



Center of  Centrum
Early Music starej hudby




DNI STAREJ HUDBY '98

Bratislava • 19. – 25. október 1998



DNI STAREJ HUDBY '98

Bratislava • 19. – 25. október 1998

Center of  Centrum
Early  starej
Music  hudby



Centrum starej hudby

Prof. Jan Albrecht

čestný predseda in memoriam

Peter Zajíček

predseda

Adresa

Centrum starej hudby

Fandlyho 1

811 03 Bratislava

Tel. ++421 7 5313830

Tel./Fax ++421 7 5318484

Tel./Fax ++421 7 325979

Počas trvania festivalu

Music Forum

Palackého 2 (Reduta)

Tel. ++421 7 5318139



USPORIADATELIA

CENTRUM STAREJ HUDBY
RARA *MUSICA*

SPOLUUSPORIADATELIA

Mestské kultúrne stredisko
Hudobné múzeum Slovenského národného múzea
Hudobná a tanečná fakulta VŠMU
Music Forum

ĎAKUJEME
 všetkým inštitúciám, spoločnostiam, hotelom, médiám a jednotlivcom,
 ktorí umožnili realizáciu Dní starej hudby '98

Soros Center for Contemporary Arts

Open Society Fund

The British Council Bratislava

Institut Français Bratislava

Österreichisches Kulturzentrum

České centrum Bratislava

A Magyar Köztársaság Kulturális Intézete

Institut Polski

Velvyslancstvo Holandského kráľovstva

Hudobné múzeum Slovenského národného múzea

Slovenská filharmónia

Hudobná a tančná fakulta VŠMU

Hudobný fond

Music Forum

Istrobanka

Pohobanka

Hotel Danube

Express Print s.r.o.

SAPOB s.r.o.

Dennik SME, Radio Twist, Rádio Ragtime

Selma Steinerová

Mikuláš Strausz, Tibor Hríčko

a všetkým ďalším nemenovaným pomocníkom a priaznivcom
 Za kveiy ďakujeme Multibusiness'92 s.r.o.





ÚVODOM

Už po tretíkrát predkladá Centrum starej hudby verejnosti festivalový projekt vysokých ambícií. Jeho ciele sú jasne vymedzené: uvádzať hudbu dávnych storočí v objavnej interpretácii domácich i zahraničných hostí, koncipovanú v zmysluplnej dramaturgii, podľa možnosti v primeraných priestoroch a poskytnúť k tomu informácie nielen prostredníctvom programovej brožúry, ale aj v rámci seminárov a tvorivých dielní pod vedením naslovovzatých domácich a zahraničných odborníkov. Autorom, reprezentujúcim dávnu minulosť hudby na Slovensku, je tohto roku Samuel Capricornus, v 17. storočí v Európe slávny skladateľ, dlhoročný „director musicae“ evanjelickej cirkvi vo vtedajšom Prešporku. Pevným programovým bodom nášho festivalu, vo všeobecnosti skôr nezvyčajným v podobnom kontexte, je premiéra novej skladby súčasného slovenského autora: tohto roku ňou bude kompozícia Petra Zagara *Dies irae*. Slovenskú hudobnú súčasnosť okrem neho reprezentujú početní hudobníci, špecialisti v tzv. historicky vernej interpretácii hudby minulých storočí.

Na spoločné odhaľovanie hudobných krás a objavných poznatkov sa tešia

organizátori Dní starej hudby '98

Treba poslúchnuť historický príkaz „Jedz!“, i keď to vyzerá cudzie a nečisté. Čo je zvládnuté a asimilované – je naše. Čím viac prijímame, tým väčšiu možnosť máme vysloviť to najvlastnejšie. Hlásme sa k tradícii a nebudme jej nepriateľom, zjednoťme sa s ňou v mene budúcnosti... Pred opačným postupom nás varuje nápis nad Michalskou bránou: Omne regnum in se ipsum divisum, desolabitur! (Každá vnútorné rozpoltená ríša bude zničená!)

Ján Albrecht

KALENDAR PODJATÍ

PONDELOK 19. október – 19.30 hod.
Kostol Najsvätejšej Trojice
 str. 9

Henri Du Mont • Peter Zagar • Michel-Richard de Lalande • Jean Gilles

FESTIVALOVÝ ZBOR • MARTIN MAJKUŤ zbormajster

MÚSICA AETERNA • PETER ZAJICEK umelceky vedúci

JANA PASTORKOVÁ soprán • KAMILLA ZAJČKOVÁ soprán

HOWARD CROOK kontratenor • HERVÉ LAMY tenor

ISTVÁN KOVÁCS bariton • STANISLAV BENÁČKA bas

MARIE LAURE TEISSÈDRE dirigentka

UTOROK 20. október 1998 – 19.00 hod.

Malý evanjelický kostol, Panenská ul.

Samuel Capricornus • Johann Jacob Froberger

ALBRECHT COLLEGIUM

STREDA 21. október 1998 – 10.30 hod.

Hudobná a divadelná fakulta VŠMU, Zochova ul.

Sólové husľové kompozície J. S. Bacha • Husľové skladby zbierky

Johana Playforda *Division Violin*

Workshop

ELIZABETH WALLFISCH

(Umelkyňa bude vstúpiť aj krátky majstrovský kurz. Termín oznámime.)

STREDA 21. október 1998 – 19.00 hod.

Malý evanjelický kostol, Panenská ul.

Nicola Matteis • Edward Finch • Thomas Baltzar • Johann Sebastian Bach

ELIZABETH WALLFISCH husle

ŠTVRTOK 22. október 1998 – 10.30 hod.

str. 34

Hudobná a tančná fakulta VŠMU, Zochova ul.

“... ad imitazione delle passioni dell' oratione.”

Interpretácia, 'stile recitativo' 17. storočia: pohľad na úlohu speváka

Workshop

JOHN TOLL • NOËMI KISS

ŠTVRTOK 22. október 1998 – 19.00 hod.

str. 35

Koncertná sieň Klarský

Franz Krommer • Anton Zimmermann •

Wolfgang Amadeus Mozart

ALBRECHT COLLEGIUM

ERIC HOEPFICH basový klarinet a klarinet



PIATOK 23. október 1998 – 10.30 hod. str. 42

Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova ul.

**Mozartove klarinetové skladby
a ich interpretácia na basetovom klarinete**

Workshop

ERIC HOEPRICH

PIATOK 23. október 1998 – 19.00 hod. str. 43

Hudobná sieň Bratislavského hradu

Soirée a Vienne

**Joseph Haydn • Antonín Rejcha • Leopold Koželuh •
Wolfgang Amadeus Mozart**

KAMILA ZAJÍČKOVÁ soprán

RICHARD FULLER fortepiano

SOBOTA 24. október 1998 – 15.00 hod. str. 54

Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova ul.

Polská sláčiková hudba 17. storočia

Workshop

AGATA SAPIECHA

SOBOTA 24. október 1998 – 19.00 hod. str. 55

Koncertná sieň Klarisky

Hudba na poľských dvoroch v 17. storočí

Adam Jarzębski • Johann Jacob Froberger • Andrzej Rohaczewski •

Adam z Wągrowca • Marcin Mielczewski • Tarquinio Merula •

Kasper Förster jun. • Giovanni Battista Fontana •

Stanisław Sylwester Szarzyński

IL TEMPO

AGATA SAPIECHA husle, umelecká vedúca

NEDEĽA 25. október 1998 – 19.00 hod. str. 63

Hudobná sieň Bratislavského hradu

Thomas Augustine Arne • Samuel Wesley • Joseph Haydn

MUSICA AETERNA • PETER ZAJÍČEK umelecký vedúci

JANA PASTORKOVÁ soprán • NOÉMI KISS soprán

JENNIFER ELLIS soprán • JOHANNES CHUM tenor

JOHN TOLL dirigent

ZUZANA LACKOVÁ režijná spolupráca

Rybné námestie 1, 813 38 Bratislava
tel.: 534 00 00 • (od 1.11.1998 – 59 34 00 00)

sa určite necháte zlákať
griľovanými pochúťkami.
K čaju o piatej si pochutnáte
na vynikajúcich zákuskoch
z našich receptúr.

Café Viennois

V reštaurácii

rozhodne neodolate menu za zvukov
Šarkoziho cimbalovej muziky
vo štvrtok a v piatok večer.

