej ekvivalencie hudobného jazyka a mimohudobnou sujetovosťou, nastoliac tak ideály romantickej programovej hudby, ktorých životnosť pociťujeme dodnes.

Vladimír Godár

MARICA DOBIÁŠOVÁ je prvou absolventkou čembalového odboru na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Vzdelanie si doplnila na majstrovských kurzoch v Nórsku, Švajčiarsku a vo Francúzsku. Je laureátkou čembalovej súťaže Beethovenov Hradec z roku 1975. V minulosti vyučovala na Pedagogickej fakulte Univerzity Komenského a na Hudobnej fakulte VŠMU. V súčasnosti sa venuje výlučne koncertnej praxi. Je zakladajúcou členkou súboru Musica aeterna, s ktorým koncertovala vo väčšine európskych krajín, v Amerike a v Afrike. Nahráva pre rozhlas, televíziu a hudobné vydavateľstvá (OPUS, Duchesne, Trevak, Slovart) a zúčastňuje sa na hudobných festivaloch. Uviedla koncertné premiéry diel Ivana Hrušovského a Víťazoslava Kubičku a ako svetovú premiéru nahrala sonáty Franza Paula Riglera a Antona Zimmermanna. Jej repertoár tvoria komorné a sólové skladby slovenských a európskych autorov 17.- 20. storočia.

Sobota
19. október 1996
10.00 hod.
Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova ul.

Seminár
ILONA FERENCI

Interpretácia liturgickej hudby 1. polovice 16.storočia - Kódex Anna Hannsen Schumann

Spoluúčinkuje **CAMERATA BRATISLAVA**

A Magyar Köztársaság Kulturális Intézete
Kultúrny inštitút Maďarskej republiky

Seminár sa uskutočňuje v spolupráci s Hudobnou a tanečnou fakultou VŠMU

Sobota
19. október 1996
19.00 hod.
Malý evanjelický chrám, Panenská ul.

Návrat do budúcnosti

Niekoľko avantgardných skladateľov pred Bachom

JOHN HOLLOWAY husle

ALOYSIA ASSENBAUM organ

The British Council

Antonio VIVALDI (1678-1741)
Sonata D dur (RV 10)
Allegro - Allegro - Adagio - Allegro

Johann Sebastian BACH (1685-1750)
Sonate G-Dur (BWV 1021, c. 1720)
Adagio - Vivace - Largo - Presto

Heinrich Ignaz Franz BIBER (1644-1704)
Passagalia (1674?-1676?)

Georg MUFFAT (1653-1704)
Sonata Violino solo (1677)
Adagio - Allegro - Adagio - Allegro - Adagio

Heinrich Ignaz Franz BIBER (1644-1704)
[Sonata I. - Die Verkündigung
Ankündigung der Geburt Christi durch den Erzengel Gabriel] (1674?-1676?)
Praeludium - Aria. Variatio. (Allegro. Adagio) - Finale

Johann Heinrich SCHMELZER (c.1620-1623 - 1680)
Sonata quarta (1664)
[—] - Sarabande - Gigue - [—] - Allegro - Presto

Marco UCCELLINI (1603-1680)
Sonata seconda detta la Luciminia contenta
zo Sonate, correnti et arie, op. 4, 1645

Giovanni Battista FONTANA (+1630)
Sonata qvarta à violino solo (ed. 1641)

Dario CASTELLO (fl. zač. 17. st.)
Sonata seconda a soprano solo (Benátky 1629)

Barokové obdobie predstavuje vo vývoji hudby v mnohých ohľadoch veľmi špecifickú fázu. K najcharakteristickejším znakom baroka patrí o. i. aj skutočnosť, že práve barok umožnil na báze pomerne malého množstva diferencovaných kompozičných ideálov a konvencionalizovaných technológií vznik mimoriadne bohatej variety hudobných druhov, žánrov, textúr i foriem, ktoré si svoju životnosť uchovali až do našich čias. K výdobytkom baroka patrí i obrovský vzostup významu inštrumentálnej hudby a vznik mnohých špecifických a postupne celkom autonómne ponímaných hudobných foriem. Medzi ne patrí sonáta pre sólový nástroj so sprievodom continua, ktorej vývin v osobitom zrkadlovom pohľade predstavuje i temu dnešného recitálu Johna Holloweya.

Vznik sólovej sonáty možno lokalizovať do najbližšieho susedstva vzniku monodickej textúry a monodických hudobných druhov v rámci snáh o resuscitáciu antického dramatického umenia a práve od vokálnej monódie sólová sonáta prebrala textúrne typy, výrazové osobitosti i špecifickú hudobnú rétoriku. Sólová sonáta je teda plodom vývoja prvých desaťročí 17. storočia, svoj vývinový vrchol zaznamenala v období vrcholného baroka (tvorba Bacha, Händela, Telemanna, Vivaldiho), no svoju naliehavú kompozičnú aktuálnosť si zachovala (podobne ako operná monódia) aj pre najsúčasnejších skladateľov.

Transfer monodickej textúry so špecifickým dvojosnovovým záznamom sólového hlasu a skratkovito zaznamenaného hlasu sprievodného continua sa udial v prvých dvoch desaťročiach 17. storočia v hudbe talianskych skladateľov, pričom za bázu tejto transformácii poslúžila neskororenesančná viachlasná sonáta a canzona. Ak *Sonata con tre violini e basso se piace* Giovanniho Gabrieliho (tlač z roku 1615) znamenala uplatnenie ešte nedávno nízkoštýlového nástroja (husle) na pôde cirkevnej kompozície, tak prvé prejavy inštrumentálnej sólovej sonáty so sprievodom continua a triovej sonáty (dva sopránové hlasy so sprievodom continua) využívali ako sopránový hlas predovšetkým *cornetto* è *violino*. S charakteristickou textúrou triovej sonáty (dva sopránové nástroje + continuo) sa stretneme už v tlačiach Salomona Rossiho, huslistu mantovského orchestra (v ktorom pôsobil aj Claudio Monteverdi ako hráč na viole bastarde), z rokov 1607 a 1608, charakteristická textúra sólovej sonáty sa aj s druhovým označením sonáta objavuje v tlači cirkevnej hudby Giovanniho Paola Cimu z roku 1610. Oba tieto celkom nové hudobné druhy pritom svoj prvý vývojový vrchol zaznamenali už v talianskej tvorbe prvých troch desaťročí 17. storočia, ktorá bola výtvorom predovšetkým skladateľov-inštrumentalistov (Giovanni Battista Fontana, Biagio Marini, Salomone Rossi, Dario Castello). Sólový part huslí sa v týchto kompozičných útvaroch stával terénom využívania dosiaľ nevídanej bohatosti skladobných a výrazových riešení a sústreďoval pozornosť všetkých hľadačských duchov talianskeho baroka.

Benátsky skladateľ a hráč na dychových nástrojoch **Dario Castello**, pôsobiaci v kapele Chrámu sv. Marka ako *Capo di Compagnia de Musichi d'Instrumenti da Fiato*, svoje dve zbierky inštrumentálnych skladieb nesúce titul *Sonate concertate in stil moderno per sonar nel organo overo spineta con diversi instrumenti .... libro primo* a *libro secondo* vydal v dvadsiatych rokoch 17. storočia (Benátky 1621, 1629). Tieto dve jeho tlače sa vyznačujú viacerými pozoruhodnými znakmi. Predovšetkým sú to prvé tlače, ktoré obsahujú výlučne skladby nesúce druhové označenie *sonata*. Jednotlivé sonáty pritom obsahujú sólistické, virtuózne pasáže, ktoré využívajú ešte tradičnú techniku extemporizovaných diminúcií, no Castello ich označuje slovom „*Solo*" (práve začlenenie týchto virtuózne koncipovaných exhibícií do formových celkov ho možno viedlo k označeniu svojich skladieb ako *sonate concertate in stil moderno*. Všetky hlasy Castellových tlačí pritom bsahujú pravidelné metrické členenie pomocou taktových čiar (táto prax sa stala v inštrumentálnej hudbe bežnou až o pol storočia neskôr). A Castello je tiež prvým autorom, ktorý svoje sonáty rozčlenil na tempovo kontrastujúce úseky, nesúce osobité afektívno-tempové označenia (*adasio, alegra, alegro, presto*). Obe zbierky obsahujú spolu 29 sonátových kompozícií, pričom 20 z nich využíva v títule určenie pre dychové nástroje (*sopran, cornetto, Fagotto - Viola, Trombon - Violeta*) a 9 nesie

konkrétne určenie pre husle. Zbierky pritom využívajú všetky typy novotvorených textúr ranobarokovej inštrumentálnej hudby - teda jednotlivé sonáty sú určené pre: a/ dva sopránové nástroje + continuo (SS/C); b/ sopránový nástroj + sólistický basový nástroj diminuujúci basovú líniu continua + continuo (SB/C); c/ dva sopránové nástroje + sólistický basový nástroj diminuujúci bas continua + continuo (SSB/C). V prípade sólových sonát pritom Castello použil v hlase continua notačnú prax, známu už od čias G.P. Cimu - k hlasu continua je tu na spôsob novodobej partitúry pridaný aj hlas sólového nástroja (podobnú zvyklosť nájdeme neskôr aj v tlačiach B. Mariniho a G. B. Fontanu). Castellove tlače tak nielenže niesli označenie *„in stil moderno"* na titulnom liste, ale mnohými svojimi znakmi ukazovali v čase ďaleko dopredu a jeho výdobytky sa stali záväznými štruktúrnymi znakmi inštrumentálnej hudby až v hudbe druhej polovice 17. storočia.

Taliansky skladateľ a huslista **Giovanni Battista Fontana**, prezývaný aj *dal Violino*, pôsobil v Brescii, no jeho výnimočné huslistické a skladateľské kvality boli známe v širokom okolí (Benátky, Rím, Padova - tu aj roku 1630 zomrel). Hoci o jeho živote sa zachovali len sporadické informácie, roku 1641 vyšla posmrtne zbierka jeho 18 sonátových kompozícií *Sonate a 1. 2. 3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino o simile altro istromento* (Benátky), ktorá nám dovoľuje priradiť jej autora k najvýznamnejším postavám vývoja husľovej hry a husľovej kompozície. Kompozície zbierky sú rozčlenené podľa autorom použitého média: zbierka obsahuje 6 sonát pre sólové husle (alebo cornetto) - *à violino solo* - a basso continuo (ktorého part v tomto prípade obsahuje aj celý husľový part), 3 sonáty pre sólové husle (cornetto), sólistický basový hlas (*fagotto, chitarone, violonzono*) a continuo, 3 sonáty pre dvojicu huslí s continuom, 5 sonát pre dvojicu huslí, sólistický basový hlas a continuo a raritnú sonátu pre trojo huslí a continuo. Fontanove sonáty predstavujú na svoju dobu pomerne rozsiahle kompozície, v ktorých sa snúbi dôraz na architektoniku skladieb s inštrumentálnym majstrovstvom a z dnešného pohľadu prinášajú tak syntézu výdobytkov inštrumentálnej hudby minulosti, ako aj novátorské postupy, ukazujúce do ďalekej budúcnosti.

Sonata qvarta à violino *solo* patrí do prvej skupiny skladieb; je notovaná pre husle a continuo. Jej stavba je - podobne ako stavba ostatných kompozícií zbierky - viacúseková: úvodný úsek vyrastá z imitačného spracovania canzonového modelu, ktoré prechádza do náročných husľových figurácií. Druhý úsek skladby prináša metrický kontrast (trojdobovosť), no takisto využíva imitačný kontrapunkt. Nasledujúci sólový úsek continua vytvára spojovací diel pred ďalším úsekom, ktorý má charakter husľového recitatívu s ozdobnými diminúciami sólového partu. Záverečný úsek sa tematicky a texturálne navracia k úvodnému úseku, čím nastoľuje prvok procesovej symetrie. Hoci jednotlivé úseky skladby Fontana neodlišuje tempovo-afektívnymi označeniami, ich špecifická kontrastnosť a širokodychosť naznačujú ďalší vývoj inštrumentálnej husľovej sonáty vo vzdialenej budúcnosti.

Taliansky skladateľ a husľový virtuóz **Marco Uccellini** (1603-1680) patril ku generácii talianskych sláčikárov, ktorí preberajúc dedičstvo predchádzajúcej generácie rozvinuli inštrumentálne majstrovstvo svojho nástroja v mnohých ďalších aspektoch. Pôsobil na dvore d'Esteovcov v Modene, kde sa roku 1647 stal aj *maestrom di cappella* v miestnej katedrále. V rokoch 1665-1680 pôsobil ako *maestro di cappella* na dvore Farneseovcov v Parme.

Uccellini bol predovšetkým inštrumentálnym skladateľom a z jeho diela sa zachovali najmä tlače jeho inštrumentálnej hudby. Prvá zbierka Uccelliniho inštrumentálnej hudby sa nezachovala. Druhá zbierka (*Sonate, sinfonie et correnti a 2. a 3. et a 4. Libro secondo* - 1639) - obsahuje 12 sonát, 6 sinfónií (pre dvojicu huslí + BC) a 12 correntov (6 pre dvojo huslí, 6 pre husle + BC). Skladby využívajúce aktuálne druhové znaky charakterizuje uplatnenie kontrapunktických postupov. Tretia kniha *Sonate, arie et correnti a 2, e a 3* (1642) obsahuje 19 sonátových kompozícií, 8 variačných árií na najpopulárnejšie variačné modely (*Ciacona, Bergamasca, E tanto hormai*), jednu zvukomalebnú kompozíciu a 14 tanečných correntov. Štvrtá kniha (*Sonate correnti et arie...sď da camera come da chiesa* - 1645) patrí k najväčším zbierkam inštrumentálnej hudby vôbec. Obsahuje 30 sonát,

15 variačných árií a 20 correntov. Skladby charakterizuje už obrovská paleta výrazových kompozičných prostriedkov, prvky novátorstva i nového vyspelého inštrumentalizmu. Piata zbierka *Sonate, over canzoni da farsi a Violino solo e Basso continuo* z roku 1649 patrí k prvým zbierkam sústreďujúcim sa na sólovú kompozíciu (12 sólových sonát - husľový part tu dosahuje už šiestu polohu). Monumentálna zbierka *Ozio regio... opera settima a uno, due, tre, quattro, cinque, e sei* z roku 1660, venovaná kardinálovi Mazarinovi, obsahuje 52 kompozícií obopínajúcich všetky druhy, žánre a textúry sláčikovej inštrumentálnej hudby doby (sólové sonáty, sonáty-duetá, triové sonáty, sinfónie, tokáty, correnti). Inštrumentálne „vynálezcovstvo" autora tu naplno otvorilo fantáziu pri koncipovaní novodobého inštrumentalizmu a Uccelliniho avantgardné výdobytky sa postupne stávali predmetom záujmu i kompozičnou normou v ďalšom vývoji husľovej techniky a kompozície. Posledné tlače (*Sinfonici concerti brevi e facili a 1-4*, op.9 - 1667, *Sinfonie boscareccie a Violino solo e Basso* - 1665) sa sústreďujú na typ hudby *da camera*. Celkovo sa teda v Uccelliniho zverejnených opusoch zachovalo viac ako 100 sonát, 75 sinfónií, 75 correntov a 25 árií - už len tento kompozičný korpus nám umožňuje vidieť v Uccellinim jedného z najvýznamnejších tvorcov inštrumentálnej hudby 17. storočia.

Rakúsky skladateľ a huslista **Johann Heinrich Schmelzer** (c.1620-1623 - 1680) patril k najvýznamnejším predstaviteľom inštrumentálnej hudby v habsburskej monarchii v druhej polovici 17. storočia. Na cisárskom dvore v tejto dobe pôsobili predovšetkým talianski hudobníci (Antonio Bertali, Giovanni Sansoni) a je pravdepodobné, že Schmelzer bol ich žiakom. Vieme o ňom, že od roku 1643 pôsobil ako kornetista vo viedenskom Dóme sv. Štefana, dvorným huslistom sa oficiálne stal roku 1649. Jeho mimoriadne hráčske a skladateľské kvality mu zabezpečili priazeň cisára, ktorý zaštítil aj vydania Schmelzerových skladieb. Dvorným kapelmajstrom sa stal však až roku 1679, keď cisársky dvor v snahe vyhnúť sa moru presídlil do Prahy. Tu sa stal ďalšou obeťou moru, ktorý sa nevyhol ani Prahe.

Schmelzer sa vo svojej tvorbe snažil predovšetkým vyhovieť požiadavkám viedenského cisárskeho dvora. Bol aktívny najmä v oblasti inštrumentálnej hudby, riadil takmer všetky realizácie tanečných a dramatických predstavení na cisárskom dvore v rokoch 1665-1680, ako aj realizácie komornej hudby. Preto v jeho tvorbe nájdeme dramatické, liturgické, svetské vokálne diela, no predovšetkým tlače inštrumentálnej hudby: *Duodena selectarum sonatarum* pre dvojo huslí, violu da gamba a continuo (Norimberg 1659), *Sacro-profanus concentus musicus* pre komorné súbory (Norimberg 1664), *Sonatae unarum fidium*, zbierka sólových husľových sonát (Norimberg 1664), ako aj tanečnú zbierku *Arie per il baletto a cavallo* (Viedeň 1667).

Sonata quarta pre sólové husle a basso continuo pochádza zo spomínanej zbierky šiestich sólových sonát pre husle s continuom (Norimberg 1664), ktorá je najstaršou zbierkou tohto druhu v nemecky hovoriacich krajinách. Schmelzerovo využitie virtuóznej husľovej techniky pravdepodobne vychádzalo z talianskych vzorov (A. Bertali, M. Uccellini). Jej úvodná časť je vystavaná na ostinátnom base klesajúceho tetrachordu (*d-cis-h-a*), no nasledujúca *Sarabanda* takisto využíva tento ostinátny model a rovnaký postup je aj základom *Gigue*. Až ďalšia časť predstavuje nové riešenie, ktoré vychádza z adopcie postupov vokálneho recitatívu do inštrumentálnej hudby. Tento recitatív prerastá postupne do *Allegra* a *Presta*, ktoré sú založené predovšetkým na virtuóznom využití prostriedkom vyspelej husľovej techniky.

Keď sa Paul Hindemith oboznámil s cyklom *Ružencových sonát* **Heinricha Ignaza Franza Bibera**, označil ho za najvýznamnejšieho nemeckého predbachovského skladateľa. K tejto (možno trochu unáhlenej) charakteristike možno dodať, že Biber bol rodákom z Liberca (krst 12. 8. 1644) a svoje huslistické a skladateľské renomé nadobudol v službách olomouckého arcibiskupa Liechtensteina-Kastelkorna v kroměřížskej kapele, kde pôsobil až do roku 1670 a kde sa zachovalo aj najväčšie množstvo jeho rukopisov. Na jeseň roku 1670 bol Biber vyslaný do Salzburgu zakúpiť nástroje pre

kapelu, no odchod sa stal útekom. Biber zostal na veľkú ľútosť arcibiskupa v Salzburgu, kde sa stal členom dvornej kapely v zime 1670-71. Tu pôsobil aj ako dvorný skladateľ, zaoberal sa výučbou chrámových speváčikov, roku 1679 sa stal vicekapelníkom a roku 1684 dosiahol miesto kapelníka. Jeho patrónom sa stal arcibiskup Maximilián Gandolph, ktorý dostal pod svoje ochranné krídla aj Georga Muffata. Biberovo meno sa na sklonku storočia stalo pojmom v celej Európe a roku 1690 bol dokonca vymenovaný za šľachtica. V tejto dobe sa však venoval už výlučne kompozícii. Biber zomrel 3. 5. 1704 v Salzburgu ako uctievaný hudobník, huslista a skladateľ.

Z Biberovej dramatickej tvorby sa zachovala len jediná opera *Chi la dura la vince*, uvádzaná v Salzburgu roku 1687 a niekoľko školských hier. Sakrálna tvorba písaná pre potreby salzburského arcibiskupstva obsahuje viacero omšových kompozícií, *Requiem*, Nešpory ai. Z pohľadu dneška však ťažisko Biberovho skladateľského významu spočíva v jeho inštrumentálnej tvorbe. Počas svojho života vydal viacero významných zbierok ansámblovej hudby (*Sonatae tam aris quam aulis servientes*, Salzburg 1676; *Mensa sonora:seu musica instrumentalis*, Salzburg 1680; *Fidicinium sacro-profanum*, Norimberg 1683), v ktorých rozvíjal svoje predstavy o novodobej sláčikovej tvorbe. Biberovo inštrumentálne novátorstvo a experimentátorstvo sa však v najplnšej miere prejavilo v rukopisne zachovanej zbierke sólových husľových sonát (cca 1676), ktorej novodobá historiografia dala názov *Ružencové sonáty*. Zbierka obsahuje 15 sonátových kompozícií pre husle so sprievodom continua, pričom jednotlivé sonáty využívajú rôzne typy husľovej skordatúry, obohacujúcej prostriedky husľovej techniky v dosiaľ (a takisto i potom) nevídanej miere. Cyklus vychádzajúci z filozofie ruženca (pätice mystérií - radostných, trúchlivých, slávnych) korunuje záverečná *Passagalia* pre husle *senza basso*.

Biberova ***Passagalia*** pre sólové husle bez continua je najvýznamnejšou predbachovskou kompozíciou pre toto médium a pravdepodobne aj konkrétnym modelom Bachovej *Chaconny*. Tóny descendenčného tetrachordu (*g-f-es-d*) sú alúziou na prvý verš hymnu Anjela strážneho *Einen Engel Gott mir geben*. 65 variačných návratov harmonického modelu demonštruje nevídané inštrumentálne i architektonické majstrovstvo autora. *Passagalia* (podobne ako úvodná sonáta cyklu) pritom nevyužíva nijaký typ skordatúry.

Úvodná sonáta prvej pätice ružencového cyklu (***Zvestovanie***) je spätá s témou príchodu zvestovania Kristovho narodenia Panne Márii. Vychádza z dórskej d mol a naturálneho kvintového ladenia huslí. Sonáta pozostáva z úvodného prelúdia, ktoré uplatňuje bohatú pasážovú hru nad organovým bodom continua a recitatívne kadencie. Ťažisko sonáty tvorí nasledujúca Ária so siedmimi koncentricky usporiadanými variáciami (variácie sú napokon najčastejšou formou i kompozičnou technikou celého cyklu). Jednotlivé variácie sa líšia nielen motivicky a texturálne, ale využívajú aj afektívno-tempový kontrast (*allegro - adagio - allegro*). Finále nielen korunuje sonátu, ale svojím návratom ku kompozičným postupom prelúdia aj symetricky zaokrúhľuje stavebný celok.

(John Holloway sa venoval štúdiu interpretácie *Ružencových sonát* v spolupráci s Davittom Moroneyom a členmi súboru Tragicomedia a celý cyklus vydal na CD firmy Virgin Classics.]

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 (1677), Salzburgu, kde pôsobil ako organista u arcibiskupa Maxa Gandolfa, až sa napokon usadil v Passau, kde bol kapelníkom na dvore tamojšieho biskupa Johanna Phillippa z Lambergu až do svojej smrti (23. 2. 1704). Osemdesiate roky však Muffat využil na dlhší pobyt v Ríme, kde sa stal žiakom Pasquiniho v organovej hre. Tu Muffat počul aj povestné Corelliho *concerti grossi* (roku 1682), v Corelliho 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 velikánov, uchovávajúc tým pre históriu mimoriadne cenné informácie. Jeho prvá publikácia *Armonico tributo* (Salzburg 1682) obsahuje 5 sonát notovaných pre päťhlasný sláčikový súbor s continuom, 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 prve vydanie svojho modelu, Corelliho 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 suít (*fascicles*), písaných *„à la françoise"* 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 pôvodnych 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*.