Presbourg

V gastronomickej reštaurácii

Aj keď nie ste ubytovaní v našom hoteli,
iste radi pridete ochutnať naše vynikajúce
národné a medzinárodné
gastronomicke špeciality
pripravené pod vedením
nového francúzskeho šéfkuchára.

uspokojí svojimi službami
aj národných obchodných cestujúcich
či organizátorov kongresových podujatí.

riadený francúzskou spoločnosťou
Meydan Hotels

hotel DANUBE



Danube
hotel Bratislava



PONDELOK 19. október

19.30 hod.

Kostol Najsvätejšej Trojice

FESTIVALOVÝ ZBOR

Martin Majkút zbormajster

MUSICA AETERNA

Peter Zajíček umelecký vedúci

JANA PASTORKOVÁ soprán

KAMILA ZAJÍČKOVÁ soprán

HOWARD CROOK kontratenor

HERVÉ LAMY tenor

ISTVÁN KOVÁCS barytón

STANISLAV BEŇAČKA bas

MARIE-LAURE TEISSEDRE dirigentka



Koncert sa koná v spolupráci s Francúzskym inštitútom v Bratislave

Jean GILLES (1668 – 1705)
Messe des morts (1704?)
 Introit – Kyrie – Graduel – Offertoire – Sanctus/Benedictus –
 Agnus Dei – Post-Communion

Preštavka

(Vydavateľstvo Philippe Oboussier (Novello & Co Ltd)
 Filia Babilonis misera (zbor)
 Filia Babilonis misera (dueto: soprán, baryón)
 Memor esto Domine (zbor)
 Adhaereat lingua mea (sólo: soprán)
 Si oblitus fuero tui Jerusalem (sólo: baryón)
 In terra aliena (trio: soprán 1, 2, kontratenor)
 Cantate nobis hymnum (zbor)
 Quomodo cantabimus (trio: soprán 1 a 2, baryón)
 Hymnum cantate nobis (sólo: baryón a zbor)
 Quia illic interrogaverunt nos (recitativ: soprán, baryón)
 In salicibus in medio ejus (trio: soprán, kontratenor, baryón)
 Super flumina Babilonis (zbor)
Super Flumina Babilonis (zalm, 1687)
Michel-Richard DE LALANDE (1657 – 1726)

pre sláčikové nástroje a ěmbalo (premiéra)

Dies irae
Peter ZAGAR (1961)

Nisi Dominus (zalm)
Henry DU MONT (1610 – 1684)





Skladateľ, organista a čembalista **HENRY DU MONT** (do roku 1630 s pôvodným menom de Thier, čo je valónska podoba mena Du Mont) sa narodil vo Villers-L'Éveque neďaleko Liège (Luttych), no rodina sa skoro presťahovala do Maastrichtu, kde Henry roku 1621 nastúpil do zborovej školy tamojšej katedrály. V rokoch 1630 – 1632 tu pôsobil ako organista, následne študoval v Liège, jazykovo francúzskom hlavnom meste vtedajšieho arcibiskupstva, ako žiak Léonarda de Hodemont. Po jeho smrti roku 1636 sa vrátil do Maastrichtu, roku 1638 odišiel do Paríža, kde od roku 1643 do svojej smrti 8. mája 1684 pôsobil ako organista dnes už neexistujúceho chrámu sv. Pavla v elegantnej štvrti Marais. V rokoch 1652 – 1660 bol v službách kráľovho brata, kniežata z Anjou, a roku 1660 sa stal čembalistom mladej kráľovnej Marie-Thérèse. Od roku 1663 bol jedným z troch, resp. štyroch *sous-maitres* kráľovskej kapely. Roku 1672, keď v tejto funkcii zostali už len dvaja: Du Mont a Pierre Robert, obaja dostali titul Compositeur de la Chapelle Royale; roku 1673 sa Du Mont stal aj učiteľom hudby kráľovnej. Po smrti svojej manželky (dcéry maastrichtského starostu, s ktorou sa oženil 1653) získal benefícium normanského kláštora Notre Dame de Silly a roku 1676 sa stal kanonikom kapituly St. Servais v Maastrichte. V rokoch 1673 – 1681 sa stal nositeľom titulu *maitre de la musique de la Reine*. Spolu s Pierrom Robertom roku 1683 odišiel z kráľovskej kapely, v dôsledku čoho Ľudovít XIV. vypísal veľký konkurz, na ktorom sa ako jeden z favoritov zúčastnil aj Jean Gilles. Odhliadnuc od niekoľkých piesní a inštrumentálnych kompozícií je Henry Du Mont predovšetkým autorom duchovnej hudby: veľkého množstva motet, ďalej piatich gregoriánskych omší, 4-hlasných árií s bassom continuo na parafrázované žalmy, dvoj-, troj a štvorhlasných motet pre spev a nástroje s bassom continuo. V úvode ku svojej veľkej zbierke *Cantica sacra* z roku 1652 sa autor hrdí zásluhou za udomácnenie princípu basso continuo do Francúzska, čo však nezodpovedá historickej skutočnosti: prvá tlačaná zbierka s použitím bassa continua vyšla vo Francúzsku už roku 1647 (Constantijn Huygens *Pathodia sacra*). Prvenstvo Henryho Du Mont však spočíva v používaní čísiel a vo vydaní osobitného continuového partu. Z hľadiska hudobnohistorického je rozhodujúca skutočnosť, že v tejto zbierke po prvýkrát vyšli tlačou tzv. malé motety (*petit motet*) pre dva hlasy a continuo. Tento kompozičný model vytvoril Du Mont jednoznačne pod talianskym vplyvom, ktorému bol vystavený počas svojho štúdia vo Flámsku. Neštandardné spoje, refazce prietahov, afektové melodické intervaly a zvukomalba slov naznačujú silný vplyv repertoáru flámskych chrámov. Skladateľove veľké motety, historicky prináležiace do začiatku vývoja tohto žánru, komponoval Du Mont pre kráľovskú kapelu; to znamená, že nie sú ešte štruktúrované do sledu oddelených úsekov, napriek tomu však je ich hudobný priebeh členený v zhode s textovou predlohou, ktorej dodáva spravidla primeraný hudobný výraz. Du Mont rád pracuje s kontrastom – tempovým, štruktúrálnym i zvukovým: sólisti, malý zbor, veľký zbor, orchester vedú vzájomný dialóg, stretávajú sa, rozchádzajú a prekrývajú sa etc. Obsadenie *Nisi Dominus*, ktoré je spoločné ešte ďalším skladateľovým motetám, je osobitné použitím dvoch rôznych husľových a dvoch rôznych violových partov, čím sa vyníma z lullyovskej tradície, zá-

roven však bolo priznane pre severonemckú (a teda aj liegskú) prax. Obsadenie zboru zodpovedá polohám nástrojov a sólových hlasov. Harmonické obraty, kadenčné formuly a sláčikový charakter melódií jed- noznačne poukazujú na vplyvy talianske. Du Mont však všetko pretavil do výsostne osobného jazyka, ktorý je hodný rovnocenného partnerstva Charpaniera, Campru či De Lalandea.

Kompozitná tvorba **PETRA ZAGARA** (1961, Bratislava) predstavuje v slovenskom hudobnom prostredí nezameniteľný prvok: plachosť voči pr- voplanej zreteľnosti výpovede, resp. zdanlivo výrazová zdržanlivosť, od- zrkadľujúca sa aj v zvolených kompozíčných prostriedkoch, dodávajú jej- ho hudeb- čaro nanajvýš osobitej poetiky, ktorá je v slovenskej hudbe ojedinelá. Po súkromnom štúdiu kompozície u Vitazoslava Kubicku a ná- slednom štúdiu na Vysokej škole múzických umení v triede Ivana Hrušovského (absolvoval roku 1986) sa Peter Zagar zúčastnil na štipendi- nom pobyte v elektroakustickom štúdiu GRAME v Lyone. V rokoch 1987 – 1992 pracoval ako hudobný režisér v slovenskom rozhlase, v rokoch 1992 – 1993 bol redaktorom v Slovenskej filharmonii. V súčasnosti pôso- bi ako zvukový režisér, publicista, autor scenárskych hudieb (o.i. spoluprá- ca s divadlom STOKA), editor a ako člen a autor/aranžér zboru Pozoň sentimentál. Zároveň je doktorandom skladby na Hudobnej a tanecnej fa- kulte VŠMU u prof. Vladimira Bokesa. Premiéra jeho diela *Apokalypsis Ioannis* sa stala hudobnou udalosťou roka 1997; rok 1998 priniesol Petrovi Zagarovi úspešnú skladbu *Psalms 131* pre miešany zbor a cappel- la v Bloomingtone (USA) a cenu DOSKY za scénickú hudbu. *Dies irae* pre sláčikové nástroje a čembalo vzniklo na objednávku Centra starej hudby.