Georg Muffat je tiež autorom jedinej, mladíckej sonáty pre sólové husle so sprievodom continua, ktorá sa zachovala v jeho autografe napísanom v Prahe roku 1677. Táto sonáta nesie mnohé pozoruhodné znaky. Jej husľový part využíva tak prvky vyspelej affetuóznej kantabilnej hry, ako aj náročné technické postupy pasážovej hry, začlenené do allegrových i adagiových častí. Takisto harmonická zložka Muffatovej partitúry využíva mimoriadne osobité postupy. Napokon architektonika sonáty využíva špecifickú päťčasťovú symetriu, v rámci ktorej sú medzi tri adagiové časti vsunuté dve allegrové, pričom záverečné *Adagio* tvorí symetrickú reprízu úvodného *Adagia* a centrálne *Adagio* je zasa výrazovým vrcholom diela. Dianie v oboch *Allegrách* sa pritom takisto stupňuje; kým prvé *Allegro* využíva výrazný tematický materiál a pasážovú hru, druhé *Allegro* už možno skutočne nazvať brilantným z hľadiska huslistiky. (Podobne koncipovaná päťčasťovosť sa naplno znovu ozvala až v diele Bélu Bartóka.)

S menom lipského kantora a organistu **Johanna Sebastiana Bacha** (1685-1750) sa spája nielen predstava vývojového vyvrcholenia barokového hudobného štýlu, ale aj predstava základného hudobného ideálu platného pre všetky doby. Úlohou historiografie a teórie interpretácie však nie je konštatovanie nadčasovej hodnoty Bachovej hudby, ale prieskum jej genetických väzieb, ktoré nám môžu napomôcť pochopiť nielen skutočné parametre Bachovho hudobného myslenia, ale aj jeho opravdivú skladateľskú veľkosť. Svoj kompozičný ideál Bach realizoval vo väčšine dobových hudobných druhov a žánrov (no nie vo všetkých), a preto preskúmanie Bachovho profilu z hľadiska vývoja jednotlivých hudobných médií ani zďaleka nie je nemožné. V Bachovej komornej inštrumentálnej hudbe sa (rovnako ako aj v ďalších oblastiach jeho tvorby) prejavuje mimoriadna snaha o kompozičnú kompaktnosť, nasýtenosť a pretencióznosť. Tam, kde talianskym vzorom stačil náčrt skice, slúžiacej ďalšej interpretačnej extemporizácii, Bach zaznamenáva do nôt aj ten najmenší kompozičný detail, pretože aj ten vie dať do konkrétnych vzťahov k ostatnému skladobnému okoliu. Nie odpor k improvizácii, ale mimoriadne úsilie o obsiahnutie kompozičnej architektoniky charakterizuje Bachovo pero a tieto črty možno v plnej miere vzťahovať aj na Bachovu inštrumentálnu hudbu, či už máme hovoriť o jeho *Brandenburských koncertoch*, *Sonátach a partitách* pre husle *senza basso*, *Sonátach pre husle a čembalo* (BWV 1014-1019), *Suitách* pre sólové violončelo či

o ďalších individuálne zachovaných kompozíciách, medzi ktoré patrí aj ***Sonáta G dur*** (BWV 1021), zachovaná v rukopise Anny Magdalény Bachovej a objavená roku 1928. Skladba pochádza (podobne ako aj mnohé ďalšie Bachove inštrumentálne kompozície) z obdobia jeho pôsobenia v Köthene (cca 1720). Sonáta vychádza z modelu talianskej sonáty typu da chiesa a prináša štvorčasťový cyklus. Úvodné *Adagio* tvorí vznešené exordium kompozície založené na bohato kolorovanej kantabilnej melodike sólového nástroja rozčlenenej do binárnej formy. Nasledujúce 3/8 *Vivace* využíva pasážovú a dvojhmatovú husľovú techniku. *Largo* v paralelnej tónine e mol je ornamentálnym spevom klenúcim sa nad kráčajúcim corelliovským basom. Záverečné *Presto* korunuje *Sonátu* postupmi inštrumentálnej bravúry.

Predstava dnešného poslucháča o husľovom koncerte, sólovej sonáte či o triovej sonáte je nepochybne sformovaná pod vplyvom kompozičných modelov **Antonia Vivaldiho** (1678-1741), ktorého dielo priamo formovalo náš novodobý pohľad na barokovú hudbu. Sám Vivaldi bol však svojou tvorbou hlboko zakorenený v talianskej kompozičnej tradícii a bol predovšetkým dôstojným dedičom odkazu svojich predchodcov, predovšetkým Arcangela Corelliho. Z Vivaldiho inštrumentálnej tvorby sa zachovalo popri 500 concertoch a 145 sinfoniách aj okolo 90 sonát, spomedzi nich 61 sólových sonát určených predovšetkým pre husle (41 kompozícií), no aj pre violončelo, flautu, zobcovú flautu a hoboj. Ak v oblasti concerta patrí Vivaldi k piekopníkom, ktorého nové formy, štrukturálne riešenia, tematické aj rytmické tvary, harmonické postupy, frázovanie, inovácie techniky husľovej hry a inštrumentácie sa stali nielen výrazovými poznávacími znakmi jeho skladateľského rukopisu, ale aj výdatne nasledovanými modelmi predurčujúcimi vývoj orchestrálneho aj sólového koncertu, potom jeho sonáty nadväzujú na corelliovský model sonáty *da chiesa* a sonáty *da camera*. Pevná kánonizácia formálnych postupov umožnila Vivaldimu rozvinúť autonómnu hudobnú invenciu v dosiaľ nevídanej miere a vytvoriť tak aj záväzné novodobé kompozičné normy nielen v oblasti husľového inštrumentalizmu. Vivaldiovskou sonátou sa aj vývoj kompozičného typu barokovej sólovej sonáty s continuom uzatvára. Ďalšie vývojové impulzy pre toto kompozičné médium priniesli až autori predklasicizmu a klasicizmu.

Sonáta D dur RV 10 patrí do skupiny 12 husľových sonát, ktoré sa zachovali v Drážďanoch. Vznikli okolo roku 1716 a väčšinou majú črty da camera, napriek tomu, že tanečné názvy jednotlivých častí sú zriedkavé. Výnimku tvoria dve sonáty charakteru *da chiesa*, nadväzujúce na prvú polovicu Corelliho op. 6. Jednou z nich je *Sonáta D dur* RV 10, ktorú uvádza dvojdielna časť allegro-adagio na spôsob Corelliho priekopníckej prvej sonáty. Na rozdiel od Vivaldiho prvých husľových sonát op. 2 z roku 1709 je basový hlas tu prísne atematický a prakticky sa vzdáva tematickej kooperácie s partom huslí, ktorý z concerta preberá bohatšiu rytmickú variabilitu a virtuóznu figuráciu.

Vladimír Godár

JOHN HOLLOWAY, sólista, pedagóg a dirigent, patrí k najvýznanejším huslistom v oblasti historickej interpetácie. Od 70-tych rokov pôsobil ako zakladajúci člen a koncertný majster London Classical Players a Taverner Players. V posledných rokoch sa však venuje výlučne komornej a sólovej hudbe so súborom Three Parts upon a Ground (spolu s huslistami Stanleyom Ritchiem a Andrewom Manzem a hráčmi continua Johnom Tollom a Nigelom Northom), s ktorým sa venuje tvorbe pre 3 husle zo 17. storočia (roku 1993 nahral z tohto repertoáru prvý kompaktný disk) a s Triom Veracini (spolu s čembalistom Larsom Ulrikom Mortensenom a violončelistom Davidom Watkinom), s ktorým začal roku 1995 realizovať nahrávky Corelliho a Veraciniho husľových sonát. Do oblasti nahrávok komornej hudby patrí aj integrál komornej tvorby G. F. Händela, Bachovej *Hudobnej obete*, Leclairových sonát pre 2 husle bez basu a Vivaldiho komorné koncerty, ďalej veľký počet nahrávok koncertov ako člen súboru Les Arts Florissants a Taverner Consort. Ako sólista nahral J. Holloway dve verzie Vivaldiho *Štvoro ročných období*, *L'Estro armonico* a ďalšie husľové koncerty, Bachove *Brandenburské koncerty* a sonáty pre husle a čembalo, ako aj komplet Händelových husľových sonát. Za nahrávku *Ružencových sonát* H. I. F.

Bibera získal Gramophone Award for the Baroque Instrumental Recording 1991. Roku 1994 nahral prvý komplet Buxtehudeho inštrumentálnej komornej hudby (s gambistom Jaapom ter Linden a s čembalistom Larsom Ulrikom Mortensenom), za ktorý obdržal Danish Grammy Award for the best Classical Recording of 1994. John Holloway koncertuje v celej Európe, v Severnej a Južnej Amerike ako sólista i ako dirigent súborov Academy of Ancient Music, Taverner Players, Freiburger Barocksolisten a Hanover Band.

ALOYSIA ASSENBAUM (1961) je organistkou, dirigentkou, editorkou a učiteľkou hudby. Narodila s v Nemecku, v blízkosti Stuttgartu, kde od veku 10 rokov hrala na organe v rámci bohoslužieb miestneho kostola. Vo veku 16 rokov založila svoj prvý zbor. Študovala na Inštitúte pre cirkevnú hudbu v Heidelbergu a následne dirigovanie na Vysokej hudobnej škole v Mannheime. Aloysia Assenbaum je činná v rozmanitých oblastiach - založila Bach Collegium Heidelberg, plánuje hudobno-divadelné a hudobno-tanečné projekty, vystupuje na veľkom počte koncertov ako organistka a klavírny partner v komornej hudbe, vyučuje hru na organe, na klavíri, spev a zborové dirigovanie. V rokoch 1992-1995 bola riaditeľkou konzervatória vo Winterthuri, kde za svoju činnosť (vrátane cyklu Portréty žien-skladateliek) získala Equal Rights Prize 1995 v Zürichu. A. Assenbaum účinkuje na koncertoch a nahráva pre rozhlas diela skladateliek, je editorkou 2 zväzkov piesní Fanny Hensel-Mendelssohnovej, ktoré nahrala aj na kompaktný disk so sopranistkou Barbarou Schlickovou. Pravidelne vystupuje aj so svojím manželom Johnom Hollowayom najmä v repertoári pre barokové husle s organom.

Nedeľa
20. október 1996
19.00 hod.
Hudobná sieň Bratislavského hradu

MUSICA AETERNA
Peter Zajíček umelecký vedúci
CAMERATA BRATISLAVA
Jan Rozehnal zbormajster
JOHN TOLL dirigent
JANA PASTORKOVÁ Venus (soprán)
NOÉMI KISS Cupid (soprán)
COLIN MASON Adonis (bas)

The British Council

Koncert sa uskutočňuje v spolupráci s Hudobným múzeom SNM

Henry PURCELL (1659-1695)

The Gordian Knot Unty'd (Z 597, 1691)

Overture - Air - Rondeau minuet - Air - Jig - Chaconne - Air - Minuet

John BLOW (1649-1708)

Venus and Adonis

A Masque for the entertainment of the King (1681)

Overture

The Prologue.

Cupid: "Behold my arrows"
Shepherdess: "Come shepherds all"
Chorus of Shepherds and Shepherdesses: "Come shepherdes ses, sing and play"
Cupid: "In these sweet groves"
Cupid's Entry

Act I.

Act Tune (Tune for the flutes)
Adonis, Venus: "Venus!" "Adonis!"
Hunter's Musick
Venus: "Hark, hark"
Adonis, Venus: "Adonis will not hunt today"
Chorus of Huntsmen: "Come follow to the noblest game"
Huntsman: "A mighty Boar our spear and darts defies"
Adonis: "You who the slothful joys of City hate"
Chorus of Huntsmen: "Lachne has fast'ned first"
Entry. A dance by a Huntsman
The Act Tune

Prestávka

Act II.

Cupid, Venus: "You place with such delightful care"
Cupid & The Little Cupids: "The insolent, the arrogant"
A Dance of Cupids
Venus. Cupid: "Call the Graces"
Chorus of the Graces: "Mortals below"
The Grace's Dance. Gavatt. Sarabrand for the Graces. A Ground. Act Tune

Act III.

Venus, Adonis: "Adonis, uncall'd for sighs"
Venus - Chorus: "With solemn pomp"

„Ľudia našej profesie visia medzi kostolom a divadlom ako Mohamedov hrob medzi dvoma magnetmi a v rovnakej miere sa musia nakláňať k obom týmto inštitúciám, pretože obe ich v rovnakej miere podporujú." (Dr. Blow vo fiktívnej korešpondencii Toma Browna)

Expanzia ideálov talianskeho baroka v Európe 17. storočia nebola charakteristická len rýchlou adopciou dokonalého nového talianskeho hudobného jazyka. Práve operné umenie, ktoré sa rýchlo šírilo po talianskych mestách, sa ani zďaleka nestretávalo vždy s kladným ohlasom a zväčša trvalo niekoľko desaťročí, kým jednotlivé európske kultúry prijali výdobytky talianskej barokovej opery. Proces adopcie operného žánru prebiehal po celé 17. storočie. Umenie talianskej monódie, tohto nového spôsobu vzťahovania hudobného a slovného média, narážalo predovšetkým na jazykovú bariéru a netalianski autori museli vyriešiť najmä problém aplikácie monodickej textúry na materinský jazyk. Až vyriešenie tohto problému mohlo viesť k pokusom o novú syntézu hudobného a dramatického umenia.

Adopcia talianskej opery trvala najdlhšie azda práve v Anglicku. Ak sa s menom Nicolasa Laniera spája prvý pokus o monodickú kompozíciu v anglickom jazyku (*Hero and Leander)* a snaha zaviesť *stylo recitativo* do Anglicka po návrate z Talianska (medzi rokmi 1625-1628), tak skutočnej opernej kompozícii sa anglickí autori vyhýbali ešte po ďalšie desaťročia, uprednostňujúc žáner dvorných masques či inscenovanie divadelných hier s interpoláciami scénickej hudby. Za prvú anglickú operu historiografia označuje zhudobnenie hry Sira Davenanta *Obkľúčenie Rodosu* (*The Siege of Rhodos* - 1656), ktoré bolo dielom Charlesa Colemana, Henryho Cooka, Georgea Hudsona, Henryho Lawesa a Matthewa Lockeho a ktoré sa nezachovalo. O skutočnom vstupe opery do anglického hudobného života sa vraví až v spojitosti s dielami Johna Blowa (*Venus and Adonis*) a Henryho Purcella (*Dido and Aeneas*), ktoré vznikajú v ôsmej dekáde 17. storočia.

John Dryden, Purcellov umelecký partner, charakterizoval nový operný žáner nasledujúcimi slovami: *„Opera je poetický či fantastický príbeh sprevádzaný vokálnou alebo inštrumentálnou hudbou, ktorý sa hrá s dekoráciami, strojmi a tancami. Vystupujú v nej bohovia, bohyne a hrdinovia. Recitatívna stránka si vyžaduje mužnejšiu krásu výrazu a harmónie. Spevná stránka sa nemusí natoľko obracať na rozum, ale skôr sa má svojím pôvabom a varietou rytmov páčiť sluchu. Musíme si však uvedomovať predovšetkým túto podstatnú pravdu: tí, ktorí ako prví vymysleli nejaké umenie alebo vedu a ako prví ich priviedli k dokonalosti, majú právo udeľovať im zákony, podľa ktorých sa všetci ostatní musia riadiť. Tak je to aj v opere, kde musí príklad Talianov platiť pre ostatné národy ako zákon."* Preto vynachádzanie anglických prostriedkov, ktoré by znamenali ekvivalenciu talianskych výdobytkov, prebiehalo po celé 17. storočie, a svoje skutočné plody prinieslo vlastne až v svojom závere.

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 Westminsterského opátstva. 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 nielen v jeho tlači inštrumentálnej hudby *Sonnata's of III Parts*, venovanej kráľovi Karolovi II (1683), ktorá priniesla part bassa continua do inštrumentálneho súboru, ale pre-

dovšetkým 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.

V úvode citovaný výrok Johna Blowa o rozparcelovaní súdobého skladateľa medzi kostol a divadlo možno celkom iste vzťahovať predovšetkým na Henryho Purcella, ktorý sa stal nielen tvorcom prvej skutočne významnej anglickej opery *Dido and Aeneas*, ale priamo sa zúčastnil na revitalizácii divadelného umenia svojej doby. Purcellova dramatická hudba bola predovšetkým hudbou k divadelným hrám, kde poslúžila ako hudobná predohra, medzidejstvová hudba, tanečné vsuvky či divadelné piesne. Väčšie príležitosti pre hudbu poskytovali hry, ktoré obsahovali prvky masques či scény ceremoniálneho charakteru. *The Prophetess, or The History of Dioclesian* (T. Betterton - 1690), *The Fairy Queen* (E. Settle podľa Shakespeara - 1692), *The Indian Queen* (J. Dryden, R. Howard - 1695), *The Tempest, or The Enchanted Island* (T. Shadwell - c.1695) boli adaptáciami jestvujúcich hier, pre ktoré Purcell napísal divadelnú hudbu. Pod vplyvom Johna Drydena sa však Purcellova spoluúčasť na divadelných produkciách rozšírila a Drydenov-Purcellov *King Arthur, or The British Worthy* (1691) vznikol s väčšími hudobnými ambíciami. Všetky tieto útvary hudobná historiografia označuje ako semi-opery. Poznáme však ďalších 43 hier, ku ktorým Purcell v rokoch 1680-1695 (pričom zenit tejto tvorby siaha do posledných piatich rokov jeho života) napísal divadelnú hudbu. Medzi ne patrí aj hudba ku hre ***Gordický uzol rozuzlený*** z roku 1691, o ktorej Purcellov biograf Jack A. Westrup vo svojej purcellovskej monografii píše: „Ostatné tri hry, ku ktorým Purcell napísal hudbu roku 1691, sú menej dôležité. Nič sa nevie o *The Gordian Knot Untied*, dokonca ani to, kto je autorom libreta. Tento text nikdy nevyšiel tlačou, zachovala sa len Purcellova hudba a nejasná poznámka v *Gentleman's Journal* z januára 1692, z ktorej vyplýva, že to bola komédia. Zaujímavým detailom je použitie populárnej melódie *Lilliburlero* ako basu v gigue; jej väzba s hrou ostáva zahalená tajomstvom."

The Gordian Knot Unty'd je teda inštrumentálnou suitou pozostávajúcou zo zoradenia jednotlivých nezávislých čísel Purcellovej javiskovej hudby, napísanej pre štvorhlasný sláčikový súbor. Prvú časť suity tvorí *Overture*, ktorá je vystavaná na báze trojdielnej francúzskej konvencie predohry (pomalý diel vo vznešenom štýle využívajúci bodkované rytmy, rýchly trojdobý stredný diel využívajúci imitačnú textúru, skrátená repríza pomalého úvodu). Suita ďalej obsahuje tri tanečné kompozície s názvom *Air* - prvý v hlavnej tónine (g mol), druhý v rovnomennej durovej, tretí v dominantnej tónine (D dur), *Rondeau minuet* (g mol) s ritornelovým dielom a epizódami, ako aj ďalší *Minuet* (D dur), *Jig* (G dur) s cantom firmom v base, ako aj rozsiahlejšiu *Chaconne* (d mol), vystavanú na chromatickej verzii klesajúceho basového ostináta a modulujúcom pôdoryse.

Anglický skladateľ, organista a učiteľ **John Blow** patril k najvýznamnejším tvorcom anglickej hudby druhej polovice 17. storočia. Narodil sa pravdepodobne v Newarku (pokrstený bol 23. 5. 1647) a tu aj nadobudol základy svojho hudobného vzdelania. Za reštaurácie sa stal zboristom v Kráľovskej kapele a svoje prvé významné miesto po mutácii (1664) nadobudol roku 1668, keď sa stal následníkom Alberta Bryna na mieste organistu Westminsterského opátstva. Roku 1674 získal aj miesto *Master of the Children of the Chapel Royal*, ktoré si uchoval až do smrti. Na tomto mieste tiež vychoval celý rad vynikajúcich hudobníkov, ktorí profilovali anglickú hudbu v ďalšom období. Po

smrti Christophera Gibbonsa (1676) nastúpil tiež na miesto jedného z troch organistov Chapel Royal a roku 1677 mu bol udelený titul *Doctor of Music*. Roku 1679 Blowa na mieste organistu Westminsterského opátstva vystriedal mladý Henry Purcell a od roku 1682 obaja pôsobili bok po boku ako organisti v Chapel Royal. Roku 1687 Blow tiež obsadil miesto *Master of Choristes* pri londýnskej katedrále sv. Pavla a po Purcellovej smrti roku 1695 sa stal tiež dvorný "*tuner of the regals, organs, virginals, flutes and recorders*", a navrátil aj sa na post organistu Westminsterského opátstva. Svoju dvornú celoživotnú kariéru zavŕšil napokon roku 1700, keď bol vymenovaný na novovytvorené miesto *Composer of the Chapel Royal*. Jeho bohatý život, poznamenaný snahou prinavrátiť vysokú úroveň londýnskemu hudobnému životu v období reštaurácie, sa skončil 1. októbra 1708 a pochovaný bol v blízkosti Purcella vo Westminsterskom opátstve.

Tvorba Purcellovho predchodcu, učiteľa i nástupcu Johna Blowa sa vyznačuje podobnými črtami a záujmami, ako tvorba britského Orfea, avšak akcenty u oboch sú rozdielne. Blow sa (na rozdiel od Purcella) nezaangažoval napíno na prieniku talianskych výdobytkov do anglickej hudby (hoci sám napísal traktát o hre bassa continua) a takisto uňho nenájdeme taký záujem o divadelné umenie ako u Purcella. Naproti tomu sa väčšmi sústredil na kompozíciu cirkevnej a organovej hudby. Blow je autorom veľkého množstva liturgických kompozícií (anthemy, omšové kompozície), dvorných ód i piesní, zachovalo sa aj niekoľko jeho inštrumentálnych kompozícií (skladby pre dvojo huslí a continuo, organové fantázie a čembalové suity).

Blow bol aj autorom jediného hudobno-dramatického diela, ***Venus and Adonis***, nesúceho podtitul *A Masque for the entertainment of the King* (Maska na kráľovo pobavenie). Objednávka diela bola iste produktom jeho dvorných povinností u Karola II. a spojitosť s kráľovským dvorom určila aj mnohé konkrétne aspekty výslednej podoby diela - medzi hlavnými interpretmi diela sa nachádzala aj jedna z kráľových dám Moll Daviesová, ktorá predvádzala úlohu Venuše, jej 9-ročná dcéra Lady Mária Tudorová predniesla part Kupida. Dielo po prvýkrát odznelo roku 1681 pred kráľovským dvorom v Oxforde a adresát diela, Karol II., ktorý strávil exil na parížskom dvore Ľudovíta XIV., si nepochybne chcel svoje francúzske umelecké zážitky zopakovať i na domácej pôde. Hoci teda dielo nesie tradičné označenie *masque*, je to „miniatúrna" opera, vychádzajúca z mytologického námetu, s trojdejstvovým dispositiom a prológom, s uplatnením prvkov francúzskej opery (overture, prológ, inštrumentálne tance) i talianskej opery (monodická vokálna línia, textúra zborov). Blowov prístup k týmto podnetom je pritom syntetický, jeho syntéza je produktom nezávislej mysle a skladba je vo vysokom stupni originálna. Jej hlavný význam spočíva nepochybne predovšetkým v tom, že v mnohých svojich aspektoch je modelom Purcellovho prelomového diela *Dido and Aeneas*.

Blowova opera, ktorej libretista zostal dodnes neznámy, vychádza z antických mytologických reálií. Je príbehom lásky Venuše a Adonisa, rozfázovaným do troch dejstiev, ktoré uvádza prológ lukom a šípmi vyzbrojeného Kupida, obklopeného pastiermi. Komorný príbeh využíva pri rozvíjaní deja postavy Venuše, Kupida, Adonisa, ako aj pastorálny zbor pastierov s pastierkami, zbor lovcov, zbor malých Kupidov a zbor grácií.