Francúzsky skladateľ, čembalista a organista **MICHEL-RICHARD de LALANDE** sa narodil 15. decembra 1657 v Paríži v rodine krajačtiského majstra. Roku 1666 sa stal členom zboru kráľovského kostola St. Germain l'Auxerrois v Paríži (jeho členom bol aj Martin Marais), kde zotrval do mu- tácie. O jeho ďalších hudobných štúdiách sa nezachovalo veľa informácií. Už v mladosti bol však zrejme vynikajúcim organistom, lebo sa zamestnal až v štyroch parížskych chrámoch. Spomedzi nich v St. Louis komponoval aj intermédiá a zboru pre dramatické produkcie jezuitov, v chráme St. Gervais pôsobil v období medzi smrťou Charlesa Couperina a možným termínom nástupu (18 rokov) jeho najstaršieho syna Francois Couperina do služby. V rokoch 1683 – 1726, teda do svojej smrti 18. júna 1726, stal v službách francúzskych kráľov Ludovita XIV. a Ludovita XV. Po odchode Henry Du Monta do dôchodku roku 1683 totiž kráľ vypísal súťaž na obsa- denie funkcie *sous-maitre* kráľovskej kapely, na ktorej sa zúčastnilo 35 hu- dobníkov. Funkciu nakoniec rozdelili medzi štyroch kandidátov, ktorí sa pravidelne striedali, no postupne z funkcie odišli, takže od roku 1714 za- síval Lalande prakticky všetky hlavné hudobné funkcie vo Versailles. Po smrti Ludovita XIV., a najmä po smrti svojej manželky (1722, roku 1723 sa znovu oženil) sa postupne vzdával jednotlivých funkcií, zabezpečujúc dobre pozície svojim žiakom a zaručujúc výmenu generácií (jedným z je- ho nástupcov pri kráľovskom dvore sa stal André Campra). Z Lalandovho



manželstva so speváčkou Annou Rebelovou, dcérou skladateľa Jeana Rebelu a sestrou Jeana-Féryho Rebelu pochádzali dve dcéry, tiež známe a kráľom vysoko oceňované speváčky. Pozícia na kráľovskom dvore mu zabezpečovala bezstarostný život v istom blahobyte (bol jedným z mála hudobníkov tej doby, vlastniacich kočiar). Francúzsky kráľovský dvor sústredil aj v oblasti hudby najlepšie sily celej krajiny, preto nielen funkčné postavenie, ale aj kvalita produkcií znamenali nielen špičku v samotnom Francúzsku, ale patrili k tomu najlepšiemu vo vtedajšej Európe. O veľkej úcte, ktorej sa Lalande počas 43 rokov služby na kráľovskom dvore tešil vďaka svojim odborným, ale i ľudským kvalitám, svedčí aj posthumné vydanie jeho motet z roku 1729 s obsiahlym úvodom o skladateľovom význame, ktoré vzniklo na nariadenie kráľa. Okrem veľkého počtu motet, ktorých kompozícia a uvádzanie patrili k hlavnej náplni kráľovskej služby, tvoria jeho rozsiahlu tvorbu *Symphonies* pre *soupers du Roi* (konali sa každé dva týždne), *suites* árií a tancov zostavené z jeho baletov (najznámejší z nich je *Ballet de la jeunnesse*, 1686) a *divertiment*, ktoré písal pre pobavenie dvora. Ťažisko Lalandovej tvorby však spočíva jednoznačne v motetách, ktoré sa stretli s mimoriadnym uznaním už za jeho života: „Nikto ho neprekoná v umení melódie a sprievodu. Je prvý, kto do spevu vniesol určité jemnosti a vynikajúcu jasnosť... Najúspešnejšie sú spravidla jeho zbory: štýl je veľký, výraz živý, rytmus jasne zdôrazňovaný, a keď sú dobre interpretované, je výsledok ohromný.“ (Abbé Laugier, 1754) Lalandove veľké motetá (*grand motets*), úroveň porovnateľnú s Bachovými kantátami, zväčša predstavujú zhudobnenie žalmov pre sóla, zbor a orchester. Od roku 1725 sa až do roku 1770 priebežne uvádzali aj v rámci *Concerts spirituels* v Paríži. *Mercure de France* zaznamenal v tomto období až 600 uvedení Lalandových motet, spomedzi ktorých *Cantate Domino* patrilo k najpopulárnejším (zaznelo spolu 58-krát). Zo 72 Lalandových motet sa zachovalo 64 kompozícií. V protiklade s tvrdením Manfreda Bukofzera (*Music in the Baroque Era*, 1947) o „najkonzervatívnejšom duchu tohto obdobia“ v súvislosti s Lalandovými veľkými motetami, tieto „spájajú úplne rozdielne prvky s neslýchanou hĺbkou citu. Galantné ‘operné’ árie a pompézny ‘oficiálny’ štýl versaillského moteta stáli bok po boku. Cantus firmus z gregoriánskych melódií s majstrovsky písanou polyfóniou sa tu stretáva so závažnými ‘bojovnými’ zbormi hodnými Lullyho *Bellérophona*. Lalande bol hlboko nasýtený duchom zvolených latinských žalmov. Vrucnosť jeho hudobného jazyka poľudšťila formu veľkého moteta; preto ho nazvali ‘latinským Lullym’.“ (James R. Anthony v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, R1995) Francúzsky skladateľ

JEAN GILLES pochádzal z rodiny negramotného robotníka v Tarascone v južnom Francúzsku (narodený 8. januára 1668). Roku 1679 nastúpil do chlapčenského zboru chrámu sv. Spasiteľa v Aix-en-Provence, z ktorého odišiel roku 1687, no v službách chrámu pôsobil do roku 1695. Bol tu žiakom uctievaného Guillaeumea Poitevina, učiteľa viacerých významných francúzskych skladateľov (o. i. André Campra, Esprit-Joseph-Antoine Blanchard). Na jeho požiadanie sa Gilles stal *sous-maitre* a organistom už roku 1688 a roku 1693, po Poitevinovom odchode do dô-