Úvodná ouvertúra diela vychádza z francúzskeho lullyovského modelu, je inštrumentovaná pre sláčikový štvorhlas. Kupidov monodický recitatív prerušuje pastiersky zbor a záver prológu tvorí inštrumentálne číslo (*Cupid's Entry*). Prvé dejstvo otvára inštrumentálne číslo, pričom po otvorení opony sa začína rozohrávať expozičný dialóg Venuše (sprevádzanej flautou) s Adonisom. Do hry vstupuje zbor lovcov a dejstvo uzatvára ich tanec. Po úvodnom inštrumentálnom čísle nastupuje pôvabná scéna dialógu Venuše s Kupidom a malými Kupidmi. V druhej časti druhého dejstva nastupuje zbor grácií, ktoré dejstvo aj uzatvárajú veľkým tanečným výstupom. Po láske (1. dejstvo), humore (2. dejstvo) prichádza v treťom dejstve na rad afekt smútku. Lamento Venuše ohlasuje smrť milovaného Adonisa, ku ktorej skutočne dôjde po dvojspeve zaľúbencov. Záverečný zbor je tentokrát antickým chórom sprevádzajúcim žalospev (*kommos*) hlavného hrdinu. Zmierenie so smrťou lásky tvorí vlastne katarzné vyznenie tohto Blowovho prelomového diela, otvárajúceho dejiny operného žánru na anglickej pôde.

Vladimír Godár

John Blow

VENUS AND ADONIS
A Masque for the entertainment of the King

OVERTURE
PROLOGUE
The curtain is drawn where is discovered Cupid with a bow in one hand and an arrow in the other hand and arrows by his side, and round him Shepherds and Shepherdesses.

CUPID *bows and sings*
Behold my arrows and my bow
And I desire my art to show:
No one bosom shall be found,
Ere I have done, without a wound,
But it would be the greatest art
To shoot myself into your heart:
Thither with both my wings I move,
Pray entertain the God of Love.

SHEPHERDESS
Come shepherds all, let's sing and play;
Be willing, lovesome, fond and gay.

CHORUS OF SHEPHERDS AND SHEPHERDESSES
Come shepherdesses, sing and play,
Be willing, lovesome, fond and gay.

SHEPHERD *(tenor)*
She who those soft hours misuses
And a begging swain refuses
When she would the time recover
May she have a feeble lover.

SHEPHERDESS, then CHORUS OF SHEPHERDS AND SHEPHERDESSES
The best of the Celestial Pow'rs
Is come, to give us happy hours.

SHEPHERD AND SHEPHERDESS
Oh let him not from hence remove
Till ev'ry bosom's full of love.

CUPID
Courtiers there is no faith in you,
You change as often as you can:

John Blow

VENUŠA A ADONIS
Maska na kráľovo pobavenie

OUVERTÚRA
PROLÓG
Opona sa otvára. Cupido s lukom v jednej ruke, so šípom v druhej a šípmi v tulci, okolo neho pastieri a pastierky.

CUPIDO *sa ukláňa a spieva*
Hľa, moje šípy a môj luk,
túžim predviesť svoje umenie:
keď ho použijem,
niet hrude, ktorú by som nezranil.
Bolo by však najväčším umením
preniknúť do vášho srdca,
tam smeruje pohyb mojich krídel,
modlitba zabáva Boha Lásky.

PASTIERKA
Poďte pastieri, spievajme a hrajme sa,
buďte poddajní, milí, nežní a veselí.

ZBOR PASTIEROV A PASTIEROK
Poďte pastierky, spievajte a hrajte sa,
buďte....

PASTIER
Tej, čo nevyužije tieto nežné hodiny
a odmieta roztúženého mladého pastiera,
sa môže ujsť, keď sa spamätá,
iba slabý milenec.

PASTIERKA, *potom* ZBOR PASTIEROV A PASTIEROK
Najlepšie z nebeských mocností
prichádzajú dať nám šťastné chvíle.

PASTIER A PASTIERKA
Nedovoľte mu odísť z tohto miesta
pokým nebude každé srdce plné lásky.

CUPIDO
Dvorania, niet vo vás vernosti,
striedate tak často, ako len viete,

Your women they continue true
But till they see another man.

SHEPHERD *(alto)*
Cupid, hast thou many found
Long in the same fetters bound?

CUPID
At Court I find constant and true
Only an aged lord or two.

SHEPHERD
Who do thine Empire longest hold?

CUPID
The foolish ugly and the old.
In these sweet groves love is not taught,
Beauty and pleasure is not bought:
To warm desires the women nature moves,
And ev'ry youthful swain by nature loves.

CHORUS *repeats*

CUPID
Lovers to the close shades retire,
Do what your kindest thoughts inspire.

CUPID'S ENTRY
Exeunt omnes. The Curtain closes
END OF THE PROLOGUE

ACT I
Act Tune *(Tune for the flutes)*
The curtain opens and discovers Venus and Adonis sitting together upon a couch, embracing one another.

ADONIS
Venus!

VENUS
Adonis!

ADONIS
Venus, when shall I taste soft delights
And on thy bosom lie?
Let's seek the shadiest covert of this grove
And never, never disappoint expecting love.

vaše ženy sú verné,
kým len nevidia iného muža.

PASTIER
Cupido, poznáš mnohých,
ktorí sú dlho spätí rovnakým putom?

CUPIDO
Na dvore poznám iba jedného či dvoch
verných a čestných starých lordov.

PASTIER
Kto vydrží v tvojom kráľovstve najdlhšie?

CUPIDO
Bláznivé ohavy a starci.
V týchto sladkých hájoch sa láska neučí,
krása a potešenie sa nekúpi:
k nežným túžbam smeruje ženská letora
a každý mladistvý pastier od prírody miluje.

ZBOR *opakuje*

CUPIDO
Milenci sa skrývajú v blízkych tieňoch
a robia to, k čomu inšpirujú tvoje najmilšie myšlienky.

ENTRY CUPIDA
Všetci odchádzajú, opona sa zatvára.
KONIEC PROLÓGU

I. DEJSTVO
Act Tune (Tune pre flauty)
Opona sa otvára a odhaľuje Venušu a Adonisa, ktorí sedia na pohovke a objímajú sa.

ADONIS
Venuša!

VENUŠA
Adonis!

ADONIS
Kedy ochutnám nežné potešenhia,
kedy budem ležať na tvojej hrudi?
Hľadajme najtmavšiu skrýšu v tomto háji
a nikdy nezmarme nadchádzajúcu lásku.

VENUS
Adonis, thy delightful youth,
Is full of beauty and of truth.
With thee the Queen of Love employs
The hours design'd for softer joys.

ADONIS
My Venus still has something new
Which forces lovers to be true.

VENUS
Me my lovely youth shall find
Always tender, ever kind.

Hunters Musick
They rise from the couch when they hear the Musick

Hark, hark the rural music sounds,
Hark the hunters, hark the hounds
They summon to the chase, haste away.

ADONIS
Adonis will not hunt today:
I have already caught the noblest prey.

VENUS
No, my shepherd haste away:
Absence kinkles new desire,
I would not have my lover tire.
My shepherd, will you know the art
By which I keep a conquer'd heart:
I seldom vex a Lover's ears
With business or with jealous fears.
I give him freely all delights
With pleasant days and easy nights.

ADONIS
Yet there is a sort of men
Who delight in heavy chains
Upon whom ill usage gains
And they never love till then.

VENUS
Those are fools of mighty leisure
Wise men love the easiest pleasure.
I give you freely all delights
With pleasant days and easy nights.

VENUŠA
Adonis, tvoja pôvabná mladosť
je plná krásy a pravdivosti.
S tebou Kráľovná Lásky trávi
hodiny stvorené pre nežné radovánky.

ADONIS
Moja Venuša vždy prináša niečo nové,
čo posilňuje vernosť milencov.

VENUŠA
Pre môjho ľúbezného mládenca
budem vždy nežná a milá.

Lovecká hudba
Keď začujú hudbu, vstanú z pohovky

Čuj, čuj, dedinská hudba znie
Čuj, poľovníci a psy
zvolávajú k lovu, náhli sa.

ADONIS
Adonis dnes nepoľuje:
najušľachtilejšiu korisť už som ulovil.

VENUŠA
Nie, môj pastier, náhli sa preč.
Neprítomnosť roznecuje novú túžbu
Nechcem zunovať svojho milenca.
Môj pastier, poznáš umenie
udržať si dobyté srdce,
zriedkavo trýzniť uši Milého
starosťami či žiarlivým strachom.
Slobodne mu dávam všetky potešenia,
príjemnými dňami a pokojnými nocami.

ADONIS
Sú však muži, majúci potešenie
z ťažkých pút,
v ktorých narastajú útrapy
a bez nich nikdy nemilujú.

VENUŠA
To sú blázni prázdnych zábav.
Múdri muži milujú najprostejšie radovánky.
Slobodne ti dám všetky rozkoše,
príjemnými dňami a pokojnými nocami.

ADONIS
Adonis will not hunt today,
No I will not hunt today.

VENUS
No, my shepherd, haste away.
Exit Venus

(Enter Huntsmen to Adonis, and sing this Chorus)
CHORUS *(alto, tenor, bass)*
Come, follow the noblest game,
Here the spritely youth may purchase fame.

HUNTSMAN *alone (alto)*
A mighty Boar our spear and darts defies,
He foams and rages, see he wounds
The stoutest of our Cretan hounds:
He roars like thunder and he lightens from his eyes.

ADONIS
You who the slothful joys of City hate
And early up, for rougher pleasures wait,
Next the delights which heavenly beauty yields
Nothing, oh, nothing is so sweet
As for our huntsmen that do meet
With able coursers and good hounds to
range the fields.

CHORUS OF HUNTSMEN
Lachne has fast'ned first but she is old:
Bring hither Ladon, he is strong and bold,
Heigh, Lachne, heigh Melampus,
Oh they bleed, your spears,
Adonis thou shalt lead.
Exeunt singing
END OF THE FIRST ACT

Entry - A dance by a Huntsman

The Act Tune
ACT II
(The Curtain opens and Venus and Cupid are seen standing with little Cupids round about them)

CUPID
You place with such delightful care
The fetters which your lovers wear,
None can be weary to obey
When you their eager wishes bless,

ADONIS
Adonis dnes nepoľuje.
Nie, dnes nepoľujem.

VENUŠA
Nie, môj patier, choď už preč.
Venuša odchádza

K Adonisovi prichádzajú lovci a spievajú tento zbor
ZBOR
Poď, pridaj sa k ušľachtilej hre,
tu môže božský mladík získať slávu.

LOVEC *sám*
Silný kanec vyzýva naše kopije a oštepy
pení a besnie a raní
najstatnejších z krétskych psov,
reve ako hrom a blýska očami.

ADONIS
Vy, čo nenávidíte mdlé mestské radosti
a od skorého rána očakávate drsnejšie radovánky.
Aj blízko rozkoší poskytovaných nebeskou krásou
nič, ó nič nie je pre našich
lovcov také sladké, ako túlať sa
po poliach s dobrými loveckými psami.

ZBOR LOVCOV
Lachne sa pokúšala prvá, je však pristará,
prineste sem Ladona, ten je mladý a odvážny,
hej Lachne, hej Melampus,
Ó, tvoje kopije sú krvavé,
Adonis, ty by si mal viesť lov.
Spievajúc odchádzajú
KONIEC 1. DEJSTVA

Entry - lovecký tanec

Act Tune
II. DEJSTVO
Opona sa otvára. Veuša a Cupido stoja uprostred malých Cupidov.

CUPIDO
Tak príjemne starostlivo
kladieš putá na svojich milencov,
že nikoho nemôže znaviť poslušnosť,
keď žehnáš chtivým žiadostiam

(Points to the little Cupids)
The crowding Joys each other press
And round you smiling Cupids play.

VENUS *(takes Cupid into her lap)*
Flattering boy, hast thou been reading
Thy lessons and refined arts
By which thou may'st set ableeding
A thousand tender hearts?

CUPID
Yes, but mother teach me to destroy
All such as scorn your wanton boy.

VENUS
Fit well your arrows when you strike,
And choose for all what each may like,
But make some love, they know not why,
And for the ugly and ill-humour'd die;
Such as scorn Love's fire,
Force them to admire.

CUPID *(The Cupids' lesson)*
THE LITTLE CUPIDS
The insolent, the arrogant,
The M.E.R. Mer: C.E. Ce: N.A. Na: R.Y. Ry:
The Mercenary, the vain and silly.
The jealous and uneasy,
All such as tease ye:

VENUS AND THE CUPIDS *together*
All such as tease ye.

CUPID
Choose for the formal fool
Who scorns Love's mighty school,
One that delights in secret glances
And a great reader of Romances;
For him that's faithless wild and gay,
Who with Love's pain does only play,
Take some affected wanton she
As faithless and as wild as he.

THE CUPIDS *in Parts*
Take some affected wanton she
As faithless and as wild as he.

VENUS
But Cupid how shall I make Adonis constant still?

(ukazuje na malých Cupidov)
Radosti sa tlačia jedna k druhej
a okolo sa hrajú usmievajúci sa Cupidovia

VENUŠA (*berie si Cupida do lona*)
Malý lichotník, prečítal si si už
svoje úlohy a rafinované umenia,
ktorými mozes rozprúdiť krv
v tisícoch nežných srdc?

CUPIDO
Áno, matka, ale nauč ma zničiť tých,
čo pohŕdajú tvojím samopašným chlapcom.

VENUŠA
Keď strieľaš, dobre namier svoje šípy
pre všetkých vyber, čo sa im páči,
tvor lásku, nemusia vedieť, prečo.
Pre ohavy a mrzutcov umri,
spáľ opovržlivú lásku
a donúť ich k obdivu.

CUPIDO *(vyučovanie Cupidov)*
MALÍ CUPIDOVIA
Nehanební, arogantní,
Z.I.S. Zis: K.U.Ku: Ch. T.I. Chti: V.Í.Ví.
ziskuchtiví, nafúkaní a blázniví,
žiarliví a nepríjemní,
tí všetci vás trápia.

VENUŠA a CUPIDOVIA *spolu*
Tí všetci vás trápia.

CUPIDO
Nájdi stroskotanému bláznovi,
ktorý opovrhuje mocným učením Lásky
niekoho, kto má potešenie v tajných, letmých pohľadoch
a je veľkým ctiteľom romancí.
Divokému a rozpustilému nevernému,
ktorý sa pohráva len s bolesťou lásky
vyber vášnivú nehanebnicu,
takú nevernú a divokú, ako on.

CUPIDOVIA
Vyber vášnivú nehanebnicu,
takú nevernú a divokú, ako on.

VENUŠA
Cupido, ale ako donútim Adonisa k stálej vernosti?

CUPID
Use him, use him very ill.

VENUS *(laughs)*
Ah ah ah...

CUPID
Use him very ill.

VENUS *(laughs again)*
Ah ah ah...

CUPID & VENUS
Use him, use him very ill.

VENUS
To play, my Loves, to play:
'Tis Venus makes it holiday.

A Dance of Cupids *(twice over)*
After the Dance the little Cupids play together till Cupid frightens them off the stage with a Vizard Mask, and then, they come on again (peeping) when Cupid calls the Graces, and join with them in a Chorus.

VENUS
Call the Graces,

CUPID
Come, all ye Graces!

CUPID & VENUS
'Tis your duty
To keep the Magazine of Beauty.
Enter the Graces

CHORUS OF THE GRACES
Mortals below, Cupids above,
Sing the praises of the Queen of Love.
The world for that bright Beauty dies;
Sing the triumphs of her conqu'ring eyes.
Hark, hark, ev'n Nature sighs.
This joyful night
She will beget desire and yield delight.

THE END OF THE SECOND ACT

The Graces' Dance

CUPIDO
Veľmi zle s ním zaobchádzaj.

VENUŠA *(smeje sa)*
Ha, ha, ha.

CUPIDO
Veľmi zle s ním zaobchádzaj

VENUŠA *(opäť sa smeje)*
Ha, ha, ha...

CUPIDO a VENUŠA
Veľmi zle s ním zaobchádzaj.

VENUŠA
Hrajte, sa moji milí,
to je Venušin sviatok.

Tanec Cupidov (*dvakrát*)
Po tanci sa malí Cupidovia spolu hrajú, pokým ich Cupid nevystraší z javiska s maskou na tvári, neskôr sa vracajú (nakúkajúc), keď Cupid volá Grácie, a pridávajú sa do zboru.

VENUŠA
Zavolajte Grácie

CUPIDO
Poďte, všetky Grácie!

CUPIDO a VENUŠA
Vašou úlohou je
zachovať krásu.
Vstupujú Grácie

ZBOR GRÁCIÍ
Smrteľníci dole, Cupidovia hore
spievajú na chválu Kráľovnej Lásky.
Svet umiera za túto jasnú krásu.
Spievajte o triumfoch jej víťaziacich očí.
Čujte, čujte, aj príroda vzdychá.
V tejto radostnej noci
vyvolá túžbu a zrodí rozkoš.

KONIEC DRUHÉHO DEJSTVA

Tanec Grácii

Gavatt

Sarabrand for the Graces

While the Graces dance, the Cupids dress Venus, one combing her head, another ties a bracelet of pearls round her waist etc. After the dances the Curtain closes upon them.

A ground
Act Tune

ACT III
The Curtain opens and discovers Venus standing in a melancholy posture. A mourning Cupid goes cross the stage and shakes an arrow at her.

VENUS
Adonis, uncall'd for sighs from my sad bosom rise,
And grief has the dominion of my eyes.
A mourning Love passed by me now that sung
Of tombs and urns and ev'ry mournful thing:
Return, Adonis, 'tis for thee I grieve.
(Venus leans against the side of the stage and weeps)

ADONIS *(is led in wounded)*
I come, as fast as Death will give me leave:
Behold the wound made by th'Aedalian Boar,
Faithful Adonis now must be no more.

VENUS
Ah..., blood and warm life his rosy cheeks forsake;
Alas, Death's sleep thou art too young to take:
My groans shall reach the heavn's, oh Pow'rs above
Take pity on the wretched Queen of Love!

ADONIS
Oh, I could well endure the pointed dart,
Did it not make the best of lovers part.

VENUS
Ye cruel gods, why should not I
Have the great privilege to die?

ADONIS
Love, mighty Love, does my kind bosom fire:
Shall I for want of vital heat expire?
No, no! warm Life returns, and Death's afraid
This heart (Love's faithful kingdom) to invade.

Gavatt

Sarabanda pre Grácie

Cupidovia počas tanca Grácií obliekajú Venušu. Jeden jej češe vlasy, druhý jej uväzuje opasok z perlí atď. Po tancoch sa opona zatvára.

Ground
Act Tune

III. DEJSTVO
Opona sa dvíha. Venuša je v melacholickom postoji. Trúchliaci Cupido prechádza krížom cez javisko a mieri na ňu šípom.

VENUŠA
Adonis, nežiadúce vzdychy vychádzajú z mojej hrude
a smútok panuje v mojich očiach,
trúchliaca Láska prešla okolo mňa,
spievala o hroboch, urnách a samých smutných veciach.
Vráť sa, Adonis, kvôli tebe smútim
(Venuša sa opiera na kraji javiska a plače)

ADONIS *(vovedú ho zraneného)*
Prichádzam tak rýchlo, ako mi smrť dovolí,
hľa, rana spôsobená Aidalským kancom,
a verný Adonis už nesmie žiť.

VENUŠA
Ach, krv a teplo života opúšťajú jeho ružové líca.
Beda, pre spánok smrti si príliš mladý.
Moje vzdychy sa dotýkajú nebies, ó mocnosti tam hore,
zmilujte sa nad úbohou Kráľovnou Lásky.

ADONIS
Ó, mohol by som ľahko znášať ostrý šíp,
keby nerozdeľoval najlepších milencov.

VENUŠA
Vy krutí bohovia, prečo ja nemôžem
mať privilégium zomrieť?

ADONIS
Láska, mocná Láska spaľuje moju drahú hruď.
Mám umrieť pre túžbu po teple života?
Nie, nie, teplo života sa vracia a Smrť sa bojí
zajať toto srdce - verné Kráľovstvo Lásky.

VENUS
No, the grim Monster gains the day;
With thy warm blood life steals away.

ADONIS
I see Fate calls: let me on your soft bosom lie,
There I did wish to live, and there I beg to die.

Adonis dies

VENUS
Ah ah... Adonis my love, ah, Adonis.

Ritornello

VENUS, then CHORUS
With solemn pomp let mourning Cupids bear
My soft Adonis through the yielding air.

VENUS
He shall adorn the heav'ns, here I will weep,
Till I am fall'n into as cold a sleep.

CHORUS
Mourn for thy servant, mighty God of Love,
Weep for your huntsman, oh, forsaken grove.
Mourn for thy grove.
Mourn, Echo mourn, thou shalt no more repeat
His tender sighs and vows when he did meet
With the wretched Queen of Love
In this forsaken grove.

VENUŠA
Nie, desivý netvor víťazí.
S tvojou teplou krvou život odchádza.

ADONIS
Počujem volanie osudu: nechaj ma spočinúť na tvojej sladkej hrudi, tam som chcel žiť a tam si prajem umrieť.

Adonis umiera

VENUŠA
Ach, ach... Adonis, moja láska, ach Adonis.

Ritornel

VENUŠA, potom ZBOR
So slávnostnou nádherou, smutní Cupidovia,
neste môjho sladkého Adonisa cez ľahký vzduch.

VENUŠA
Bude ozdobou nebies, ja tu budem plakať,
až kým chladným spánkom nezaspím.

ZBOR
Trúchli za svojím sluhom, mocný Boh Lásky.
Plač za svojím lovcom, ó, opustený háj.
Trúchli za svojím hájom.
Trúchli Echo, už nebudeš opakovať
jeho nežné vzdychy a sľuby, keď sa stretával
s úbohou Kráľovnou Lásky
v tomto opustenom háji.

(Preklad: Miloš Valent a Adrian Rajter)

JOHN TOLL študoval hudbu na Magdalen College v Oxforde. Skôr než sa stal sídelným skladateľom na American College v Švajčiarsku pôsobil niekoľko rokov ako hudobný riaditeľ v divadle. Po návrate do Anglicka hral päť rokov continuo a klavír v Bournemouth Sinfonietta a Bournemouth Symphony Orchestra. Súbežne súkromne študoval hru na čembale a začal s permanentným výskumom v oblasti historickej interpretačnej praxe. Roku 1976 sa presťahoval do Londýna, pridal sa k rodiacej sa scéne Starej hudby a začal hrať continuo pre Andrewa Parrotta a Rogera Norringtona. Navštevoval letné kurzy a majstrovské triedy Gustava Leonhardta, Sigiswalda a Wielanda Kuijkena, Kennetha Gilberta a ď. Roku 1978 založil s Charlesom Medlamom a Ingrid Seifertovou súbor London Baroque a v ďalšom desaťročí podnikal s ním rozsiahle zájazdy po Európe, USA a v Japonsku a súčasne realizoval 15 nahrávok. Neskôr založil s Andrewom Manzem a Nigelom Northom súbor Romanesca. Ich nahrávka Vivaldiho *Manchesterských sonát* získala roku 1993 Premio Internazionale del disco A. Vivaldi, nahrávka Biberových husľových sonát (1681) získala roku 1995 Gramophone Award pre barokovú inštrumentálnu hudbu. J. Toll pravidelne riadi koncerty a stal sa špecialistom pre Monteverdiho opery. Roku 1989 dirigoval produkciu Kentskej opery *Il ritorno d'Ulisse* a roku 1993 predstavenia *L'Incoronazione di Poppea* v produkcii Teatro di Bologna vo Wiesbadene a v Messine, neskôr tú istú operu v Norlands Opera v Umea vo Švédsku. Ako sólista - organista a čembalista - má J. Toll početné nahrávky v BBC, pre EMI nahral Bachove *Brandenburské koncerty* s Taverner Players. Od roku 1986 vyučoval J. Toll hru na čembale a tri roky bol vedúcim odboru pre starú hudbu na Royal Academy od Music v Londýne, kde založil vokálny súbor, viedol študentské koncerty v Londýne a v Nemecku a dirigoval debut barokového orchestra školy. Od roku 1994 je profesorom čembala na Drážďanskej akadémii pre Starú hudbu. V najbližšej budúcnosti pripravuje J. Toll novú produkciu pre Kentskú operu, koncerty so súborom Romanesca a rozšíri svoju pedagogickú činnosť o Workshopy Starej hudby v Jeruzaleme.