manželstva so speváčkou Annou Rebelovou, dcérou skladateľa Jeana Rebelu a sestrou Jeana-Féryho Rebelu pochádzali dve dcéry, tiež známe a kráľom vysoko oceňované speváčky. Pozícia na kráľovskom dvore mu zabezpečovala bezstarostný život v istom blahobyte (bol jedným z mála hudobníkov tej doby, vlastniacich kočiar). Francúzsky kráľovský dvor sústredil aj v oblasti hudby najlepšie sily celej krajiny, preto nielen funkčné postavenie, ale aj kvalita produkcií znamenali nielen špičku v samotnom Francúzsku, ale patrili k tomu najlepšiemu vo vtedajšej Európe. O veľkej úcte, ktorej sa Lalande počas 43 rokov služby na kráľovskom dvore tešil vďaka svojim odborným, ale i ľudským kvalitám, svedčí aj posthumné vydanie jeho motet z roku 1729 s obsiahlym úvodom o skladateľovom význame, ktoré vzniklo na nariadenie kráľa. Okrem veľkého počtu motet, ktorých kompozícia a uvádzanie patrili k hlavnej náplni kráľovskej služby, tvoria jeho rozsiahlu tvorbu *Symphonies* pre *soupers du Roi* (konali sa každé dva týždne), *suites* árií a tancov zostavené z jeho baletov (najznámejší z nich je *Ballet de la jeunesse*, 1686) a *divertiment*, ktoré písal pre pobavenie dvora. Ťažisko Lalandovej tvorby však spočíva jednoznačne v motetách, ktoré sa stretli s mimoriadnym uznaním už za jeho života: „Nikto ho neprekoná v umení melódie a sprievodu. Je prvý, kto do spevu vniesol určité jemnosti a vynikajúcu jasnosť... Najúspešnejšie sú spravidla jeho zbory: štýl je veľký, výraz živý, rytmus jasne zdôrazňovaný, a keď sú dobre interpretované, je výsledok ohromný.“ (Abbé Laugier, 1754) Lalandove veľké motetá (*grand motets*), úrovňou porovnateľné s Bachovými kantátami, zväčša predstavujú zhudobnenie žalmov pre sóla, zbor a orchester. Od roku 1725 sa až do roku 1770 priebežne uvádzali aj v rámci *Concerts spirituels* v Paríži. *Mercure de France* zaznamenal v tomto období až 600 uvedení Lalandových motet, spomedzi ktorých *Cantate Domino* patrilo k najpopulárnejším (zaznelo spolu 58-krát). Zo 72 Lalandových motet sa zachovalo 64 kompozícií. V protiklade s tvrdením Manfreda Bukofzera (*Music in the Baroque Era*, 1947) o „najkonzervatívnejšom duchu tohto obdobia“ v súvislosti s Lalandovými veľkými motetami, tieto „spájajú úplne rozdielne prvky s neslýchanou hĺbkou citu. Galantné ‘operné’ árie a pompézny ‘oficiálny’ štýl versaillského moteta stáli bok po boku. *Cantus firmus* z gregoriánskych melódií s majstrovsky písanou polyfóniou sa tu stretáva so závažnými ‘bojovnými’ zborními hodnými Lullyho *Bellérophona*. Lalande bol hlboko nasýtený duchom zvolených latinských žalmov. Vrucnosť jeho hudobného jazyka poľudštila formu veľkého moteta; preto ho nazvali ‘latinským Lullym’.“ (James R. Anthony v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, R1995) Francúzsky skladateľ

JEAN GILLES pochádzal z rodiny negramotného robotníka v Tarascone v južnom Francúzsku (narodený 8. januára 1668). Roku 1679 nastúpil do chlapčenského zboru chrámu sv. Spasiteľa v Aix-en-Provence, z ktorého odišiel roku 1687, no v službách chrámu pôsobil do roku 1695. Bol tu žiakom uctievaného Guillaumea Poitevina, učiteľa viacerých významných francúzskych skladateľov (o. i. André Campra, Esprit-Joseph-Antoine Blanchard). Na jeho požiadanie sa Gilles stal *sous-maitre* a organistom už roku 1688 a roku 1693, po Poitevinovom odchode do dô-

chodku, prevzal funkciu *maître de musique*. Po dvoch rokoch však bez ozna-
 menia odišiel, aby nastúpil do rovnakej funkcie v katedrále v Agde, kde
 nezotrval dlho, lebo už roku 1697 sa stal *maître de musique* v katedrále St.
 Etienne v Toulouse; túto pozíciu zastával opakovaným pozvaniam
 do zborovej školy Notre Dame des Doms v Avignone až do svojej skoršej
 smrti vo veku 37 rokov 5. februára 1705. Gillesovo *Requiem* (*Messe des
 morts*) a jeho moteto *Diligam te, Domine* patrili po skladateľovej smrti k naj-
 slávnejším kompoziciám vo Francúzsku za panovania Ludovíta XIV. Podľa
 dobového svedectva v tom období prakticky nebolo smútočného obradu
 bez jeho zádušnej omše, ktorá sa často dávala spolu s *Correiovou* dohrou
Carillon, imitujúcou zvony katedrály v Rouen. (Gillesovo *Requiem* sa uva-
 dzalo aj na Rameaouvom pohrebe roku 1764 s interpoláciami obsahujúci-
 mi o. i. aj kontrafakta z opery *Castor et Pollux*.) Okrem spomínaných kom-
 pozícií je Gilles autorom jednej ďalšej omše a väčšieho počtu motet,
 z ktorých mnohé treba považovať za stratené. Zhudobnenie omšovéhoho
 ordinária nebolo vo Francúzsku 17. a 18. storočia veľmi populárne: Ludo-
 vit XIV. uprednostňoval moteta zhudobňujúce prevažne žalmové texty
 a táto prax sa rozšírila po celej krajine. S výnimkou jedenasťich
 Charpentierových omší, Gillesovho a Camprovho rekviev preto nie sú
 známe omšové kompozície francúzskych skladateľov. "Diktár" kráľov-
 ského hudobného vkusu a zvyklostí z Versailles sa vo francúzskej hudbe
 prejavil nielen uprednostňovaním určitých žánrov, ale aj v ich kompozí-
 nej realizácii. *Grand motet* podľa modelu Michela-Richarda de Lalande
 a skladateľov Kráľovskej kapely určovali štýl ostatných autorov chrámovej
 hudby. Tomuto vplyvu sa nevyhol ani Jean Gilles, hoci sila jeho sviežej
 južanskej invencie a osobitého výrazu je nepochybna a jedinečná, o čom
 podáva svedectvo práve jeho zádušná omša. Podľa rozšírenej anekdoty
 vznikla *Messe des morts* na objednávku istého popredného mestšana
 v Toulouse. Podľa predhovoru k prvému vydaniu diela roku 1764 (možno
 z pera Michela Corretta) však pre nezrovnalosti s objednávateľom
 Gilles rozhodol, že dielo smie zaznieť až po jeho smrti. Stalo sa tak údajne
 práve na skladateľovom pohrebe. Podľa Johana Hajdu, ktorý sa intenzívne
 zaoberá Gillesovou tvorbou, dielo vzniklo pravdepodobne v posledných
 rokoch jeho života v Toulouse. "*Messe des morts* Jeana Gillesa sa vyznačuje
 charakteristickými črtami, ktoré nenachádzame v jeho motetách, najmä
 pokiaľ ide o citlivejšie vedenie hlasov a častejšie používanie sepiakordov
 ako vo väčšine jeho veľkých motet. Na rozdiel od Camprovho *Requiem*
 Gilles nepoužíva cantus firmus, no tonalita *Messe des morts* sa zreteľne za-
 kladá na finálach gregoriánskeho chorálu: úvodné časti Introitus a Kyrie
 sú v F (dur), Gradual až do Post-Communio sú v G (dur i mol). Nehľadiac
 na túto absenciu tonálnej jednoty, je nápadným aspektom Gillesovho
Requiem práve jeho formová celistvosť... K ucelenosti prispieva niekoľko
 faktorov, z ktorých najdôležitejší spočíva v paralelnom vývoji cyklických
 a lineárnych prvkov *Requiem*. Počnúc úvodným rítorielom s príznačným
 francúzskym bodkovaným rytmom, sa v celej omši opakovane vyskytujú
 kvázi iančné úseky s dominujúcim rytmom ("Te decet hymnus" a "Et ti-
 bi reddetur", Kyrie I a Christe, "Sed signifer sanctus Michael", Sanctus,
 Benedictus). Spolu s veľkými homofónnymi zborní ("Et lux perpetua",





„Exaudi orationem“, Kyrie II, „In memoria aeterna“, „Fac eas Domine“, Osanna a záverečné „Et lux perpetua“) dodávajú dielu pevný, cyklický aspekt, zvýšený zmyslom pre jednotu afektu vytvoreného tanečným rytmom... Lineárny aspekt je odvodený od melodického „vývoja“ úvodného vokálneho motívu a od jednotného nárastu polyfónie v tomto diele. V Gillesovom *Requiem* sú dve rozsiahle fúgové pasáže (v Offertoriu a v Post-Communio), ktorých subjekty vykazujú melodické a rytmické podobnosti. V týchto dvoch fúgových subjektoch možno okrem toho vystopovať podobnosti s úvodnými motívmi Introitu a Graduálu... Tento paralelný vývoj sa odohráva v priestore ohraničenom zhudobnením „Et lux perpetua“, ktorého melodické kontúry vytvárajú vzájomne súvzťažný príčinný vzťah. Majstrovské tvarovanie diela a citlivé narábanie s textom (o. i. vkusná zvukomalba slov, napríklad predĺženie slova „aeternam“) sú charakteristické črty, ktorým dielo vďačilo za vysokú priazeň u poslucháčov 18. storočia.“ (John Hajdu)

PSALM 127

Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam;

Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.