JANA PASTORKOVÁ je absolventkou bratislavského konzervatória a Vysokej školy múzických umení (v triede V. Stracenskej). Už počas štúdia opakovane verejne vystupovala v Opere SND, v Komornej opere, v Štátnej opere v Banskej Bystrici a i. Od sezóny 1996-97 je sólistkou Stredoslovenského divadla - Štátnej opery v Banskej Bystrici. Pravidelne hosťuje v brnenskej komornej opere Orfeo. Zúčastnila sa na kurzoch starej hudby v Brne a na kurzoch Bachakademie Stuttgart. Ťažisko umeleckej činnosti J. Pastorkovej spočíva v súčasnosti v koncertnom speve, pričom jej repertoár siaha od 17. storočia do súčasnosti. Solupracuje s početnými domácimi a zahraničnými orchestrami a súbormi, o.i. s Cappellou Istropolitanou, so Slovenským komorným orchestrom, Dámskym komorným orchestrom, so súbormi pre starú hudbu Musica aeterna, Flores musicae, so súborom pre súčasmú hudbu VENI, s Komornou filharmóniou v Pardubiciach a i. Realizovala nahrávky pre vydavateľstvá Slovenského rozhlasu a Českého rozhlasu a pre vydavateľstvo Musica.

NOÉMI KISS (1972) študovala na Vysokej hudobnej škole Ferenca Liszta v Budapešti (u profesorov Zsuzsa Forrai, Katalin Alter, Judith Németh) a na Guildhall School of Music and Drama v Londýne (špecializácia pre starú hudbu - u Nancy Argenta, Emma Kirkby, Nigela Northa, Philippa Picketta, Johna Tolla). Pravidelne hosťuje na koncertnýcxh pódiách v Maďarsku a v zahraničí.

COLIN MASON sa narodil v Škótsku, od roku 1976 študoval v Oxforde a intenzívne sa venoval intperpretačnej praxi renesančnej a barokovej hudby. Po ukončení štúdia sa stal členom Saint George's Chapel Choir na zámku Windsor a súčasne vystupovel ako consortný a zborový spevák s vedúcimi anglickými súbormi (Taverner Consort and Choir, Monteverdi Choir, Gothic Voices). V rokoch 1982-1988 bol členom súboru King's Singers, s ktorými sa zúčastnil na početných svetových turné a realizoval mnoho rozhlasových a CD nahrávok. Od roku 1988 žije vo Viedni, pôsobí ako sólista, člen komorných súborov a ako vedúci komorných súborov s repertoárom od raného stredoveku (so súborom Sequentia Köln) až po súčasnú hudbu (Klangforum Wien). V posledných rokoch vystupoval na festivale starej hudby v Innsbrucku a na Ansbacher Bachwoche, ako zakladateľ a vedúci súboru Wiener Vokalensemble NOVA na festivale Musica v Strassbourgu, v rámci Styriarte v Grazi a na Salzburger Festspiele.

Pondelok
21. október 1996
19.00 hod.
Koncertná sieň Klarisky

Sakrálna hudba ranného talianskeho baroka

MUSICA ANTIQUA PRAHA
PAVEL KLIKAR umelecký vedúci
Anna Hlavenková soprán
Petra Noskaiová mezzosoprán
Stanislav Předota tenor
Michal Pospíšil bas
Zuzana Ondřejičková barokové husle
Jiřina Doubravská barokové husle
Kateřina Trnavská barokové husle a viola
Ingeborg Žádná viola da gamba
Petr Solnička violone, viola da gamba
Přemysl Vacek chitarrone
Pavel Klikar organový pozitív

Koncert sa uskutočňuje v spolupráci s Hudobným múzeom SNM

Tarquinio MERULA (1595-1665)
Sinfonia a 3

Chiara Margarita COZZOLANI (?-c.1653)
O gloriosa Domina

Giovanni ROVETTA (1595-1669)
O intemerata

Nicolaus a KEMPIS (c.1600-1676)
Symphonia prima a 4

Giovanni ROVETTA
Conditor alme siderum

Prestávka

Alessandro GRANDI (?-1630)
O dulce nomen Jesu

Marco UCCELLINI (c.1603-1680)
Sonata duodecima a 4

Chiara Margarita COZZOLANI
Alma redemptoris a 2

Carlo MILANUZZI (?-1647)
Canzon a 4

Giovanni ROVETTA
Magnificat a 6

Alessandro GRANDI
Sonata a 3 violini

Legrenzi (1653)
Sonata La Marina
a 5

Giovanni Antonio RIGATTI (1615-1649)
Salve Regina a 3

Tarquinio Merula začal svoju hudobnícku dráhu ako organista v chráme Sv. Bartolomeja v svojom rodisku Cremone, roku 1616 presídlil v tej istej funkcii do chrámu S. Maria Incoronata do Lodi, odkiaľ odišiel roku 1620 do Poľska, kde je roku 1624 záznam o jeho zamestnaní v službách poľského kráľa Žigmunda III. ako *„organista di chiesa e di camera"*. Po svojom návrate do Cremony roku 1626, kde do roku 1631 bol *maestrom di cappella* resp. organistom v rôznych chrámoch, pôsobil po smrti Alessandra Grandiho ako *maestro di cappella* v Bergame, odkiaľ však pred uplynutím zmluvnej lehoty musel odísť pre „obscénne správanie voči niekoľkým žiakom". Vyhrážal sa súdom za náhradu ušlej mzdy, no v zápätí mu pohrozili žalobou za kriminálny čin. Preto sa radšej vzdal všetkých požiadaviek. Po opätovnom návrate do rodnej Cremony sa stal *maestrom di cappella* pre *Laudi della Madonna* v katedrále. Po nezhodách kvôli platu a zopdovednostiam však roku 1635 rezignoval na túto funkciu. Roku 1638 sa stal *maestrom di cappella* a organistom katedrály v Bergame. Nové nezhody s bývalým zamestnávateľom viedli nakoniec k zákazu pre všetkých hudobníkov hrať pod Merulovým vedením, čím bola znemožnená tradičná vzájomná výmena hudobníkov medzi oboma kostolmi. Roku 1646 sa Merula opäť vrátil do Cremony do funkcie organistu katedrály a *maestra di cappella* pre *Laudi della Madonna*. Roku 1643 bol jedným z piatich tvorcov hudby k *La finta savia*, uvedenej v Benátkach. Bol členom Accademia dei Filomusi v Bologni a kniežaťom Zlatého rúna.

Merula bol ovplyvnený benátskym štýlovým vývinom a jeho sakrálna hudba je značne progresívna. Bol jedným z prvých skladateľov sólových motet so sláčikovým sprievodom. Jeho duchovné concerti sa nesú v štýle Giovanniho Gabrieliho s harmonicky koncipovanými líniami, prísnym tonálnym pohybom a zreteľnou formovou štruktúrou. Niektoré z Merulových omší a žalmových zhudobnení používajú ostinátny bas (romanesca, Ruggiero). Ďalšie ním používané formové schémy sú ritornello alebo forma ABB.

Aj vo svojich sprevádzaných madrigaloch siahal Merula po ostinátnych basových modeloch, pričom sa vo formovom pláne týchto skladieb stáva zreteľne poznateľným členenie na recitatív a áriu, príznačné pre zrelú barokovú kantátu.

V oblasti jeho inštrumentálnej hudby (klávesovej aj komornej) dochádza k postupnému prelínaniu canzony a sonáty, čo viedlo ku konštitúcii *sonaty da chiesa*, často štvorhlasnej s kontrastujúcimi úsekmi. V neskorších skladbách si Merula osvojil trojhlasnú textúru, špecifikoval obsadenie huslí a často zopakoval úvodný úsek skladby v jej závere. Počnúc tridsiatymi rokmi 17. storočia písal rôzne cazony na ostinátnom base, variácie na populárne melódie, komorné sonáty, sinfonie a niekoľko tancov. Komponoval aj sonáty v štýle Buonamenteho a Fontanu.

Sinfonia a 3 je jednou z ôsmich *Sinfonie di tutti gli tuoni*, obsiahnutých v skladateľovej zbierke canzon, sonát a sinfonií *Il Quarto libro delle Canzoni da suonare a doi et a tre* z roku 1651. Ide pravdepodobne o zbierku versetov spätých so žalmovým spevom, spravidla písaných pre organ, v tomto prípade pre sláčikové trio.

*

Talianska skladateľka a speváčka **Chiara Margarita Cozzolani** (?-1653) bola pred svojím vstupom do benediktínskeho kláštora v Miláne roku 1620 známou speváčkou. Neskôr uverejnila veľký počet cirkevných skladieb pre rôzne obsadenia, z ktorých mnohé boli nepochybne určené pre uvedenie v jej domovskom kláštore, iné zazneli pravdepodobne aj v iných milánskych cirkevných inštitúciách.

Spevák a skladateľ **Giovanni Rovetta** pôsobil celý život v Chráme sv. Marka v Benátkach, kde jeho otec bol hudobníkom, najprv ako chlapčenský spevák, neskôr ako člen orchestra a od roku 1623, keď bol vysvätený za kňaza, ako basista. Roku 1627 sa po Alessandrovi Grandim stal Monteverdiho asistentom, po jeho smrti roku 1644 *maestrom di cappella*, ktorú funkciu plnil až do svojej smrti.

Popri Grandim a Ingaziovi Donatim bol Rovetta jedným z najnadanejších skladateľov v rade tých, ktorí žili a tvorili v tieni C. Monteverdiho. Okrem veľkého počtu sakrálnej hudby komponoval aj madrigaly príbuzné skladbám Monteverdiho siedmej a ôsmej knihy madrigalov a dve opery, ktoré

sa nezachovali. Jeho motety, sústredené v štyroch zbierkach a v ďalších antológiách a opusoch sú spravidla menšími 2-4-hlasnými skladbami s organom. Väčšie obsadenia s husľami a s hlbokými sláčikmi obvykle používal len pre omše a žalmy. Dvojzborové žalmy písal pre benátske potreby prevažne v *stile antico*. V rade skladieb sa však sa prejavuje Rovettov zmysel pre neočakávané harmónie, skvelý kontrapunkt a prudké zmeny nálad, ako aj bohaté melizmatické línie. Rovetta venoval pozornosť uzavretým formám, dokonca aj v skladbách malého rozsahu.

Skladateľ a organista **Nicolaus a Kempis**, najstarší člen flámskeho hudobnícke*ho rodu A Kempis*, sa narodil pravdepodobne vo Florencii, od roku 1626 bol organistom v bruselskom Chráme sv. Guduly. V Antwerpách vydal tri knihy *Symphoniae*, (I. - 1644, II. - 1647, III. - 1649) obsahujúce najranejšie známe sonáty (spolu 98 /!/ symphonií/sonát) na území Nizozemska, siahajúce od sólových sonát s continuom až po 6-hlasné skladby, prevažne sláčikové, s občasným použitím fagotu, cornetu a trombónu. Ich modelom bola zbierka sinfonií (1629) Bartolomea Montalbana, jedného zo spoluzakladateľov (popri Marinim, Fontanovi a Cortellinim) modernej husľovej techniky. *Symphonia prima a 4* pre 2 huslí, 2 violy a b.c. je zo zbierky 1647 alebo 1649.