Vanum est vobis ante lucem surgere; surgite postquam sederitis qui manducatis panem doloris.

Cumdederit dilectis suis somnum. Ecce haereditas Domini filii: merces fructus ventris.

Sicut sagittae in manu potentis: ita filii excussorum.

Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis: non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta.

ŽALM 127

Pútnická pieseň Šalamúnova

Ak Hospodín nestavia dom, márne sa namáhajú stavitelia;

ak Hospodín nestráži mesto, márne bdie strážnik.

Márne vám zavčas vstávať a neskoro si sadáť, ješť v bolesti vyrobený chlieb, dosť dáva On svojmu milému v spánku.

Ajhľa, dedičstvom od Hospodína sú synovia, odmenou je plod života.

Ako sú šípy v ruke hrdinovej, takí sú synovia mladosti.

Blahoslavený je muž, čo s nimi naplnil tulec; nevyjde na hanbu, keď bude rokovať s nepriateľmi v bráne.

PSALM 137

Super flumina Babilonis illic sedimus et flevimus; cum recordaremur Sion. In salicibus in medio ejus, suspendimus organa nostra.

Quia illic interrogaverunt nos, qui captivos duxerunt nos, verba cantionum; Et qui abduxerunt nos:

Hymnum cantate nobis de canticis Sion.

Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?

Si oblitus fuero tui Jerusalem, oblivione detur dextera mea.

Adhereat lingua mea faucibus meis, si non meminero tui: Si non proposuero Jerusalem, in principio laetitiae meae.

Memor esto Domine filiorum Edom, in die Jerusalem:

Qui dicunt: Eximanite, eximanite usque ad fundamentum in ea.

Filia Babilonis misera: beatus qui retribuet tibi retributionem tuam, quam retribuisti nobis.
Filia Babylonis misera: beatus qui tenet et allidet parvulos tuos ad petram.

ZALM 137

Pri riekach babilonských, tam sme sedávali a plakávali,

keď sme sa rozpočúvali na Sion.

Tam sme si vešali citavy a vrby.

Lebo ti, ktorí nás zajali, žiadali od nás piesne, a ti, čo nás trýznili, spiev radostiny:

Zaspievajte nám z piesní sionských!

Ako sme mohli spievať piesen Hospodinovu na cudzej pôde?

Ak by som zabudol na teba, Jeruzalem, nech uschne moja pravica.

Nech sa mi jazyk priliepi na dasna, ak sa nebudem rozpočúvať na teba,

ak nevyvýšim Jeruzalem za vrchol svojej radosti.

Hospodine, pripomen' synom edomským deň Jeruzalema,

keď hovortli: Zborte, zborte ho do zákľadu!

Deťra babilonska, ty ničiteľka! Blahoslavený, kto ti odplatí

za to, čo si nám robila.

Blahoslavený, kto tvoje deti pochytí a o skalu roztrieska.

MARIE-LAURE TEISSEBRE sa narodila v Lyone, kde študovala na

Conservatoire national hru na violončle, analyzu a dejiny hudby, od roku 1977 sa

venovala pedagogickej činnosti. V rokoch 1982 – 1985 študovala zborové dirigova-

nie u Michela Corboza na Conservatoire sup'rieur v Zeneve. Získala diplom ako spe-

vákka a dirigentka na konzervatóriu v Lausanne. V rokoch 1984 – 1988 bola člen-

kou Ensemble vocal de Lausanne, kde pôsobila aj ako asistentka Michela Corboza

a dirigovala aj iné vokálne telcá vo Švajčiarsku, Francúzsku, Brazílii, Kanade

a v Izraeli. V rokoch 1983 – 1994 založila a viedla Centre d'enseignement de formation chorale des Alpes

Maritimes a v rokoch 1989 – 1997 bola vedúcou asistentkou vedenia Centra baro-

kovej hudby vo Versailles. V lete 1997 i 1998 dirigovala koncerty súboru Musica ae-

terna vo Francúzsku. V súčasnosti je dirigentkou Komorného zboru v Ile de France.

KAMILA ZAJČKOVÁ sa po ukončení Vysokej školy múzických umení

v Bratislave zúčastnila na umelckých súťažach a na majstrovských kurzoch zamera-

nych na interpretáciu starej hudby vo Weimare (oratornálna a piesňová tvorba),

v Prahe (kantáty Johanna Sebastianu Bacha), v Neubergu (rakúska baroková hud-

ba) a v Angoulême (francúzska baroková hudba). Popri stálej spolupráci so súbo-

rom Musica acterna koncertuje i s ďalšími domácimi a zahraničnými telesami

(Concerto Avenna Varšava, Les Menus Plaisirs, Solisten der Wiener Akademie a d.).

Kamilla Zajčková účinkovala na festivaloch starej hudby v Utrechte, vo Viedni,

v Prahe, Budapešti, Soproni, 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 múzických umení (v triede Viktória Stracenskej). Už počas štúdia opakovane

verejne vystupovala v Opere SND, v Komornej opere, v štátnej opere v Banskej

Bystrici a i. Od sezóny 1996 – 1997 je sólistkou Stredoslovenského divadla – Štát-

nej opery v Banskej Bystrici. Pravidelne hosťovala v brnenskej komornej opere

Orfeo, zúčastnila sa na kurzoch starej hudby v Brne a na kurzoch Bachakademi-

Stuttgart. V školskom roku 1997 – 1998 získala francúzske štipendium, ktoré jej

umožnilo študovať na Conservatoire Sup'rieur v Lyone spiev so zameraním na starú

hudbu. Répertoire Jany Pastorkovej siha od 17. storočia do súčasnosti.

Spolupracuje s početnými domácimi a zahraničnými orchestrami a súborami, o. i.





s Cappellou Istropolitanou, so Slovenským komorným orchestrom, Dámskym komorným orchestrom, so súbormi pre starú hudbu Musica aeterna, Flores musicae, so súborom pre súčasťnú hudbu VENI, s Komornou filharmóniou v Pardubiciach a i. Realizovala nahrávky pre vydavateľstvá Slovenského rozhlasu a Českého rozhlasu a pre vydavateľstvo Musica.

Lyrický tenor HOWARD CROOK, ktorý získal svoj hudobný diplom na univerzite v Illionis (USA), študoval aj herectvo. Pôsobil ako člen činoherného divadla v Seattle, ako hudobný riaditeľ Ecole National de Théâtre v Kanade a v Montreali, ako spevák a herec v Centre Novej hudby v La Jolla v Kalifornii. Po návrate do svojho rodiska New Yorku sa sústredil na hudbu obdobia baroka, a to v koncertnom i opernom repertoári. Od roku 1979 žije v Európe, kde sa stal rýchle známym ako jeden z najvýznamnejších Evangelistov v Bachových pašiách a ako špecialista na hlasovú polohu *haute contre* vo francúzskej hudbe 17. a 18. storočia. K jeho najväčším medzinárodným úspechom patria nahrávky veľkých Bachových diel pod vedením Philippea Herrewegheho a scénické stvárnenia operných postáv diel Rameaua, Charpentiera (s Williamom Christiem), Leclaira (s Johnom Eliotom Gardinerom), Mozarta (s Jeanom-Claudeom Malgoireom), Lullyho (s Herrewegheom) a Debussyho (s Michelom Plassonom).

HERVÉ LAMY študoval u Nicole Fallienovej; bol sopranistom zboru Petits Chanteurs de Saint-Croix v Neuilly, kde dnes pôsobí popri jeho dirigentovi Françoisovi Polgárovi. Od roku 1982 bol členom zborov, ktoré riadil Philippe Herreweghe – Chapelle Royale, neskôr Ensemble Vocal Européen. Spoluraduje s vedúcimi dirigentmi v oblasti barokovej hudby – s Jeanom-Claudeom Malgoireom, Hervém Niquetom i Christophom Coinom. Ako člen súborov Choeur Grégorien de Paris, A Sei Voci, Janequin alebo Gilles Binchois sa však venuje aj staršej i súčasnej hudbe. Pôsobil aj v operných inscenáciách (Mozart: *Čarovná flauta*, Monteverdi: *Orfeo*) a venuje sa oratórnemu repertoáru štyroch storočí. Spoluúčinkoval na 60 nahrávkach, z ktorých si zvláštnu zmienku zasluhujú Mozartove piesne, Schumannov cyklus *Dichterliebe* a Christus Rex, antológia gregoriánskeho spevu, ktorá získala Diapason d'Or.

Maďarský basista ISTVÁN KOVÁCS študoval spočiatku na Hudobnej škole F. Liszta v Pécsi, neskôr pokračoval v Budapešti u Katalin Schulzovej a najmä u známeho maďarského basistu László Polgára. Hneď na začiatku jeho interpretačnej profesie stáli oratóriá *Mesiáš*, *Vianočné oratórium*, *Stvorenie* a *Paulus*; jeho repertoár sa postupne rozširoval aj na oblasť opery v dôsledku angažmán v Maďarskej štátnej opere v Budapešti. Roku 1997 sa úspešne zúčastnil na súťaži Schubert a hudba 20. storočia v Grazi, kde získal aj osobitnú cenu za najlepšiu interpretáciu Schubertovej skladby. Podobne úspešný bol aj roku 1998 na medzinárodnej súťaži v Barcelone, na ktorej sa zúčastnil v kategórii oratoriálneho spevu. Po úspešnom vystúpení na Svetovej opernej súťaži Placida Dominga v Hamburgu dostal pozvanie na účinkovanie v Erkelovej opere *Bánk Bán* vo Washingtone v roku 2000. Na Súťaži ARD v Mníchove roku 1998 získal cenu špeciálneho sponzora. Istán Kovács vystupoval v Rakúsku, Švajčiarsku, Francúzsku a vo Veľkej Británii, kde roku 1997 spieval úlohu Sciarroneho v produkcii opery *Tosca* v European Opera Center pod vedením Kenta Nagana. V prebiehajúcej sezóne na neho čakajú hosťovania v Mendelssohnovom oratóriu *Eliáš*, úloha Leporella v Mozartovej opere *Don Giovanni* a titulná úloha v Bartókovej opere *Hrad kniežata Modrofúza*. V sezóne 1999 – 2000 vystúpi o. i. v úlohe Komtúra v Mozartovej opere *Don Giovanni*.

STANISLAV BEŇAČKA vyštudoval odbor zvukovej techniky na Slovenskej technickej univerzite v Bratislave, následne pôsobil v nahrávacích štúdiách Slovenského rozhlasu a vydavateľstva OPUS ako zvukový inžinier. Spevácke skúsenosti získaval spočiatku od rodičov a sestry Marty Beňáčkovej, neskôr na bratislavskom konzervatóriu v triede prof. Zlatice Livorovej. Od roku 1988 spolupracuje so

súborom Musica aeterna, od roku 1991 je členom Slovenského filharmonického zboru. Roku 1992 sa stal laureátom Speváckej súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského. Ako sólista spoloúčinkoval na nahrávkach pre znaky OPUS, Slovak Treasures, Slovart, Ebony a pre Slovenský rozhlas. Vystupoval na koncertoch v spolupráci so súborom Musica aeterna, so Slovenskou filharmóniou a s Cappellou Istropolitanaou.

Súbor **MUSICA AETERNA** vznikol roku 1973 z iniciatívy prof. Jána Albrechta, ktorý ako prvý systematicky oboznamoval budúciach profesionálnych hudobníkov s hudbou obdobia gotiky, renesancie a baroka. Studium skladieb uvedených epoch nakoniec viedlo do formovania špecializovaného telesá 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 väčškom repertoaru súboru, ktorý je od roku 1986 organizovane včlenený do Slovenskej filharmonie. Umeleckým vedúcim a koncertným majstrom je Peter Zajčák. 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, Regi zenet napok Sopron, Mezinárodní slavenski staré hudby Bratislavae hudobné slávnosti a i. So súborom pravidelne spolupracujú významní špecialisti pre starú hudbu: Alfredo Bernardini, Christophe Coin, Paul Collaer, Richard Fuller, Martin Gester, Paul Goodwin, Edward Higginbottom, John Holloway, Jan Kleinbusch, Catherine Mackintosh, Charles Medlam, Sigfried Pank, Andrew Parrott, Christoph 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 teraz vyššie oceňuje umelcké výsledky súboru, neraz ho zaradujúc medzi najlepšíe telesá svojho druhu v Európe.

Umeleckým vedúcim súboru Musica aeterna je **PETER ZAJČEK**, absolvent hry na husliach na konzervatóriu a na Vysokej škole múzických umení v Bratislave a súkromného štúdia komornej hudby u prof. Jána Albrechta. Už počas štúdia pôsobil v súbore Musica aeterna. V rokoch 1981 – 1986 bol členom Slovenskej filharmonie. Od roku 1983 pôsobil ako koncertný majster, od roku 1990 ako umelcký vedúci súboru Musica aeterna. Ako komorný hráč spoloúčinkoval o. i. so Simonom Standageom, Paulom Goodwinom a s mnohými ďalšími... Zaoberá sa badateľskou 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 coraz významnejšie úspechy aj na zahraničných koncertných podiach.

FESTIVALOVÝ ZBOR je priležitostne zoskupenie vynikajúcich sólistov a zborových spevákov pre projekty v rámci Dni starej hudby '98. Súbor si pod prípravou faktorkou **MARTINA MAJKUŤA**, absolventia orchesterálneho dirigovania a klavira na bratislavskom konzervatóriu. V súčasnosti je poslucháčom dirigentskej triedy prof. Bystrika Režucha na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU v Bratislave (roku 1998 získal titul bakalára zborového dirigovania na tej istej škole). Svoj diťogenický debut úspešne absolvoval za pulom Slnovej filharmonie v Košiciach a Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave. Je členom viacerých vokálnych zoskupení, s ktorými pracuje aj ako zbornajster. V rámci minulých rokov Dni starej hudby sa podielal na príprave zborových projektov v spolupráci s Andrewom Parrotom a Stephenom Stubbsom. Pôsobí ako asistent dirigenta mladeničkeho zboru ECHO.



UTOROK 20. október

19.00 hod.

Malý evanjelický kostol, Panenská ul.

ALBRECHT COLLEGIUM

Kamila Zajičková soprán

Helga Bachová soprán

Petra Noskaiová alt

Martin Majkút tenor

Alexander Floriš tenor

Jozef Hečko barytón

Igor Valentovič bas

Peter Zajíček husle

Miloš Valent husle

Peter Királ violončelo

PETER GULAS organ

- Samuel CAPRICORNUS**
Opus musicum II
Dixit Dominus (Zalm 110)
- Johann Jacob FROBERGER**
Canzon c. 2 in G
- Samuel CAPRICORNUS**
Opus musicum II
Amor tuus in nos
- Johann Jacob FROBERGER**
Fantázia c. 6 (in A)
- Samuel CAPRICORNUS**
Opus musicum II
Exaudi me Domine
- Johann Jacob FROBERGER**
Ricercar c. 13 (in C)
- Samuel CAPRICORNUS**
Opus musicum II
Judica Domine
- Johann Jacob FROBERGER** (1616 – 1667)
Ricercar c. 14 (in D)
- Samuel CAPRICORNUS** (1628 – 1665)
Opus Musicum II
Domine Jesu Christe