Rok a miesto (Sicília, Ferrara?) narodenia **Alessandra Grandiho** nie sú známe. Patril k najpopulárnejším skladateľom svojej doby, a to nielen v Taliansku , ale aj v južnom Nemecku. Po jeho smrti vyšli jeho motety tlačou aj v Nizozemsku a v Nemecku. Prvých 20 rokov svojho života strávil vo Ferrare a pravdepodobne študoval u Giovanniho Gabrieliho v Benátkach. Od roku 1597 bol *maestrom di cappella* v rôznych ferrarských bratstvách a chrámoch. Roku 1617 sa stal spevákom v Chráme sv. Marka v Benátkach a dostal sa tak do centra hudobného vývoja doby, roku 1620 sa stal Monteverdiho zástupcom. Roku 1627 sa stal *maestrom di cappella* v Bergame, kde disponoval rozsiahlym aparátom a po prvýkrát začal písať aj veľké cirkevné skladby. Počas niektorej z jeho návštev v Benátkach možno sa stretol aj s Heinrichom Schützom. Grandi sa stal obeťou epidémie moru.

Jeho tvorba spočiatku poukazuje na značný vplyv G. Gabrieliho, pričom v rokoch 1610-1620 *písal zväčša krátke motety. V skladbách svojej prvej zbierky sa sústreďoval najmä na otázky formy;* písal pre najrozmanitejšie obsadenia, vrátane trií a duet pre basy, pričom duety sú absolútnou redukciou dvojzborovosti. V štvrtej knihe (1616) akcentoval viac sólovú melódiu, vytvárajúc dialógický štýl a dosahujúc novú úroveň emocionálnej intenzity. Vo viachlasných motetoch využíval textúrne kontrasty. Z hľadiska štruktúry sa opieral o štýl presadzovaný Giovannim Crocem, ktorého textúra nie je kaleidoskopická, ale strieda sólové či duetové pasáže s tutti refrénom. V svojom benátskom období sa Grandi priklonil k monódii s inštrumentálnou účasťou, čo možno považovať za fúziu monódie a triovej sonáty ako predchodcu tradície duchovného concerta, ktorú do Nemecka preniesol H. Schütz (jedna z jeho *Symphoniae sacrae* je paródiou Grandiho skladby). Šiesta a posledná Grandiho zbierka motet z roku 1630 poukazuje na zdôraznenú obľubu trojdielneho taktu a formy využívajúcej kontrast sóla a tutti. Triovú textúru aplikoval aj v zbierke omší a žalmov.

Prvá Grandiho zbierka veľkých cirkevných skladieb - 8-hlasných žalmov - z roku 1629 je koncipovaná *pre skupinu sólistov a druhý zbor s inštrumentálnym zdvojením.*

Grandi vydal aj dve zbierky madrigalov s predominanciou duet a trií a zbierku strofických kantát.

Marco Uccellini - viď str. 46

Taliansky skladateľ, organista a básnik **Carlo Milanuzzi** sa narodil v strednom Taliansku, pôsobil však takmer po celý život na severe krajiny. Ako augustiniánsky mních bol roku 1615 pravdepodobne v Chráme sv. Štedana v Benátkach, v rokoch 1619-1622 bol organistom v augustiniánskom chráme v Perugii, odkiaľ sa vrátil a pôsobil na severe striedavo v Benátkach, Verone a v Modene. Bol známy aj ako kazateľ. Súc duchovným napísal pomerne veľa svetskej hudby, najmä veľký počet tzv. *arie vaghezze* v pôvabnom melodickom štýle, ktoré „prevzdušňoval" gitarovými skladbami

(medzi nimi jeden z raných prípadov melódie *folia*), vedome usilujúc o popularitu a široké uplatnenie. Milanuzzi bol jedným z najprogresívnejších autorov svetskej monódie a jeho skladby z 20-tych a 30-tych rokov jasne odrážajú prezieravosť vo vývoji strofickej árie. Aj v autorovej sakrálnej tvorbe prevláda monódia s častým používaním concertata pre niekoľko hlasov s continuom.

Milanuzzi bol jedným z prvých skladateľov druhoradého významu, ktorí experimentovali so zjednotením zhudobnenia žalmov (o.i. návrat úvodnej melódie v záverečnom „Sicut erat..."). Na rozdiel od väčšiny talianskych skladateľov sú jeho žalmy zväčša koncipované pre menšie obsadenie, čo motivovalo k zreteľnému štrukturálnemu riešeniu.

Benátsky rodák **Giovanni Antonio Rigatti**, skladateľ a spevák, bol kňazom v Cháme sv. Marka a S. Maria Formosa v Benátkach. V rokoch 1635-1637 pôsobil ako *maestro di cappella* v katedrále v Udine a bol považovaný (vo veku 20 rokov) za jedného z najväčších hudobníkov benátskej oblasti. Neskôr spieval v zbore Sv. Marka a vyučoval na Coservatorio degli Incurabili v Benátkach. Roku 1646 sa stal *maestrom di cappella* benátskeho patriarchu.

Z Rigattiho tvorby sa zachovalo 11 zbierok, z ktorých je 9 zbierok sakrálnej hudby: sólových motet, malých koncertantných motet, omší a žalmov. Väčšina jeho hudby ráta s obligátnymi nástrojmi, obvykle s husľami a mnohé z nich možno prispôsobiť väčšiemu (s pridaným ripieno zborom) či menšiemu obsadeniu (so sólovými hlasmi a prípadne husľami). Najvýznamnejšou je jeho zbierka *Messa e salmi* (1640), konkurujúca Monteverdiho zbierke *Selva morale* z toho istého roku.

Bezohľadu na rozsah textúry Rigatti obohatil svoju hudbu nádhernými vokálnymi alebo inštrumentálnymi melódiami. Bohatstvo ivencie, časté tempové a dynamické zmeny vytvárajú osobitý štýl romantického výrazu s premyslenou a pevnou hudobnou štruktúrou, s častým použitím ostinátneho basu a bohatých variácií nad ním.

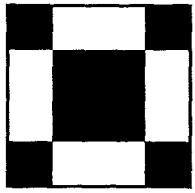
Ostinátny bas je príznačný aj pre svetské monódie z roku 1641, obsahujúce aj 3 kantáty. Madrigaly z roku 1636 sú komponované na spôsob Monteverdiho madrigalov.

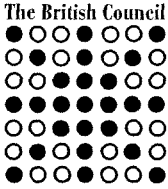
Popredný český súbor pre starú hudbu MUSICA ANTIQUA PRAHA založil roku 1982 Pavel Klikar ako spoločenstvo mladých hudobníkov, speváko v a muzikológov, ktorých spájal spoločný záujem o sústavné štúdium a štýlovú interpretáciu menej známej, prevažne duchovnej hudby raného a stredného baroka. Svoju výnimočnú a objavnú dramaturgiu od začiatku svojej činnosti čerpal súbor z archívnych prameňov českých a zahraničných knižníc, pričom rovnakú starostlivosť venoval aj otázkam dobovej interpretačnej praxe vrátane historických nástrojov alebo ich kópií. Početné objavy, uvádzané v novodobých svetových premiérach, prezentovala Musica antiqua Praha najprv v pražskej Betlehemskej kaplnke v dnes už legendárnom cykle Neznáma hudba 17. storočia, pričom v rokoch 1984-89 zaznelo viac ako 30 tematických programov, približujúcich poslucháčom buď jednotlivé pozoruhodné osobnosti barokovej hudby (Rigati, Hofer, Cassati, Merula, Legrenzi, Rovetta, Buxtehude, Rosenmüller, Grandi a ď.), život v hudobných centrách (Benátky, Bologna, Viedeň, Mníchov, Kroměříž, Bratislava) alebo celé hudobne charakteristické oblasti barokovej Európy (severné Taliansko, Sicília, Rakúsko, južné a severné Nemecko, Poľsko a samozrejme Čechy a Morava).

Súbor sa stal čoskoro hosťom najvýznamnejších európskych festivalov (o.i. Lufthansa festival barokovej hudby, Festival starej hudby v Yorku, Medzinárodný festival v Bath, Flámsky festival v Brugge, festivaly v Herne, San Sebastian, Nantes, Ambronay, Angers a ď. Vystupoval aj na Pražskej jari 1994.

Musica antiqua Praha realizovala množstvo štúdiových nahrávok pre Československý rozhlas, niektoré z nich použil Supraphon na vydanie zvukových nosičov. V súčasnosti sa v spolupráci s firmou Supraphon Records uskutočňuje veľkoryso plánovaný projekt tridsiatich tematických kompaktných diskov, z ktorých zatiaľ vyšli štyri. Za súbor vianočných CD obdržala Musica antiqua Praha výročnú cenu Gramy Classic 1993. Súbor natočil aj tri hudobné filmy pre Českú televíziu v Prahe a v Brne.

PAVEL KLIKAR (1954, Praha) je zakladateľ a hráč klávesového continua súboru Musica antiqua Praha. Po súkromnom štúdiu hry na klavíri študoval v rokoch 1974-78 hudobnú vedu na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity. V sedemdesiatych rokoch pôsobil v oblasti dokumentácie a evidencie historických organov v Čechách. Roku 1974 založil Originálny pražský synkopický orchester, často považovaný za najlepší svetový súbor v oblasti amerického jazzu a tanečnej hudby 20-tych a 30-tych rokov. P. Klikar má aj povesť jedného z najlepších jazzových trúbkarov, v OPSO vystupuje prevažne ako aranžér a klavirista. V apríli 1996 obdržal prestížnu cenu Classic '95 za interpretačný prínos v oblasti vážnej hudby.





A Magyar Köztársaság Kulturális Intézete
Kultúrny inštitút Maďarskej republiky

GOETHE-
INSTITUT

AUSTRIAN AIRLINES má od polovice roku 1992 v Slovenskej republike zastúpenie v Bratislave a ponúka z blízko položeného letiska „VIENNA INTERNATIONAL AIRPORT" lety do 82 destinácií na štyroch kontinentoch. To je 840 nonstop letov za týždeň do celého sveta. V spolupráci s partnerskými leteckými spoločnosťami s AUSTRIAN AIRLINES je táto ponuka letov rozšírená o ďalších 300 destinácií. AUSTRIAN AIRLINES ponúka na všetkých letoch prvotriedny servis a s nasadením novej, modernej letky najvyšší možný komfort a bezpečnosť pre všetkých zákazníkov.

Informácie, rezervácie a predaj

AUSTRIAN AIRLINES
Rybné námestie 1
813 38 BRATISLAVA
tel.: 531 1610, 531 1626, 531 1642 fax: 531 1646

AUSTRIAN AIRLINES

Center of Early Music — Centrum starej hudby

Centrum starej hudby (Bratislava) je spoločenským združením, ktorého cieľom je podporovať a rozvíjať hnutie starej hudby na Slovensku organizovaním prednášok, workshopov, koncertov a podobných aktivít, prispieť k oživeniu starej hudby slovenskej proveniencie, informovať svojich členov o zaujímavostiach hnutia starej hudby doma i vo svete.

Členovia CSH majú nárok na

- informácie o všetkých podujatiach CSH
- prednostnú kúpu vstupeniek na podujatia CSH
- 25% zľavu na všetky podujatia CSH
- Spravodaj CSH

Členom sa stáva každá fyzická a právnická osoba, ktorá riadne vyplnila prihlášku a zaplatila ročne aspoň Sk 200,- na účet:
č. 473254-019-09000 (zloženky typu A).

Podporovateľom sa stáva každý, kto zaplatí aspoň 1.000,- Sk ročne.

Sponzorom sa stáva každý, kto zaplatí aspoň 10.000,- Sk ročne.

Staňte sa členom,
podporovateľom,
sponzorom
Centra starej hudby!

Stačí vyplniť prihlášku, zaslať na adresu
Centrum starej hudby, Fándlyho 1, 811 03 Bratislava
a zaplatiť príslušný poplatok.

✂ -

PRIHLÁŠKA

za člena *Centra starej hudby* Bratislava

Podpísaná/ý.....

sa prihlasujem sa člena, podporovateľa, sponzora CSH (nehodiace sa škrtnite)

Adresa, tel/fax. .....

.....

Povolanie .....

Vzdelanie .....

Veková kategória: do 35 rokov 35-60 rokov nad 60 rokov