SAMUEL CAPRICORNUS (Bockshorn), „najvplyvnejší z juhone-meckých protestantských skladateľov v polovici 17. storočia“ (E. Noack), patrí zároveň k najvýznamnejším skladateľom, ktorí pôsobili na Slovensku. Narodil sa pred 370 rokmi, 21. decembra 1628 v Žerčiciach pri Mladej Boleslavi v rodine evanjelického pastora. Už ako dieťa zakúsil osud exulanta, dostal sa do Uhorska a roku 1640 (teda 12-ročný) sa stal žiakom evanjelického kolégia v Šoprone a zároveň členom chrámového súboru. Po ďalšom štúdiu – pravdepodobne v Sliezske – pôsobil ako kantor a učiteľ v Reuttlingene. Podľa niektorých autorov sa roku 1649 zdržiaval vo Viedni, je však nepravdepodobné, že by bol čo i len krátko aj členom cisárskej dvornej kapely, ako sa to občas tvrdí. Rozhodne však mohol mať kontakty s niektorými významnými hudobníkmi tejto inštitúcie, veď i neskôr sa priznal, že jeho skladateľskými vzormi boli najmä cisárski dvorní kapelníci Giovanni Valentini a Antonio Bertali. Okolo roku 1649 sa Capricornus objavuje aj v Bratislave, roku 1650 sa tu stal učiteľom v rodine neskôr slávneho viedenského lekára Wilhelma Raygera a na jar roku 1651 nastúpil po Jacobovi Sebaldovi Ludwigovi na uprázdnený post *directora musicae* evanjelickej cirkvi a. v., na ktorom zotrval až do roku 1657, do odchodu na miesto kapelníka a dvorného skladateľa württemberského kniežata v Stuttgarte. Spočiatku v Bratislave Capricornus aj vyučoval (uvádza sa ako „*collega tertiae classis*“), ale po roku požiadal o oslobodenie od učiteľských povinností, aby sa mohol venovať len hudbe. Hoci pri nástupe do funkcie mal iba 23 rokov, bol už zrejme dlhšie aj kompozične aktívny, lebo jeho skladby vlastnila bratislavská evanjelická cirkev už za jeho predchodcu. V Bratislave mal Capricornus výborné podmienky na svoj ďalší skladateľský vývoj: k dispozícii bol chrámový zbor, orchester (hoci čiastočne pozostával z amatérov), rozsiahla zbierka hudobní (ktorú ešte sám podstatne zveladil) a v bohatom inštrumentári nechýbali okrem tradičných sláčikových nástrojov, flaut, trombónov, cinkov a pod. ani vtedy ešte nie celkom bežné fagoty. Samuel Capricornus bol však nielen schopný a talentovaný hudobník, ale aj veľmi ambiciózný a náročný človek, „bol umelcom, ktorý sa chcel uplatniť“ (Richard Rybarič). Nečudo preto, že roku 1657 nastúpil na uvoľnené miesto kniežacieho kapelníka v Stuttgarte. Bol to (napríklad aj podľa Matthesonovho svedectva) najvyšší post, aký mohol hudobník dosiahnuť. V Stuttgarte mal ešte lepšie podmienky než v Bratislave, veď členmi württemberskej kapely boli vynikajúci talianski speváci, anglickí a nemeckí inštrumentalisti (čo však nebránilo náročnému Capricornovi povedať hráčovi na cinku, že trúbi na ňom ako „na kravskom rohu“). Samuel Capricornus zomrel 10. novembra 1665 v rozkvete tvorivých síl ako 37-ročný v Stuttgarte. Capricornus bol nesporne vynikajúci hudobník a skladateľ. Udržoval kontakty s najvýznamnejšími hudobnými autoritami doby, s Athanasiom Kircherom, s Giacomom Carissimim (ktorý údajne dal predviesť Capricornove skladby u sv. Apolinára v Ríme), s Giovannim Valentimim. Heinrich Schütz označil jeho skladby ako „*opera virtuosa*“. Capricornus intenzívne komponoval už počas bratislavského pobytu, podľa vlastnoručného *Index operum musicorum Samuelis Capricorni* v Bratislave skomponoval 112 skladieb. Časť z nich vydal v Norimbergu ešte roku 1655 v zbierke *Jubilus Bernhardi* (1660), ba

aj v posltunmych tladiach sa objavuji skladby, skomponované este pocas Bratislavského pösobenia (*Opus aureum missarum*, 1670). Capricornova hudba sa vsak nesirila po Euröpe len prostrednictvom tlaci – este za jeho zivota vsyli dva diely *Geistliche Concernten* (1658, 1665), tri diely *Geistliche Harmonien* (dvakrát 1659, 1664) a *Zwey Lieder von dem Leyden und Tode Jesu* (1660) -, ale aj prostrednictvom odpisov. Capricornova hudba znela v 17. storočí od Sedmohradska až po Uppsalu (veľké množstvo skladieb sa zachovalo v zbierke Gustafa Dübena zo 17. storočia), od Paríža až po Bratislavu či Bardejov alebo Prešov. Capricornov význam dokumentuje aj fakt, že jeho hudba zostala súčasťou zivej praxe aj po skladateľovej predčasnej smrti: tlacou vsylo *Theatrum musicum* (1669), *Continuatio Theatri musicum* (1669), *Scella musicale* (1669) a spomínaná zbierka *Opus aureum musicarum* (1670). Veta Capricornových kompozícií zozbieral hudobný teoretik a skladateľ, partizský znalec hudby Sébastien de Brossard, ktorý sa o Capricornovej hudbe vyslovoval pochvalne este v prvých desaťročiach 18. storočia. Na dobovom uznani a súčasnom význame Samuela Capricorna nemeni nič ani skutočnosť, že v posltunmych tladiach sa vyskytuju aj skladby iných autorov (*Judicium Salomonis* Giacoma Carissimho, sonáry Antonia Bertallho). Zbierka *Opus musicum* (Norimberg 1655) je vlastne reprezentatívnym výberom Capricornovej tvorby z Bratislavského obdobia. Obsahuje 22 skladieb, jednak väčšieho obsadenia – napríklad dve omše pre trúbky (resp. cínky), trombóny, 2 husli, 5-hlasné violíny a continuo, trúbky, magnifikáty pre podobné obsadenie -, jednak mensieho obsadenia – duchovné koncerty pre 1 – 4 sólové hlasy s obligátnymi nástrojmi. Hoci v skladbách druhej skupiny Capricornus este nedospel k expresívnemu jazyku, ktorý poznáme zo skladieb zbierky *Theatrum musicum* alebo *Lieder vom Leyden und Todes Jesu* (napríklad *Traurigkeit*), je to už vykrystalizovaný štýl zrelého skladateľa (v čase publikovania mal len 27 rokov), poučeného na talianskych vzoroch, najmä na Valentínim, Bertallim, ale aj na Rigattim či Monteverdim. Carissimho vplyv sa výraznejšie prejavil v Capricornovej hudbe až neskôr, hoci aj jeho skladby momentálne poznajú už v Bratislave. Capricornus má vsak vlastný „rezervoár“ figurálnych kompozícií do detailov najmä vo vzťahu vokálneho hlasu a nástroja (*Domine Jesu Christe*), no aj v ich kombináciách (*Amor in nos*). Tento dialóg, „koncert“, v ktorom umne používa striedanie párneho a nepárneho metra, vrcholí v záverečnom „tutti“. Monodické postupy Capricornus veľmi nevyužíva, typickou monódiou je len úsek „obliviscere iniquitatis meae“ v *Domine Jesu Christe*, naopak, virtuozita a náročné koloratúry sú častejšie (*Judica Domine*), hoci nie sú také hojné ako v neskorších skladbách zo sturiggarského obdobia. Vokálna melódika má v duchu dobového štýlu občas vyslovene inštrumentálny charakter („Amen“ v *Exaudi me Domine*): materiálová tožnosť vokálnych hlasov a nástrojov je práve typickou dobovou črtou koncertantného štýlu, sú to jeho dve absolútne rovnocenné zložky. Tieto malé duchovné koncerty majú úvodnú inštrumentálnu sonátu a ak text implikuje dvojdielnosť, spravidla aj ďalšiu sonátu niekde uprostred skladby. Zalm *Dixit Dominus* inštrumentálne medzihry (sonáry)





neobsahuje, zrejme to ani z liturgického hľadiska nebolo žiaduce. Hoci melodické topusy, ale aj väčšie celky sú spoločné so skladbami menšieho obsadenia (tu napríklad „Juravit Dominus“ a „Tu enim ex nimia charitate“ v *Amor tuus in nos*), formové riešenie skladby je iné, vyplýva z textu žalmu a je založené na striedaní krátkych sólových koncertantných úsekov a tutti (každý verš začína sólamí a končí v tutti), významnejšie miesto tu má, podobne ako v ostatných skladbách väčšieho obsadenia, polyfonické spracovanie. Osobnosť Samuela Capricorna veľmi dobre vystihol francúzsky historik Jean-Louis Gester, ktorý sa po Richardovi Rybaričovi najintenzívnejšie zaoberá jeho dielom: „Napriek veľmi krátkemu životu bol Capricornus skladateľom veľmi plodným a osobitým, nezvyčajne vníma-
ným na hudobný vývoj v svojej dobe.“

JOHANN JACOB FROBERGER je jedným z najvýznamnejších skladateľov nemeckej klávesovej hudby v 17. storočí. Narodil sa roku 1616 v rodine hudobníka Basilia Frobergera v Stuttgarte, ktorý tu od roku 1621 bol dvorným kapelníkom; väčšina jeho synov neskôr pôsobila v dvornej kapele (Johann Jacob bol najmladší spomedzi šiestich chlapcov). V Stuttgarte mal Johann Jacob Froberger pravdepodobne anglického učiteľa (ako je známe, tunajšiu dvornú kapelu tvorili vynikajúci hudobníci z celej Európy). Frobergerove profesionálne väzby na Stuttgart sa však skončili, keď roku 1634 odišiel do Viedne, kde bol roku 1637 dvorným organistom. Cisár Ferdinand III., ktorý sám bol veľkým ctiteľom talianskej kultúry, mu po opakovanom naliehaní poskytol štipendium na pobyt v Ríme, kde od roku 1640 študoval u Girolama Frescobaldiho. V rokoch 1641 – 1645 opäť pôsobil na viedenskom cisárskom dvore. Z Frobergerových neskorších, veľmi sporo zachovaných životopisných dát je istý jeho druhý pobyt v Taliansku v roku 1649. V liste Athanasiovi Kircherovi (1601 – 1680), jednej z najväčších autorít 17. storočia, sa zmieňuje o svojej nádeji, že Giacomo Carissimi, maestro di cappella v rímskom chráme sv. Apolinára, tam uvedie jeho žalmovú kompozíciu a povie aj svoj názor na ňu. V tom istom roku 1649 sa Froberger opäť ocitol aj vo Viedni, kde sa zoznámil s vyslancom Princa Oranžského. Tento kontakt viedol k Frobergerovmu presídleniu do Nizozemska, odtiaľ k ďalším cestám do Francúzska i Anglicka (tradiuje sa jeho hrôzostrašný zážitok s pirátmi pri plavbe cez kanál, ktorá sa odrazila v skladateľovej v programovej čembalovej kompozícii). Roku 1653 sa Froberger opäť vrátil do Viedne ako dvorný organista, odkiaľ však pre nezrovnalosti s cisárom Leopoldom I. predčasne odišiel. Zvyšok svojho života žil na francúzskom statku svojej priateľky, žiačky a mecenášky Princeznej Sybilly z Württembergu-Monbtéliardu, kde aj zomrel. Povšimnutie si zasluhujú niektoré dôležité dáta, ktoré svedčia o pravdepodobných kontaktoch Johanna Jacoba Frobergera so Samuelom Capricornom (1649 Viedeň, Frobergerov opätovný návrat do Viedne 1653, kontakt s Athanasiom Kircherom, s Giacomom Carissimim v Ríme – S. Apollinare, Capricornovo presídlenie do Stuttgartu na post dvorného kapelníka...). Napriek zjavnými vzájomným osudovým križovatkám Frobergera a Capricorna je ich tvorivý odkaz značne odlišný. Froberger je s výnimkou niekoľkých vokálnych skladieb

predovšetkým autorom kompozícií pre klavesové nástroje (čembalo, organ), v ktorých sa odzrkadľuje jeho výsostne osobnostný štýl vznikajúci prienikom rôznych dobových európskych idiómov. Nebol avantgardným skladateľom, no v dobovej Európe a hlboko do 18. storočia bol považovaný za jedného z najvýznamnejších nemeckých skladateľov; Kuhnau sa na neho odvoláva v známom úvode svojich biblických sonát (zazneli v rámci Dni starej hudby '96), ale ešte aj Mozart si vyhotovil odpis jednej z jeho fantázií pre študijné účely. Vo svojich fantáziách, toccatách, ricercaroch a canzonach sa Froberger prejavuje skôr ako konvenčný polyfónik, kým pre ďalší vývoj hudby zohrali rozhodujúcu úlohu jeho čembalové suity.

Domine Jesu Christe magna bonitate tua confisus accedo aeger, ad te Salvatorem meum.
Esuriens et sitiens ad fontem vivum, egenus ad Regem coeli.
accedo servus ad Dominum Creatura ad Creatorem desolatus, ad te pium consolatorem.
Venio Jesu dulcis confiteor villitatem meam agnosco bonitatem tuam, Obliviscere iniquitatis meae, recordare benignitatis tuae.
Et satia animam meam ne unquam esuriam et siliam.

*Pane Ježišu Kriste * vo veľkú dobrotnosť tvoju dôverujúc pristupujem skrušene k tebe, Spasiteľovi svojmu.*

Hlady a smädny k prameňu živému, ja biedny, ku kráľovi nebies pristupujem ako sluha k Pánovi stvorenia a k Stvoriteľovi, opusteny k tebe, spravodlivý potešiteľ.

Prichádzam, sládky Ježišu, priznávam svoju bezecnosť, poznávam tvoju dobrotnosť. Zabudni na moju nespravodlivosť, spomeň si na dobrotnosť svoju.

A nasyť dušu moju, aby viac nebola hladná a smädna.

Exaudi me Domine.

Quoniam benigna est misericordia tua.
Secundum multitudinem miserationum tuarum, respice.
Et ne avertas faciem tuam a puero tuo.
Quoniam tribulor, velociter exaudi me. Amen.

*Vyslyš ma, Pane **

Lebo dobrotné je milosrdenstvo tvoje.

Podľa množstva milosrdenstva tvojho zhliadni na mňa.

A neodvráť svoju tvár od svojho dieťaťa.

Keďže som utláčaný, urýchlene ma vyslyš. Amen.

Judica Domine,

Judica nocentes me.

Expugna, impugnantes me.

Apréhende arma et scutum.

et exsurge in adiutorium mihi.

Effunde framream et conclude adversus eos,
qui persecuntur me.
Dic animae meae salus tua ego sum.



Posúď, Pane,
 posúď tých, čo mi škodia.
 Potlač tých, čo útočia na mňa.
 Chop sa zbraní a štítu
 a povstaň na moju pomstu.
 Vytiahni meč a obráť ho proti tým,
 čo ma prenasledujú.
 Povedz duši mojej: Ja som tvoja spása.*

*Amor tuus in nos dulcissime Jesu flagrans est.
 Bonitas tua in nos suavissime Jesu immensa est.
 Misericordia tua mitissime Jesu ineffabilis est.
 Tu enim ex nimia charitate, sanctissimum corpus et sanguinem tuum, in
 hoc salutari convivio nobis manducandum praebes.
 Tibi laus tibi gloria tibi gratiarum actio, in sempiterna saecula.*

Tvoja láska k nám, najsladší Ježišu, je žiarivá.
 Dobrotivosť tvoja k nám, najmilší Ježišu, je nedozierna.
 Milosrdenstvo tvoje, najdobrotivejší Ježišu, je nevýslovná.
 Ty totiž z nesmiernej lásky svojej najsvätejšie telo svoje
 a krv svoju v tejto milostivej hostine nám k požívaniu poskytuješ.
 Tebe chválu, tebe slávu, tebe vďaka vyslovujem, na večné veky.*

PSALM 110

*Dixit Dominus Domino meo:
 Sede a dextris, donec poenam inimicos tuos,
 scabellum pedum tuorum.
 Virgam virtutis tuae, emittet Dominus ex Syon,
 dominare in medio inimicorum tuorum.
 Tecum principium in die virtutis tuae, in splendoribus sanctorum;
 ex utero ante luciferum genui te.
 Juravit Dominus, et non poenitebit eum;
 Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
 Dominus a dextris tuis; confregit in die irae suae reges.
 Judicabit in nationibus; implebit ruinas.
 Conquassabit capita in terra multorum.
 De torrente in via bibet; propter ea, exaltabit caput.*

ŽALM 110**

*To výrok Hospodinov môjmu Pánovi:
 Seď mi po pravici,
 kým nepoložím Tvojich nepriateľov
 za podnož Tvojim nohám.
 Hospodin zo Siona
 vystrie berlu Tvojej moci:
 Vládni uprostred svojich nepriateľov!
 Ľud Tvoj je samá ochota
 v deň, keď povedieš svoje vojsko;
 ako rosa z lona rannej zory*

je Tvoja mládež v svätej odoobe.
 Hospodin prisahal a neokutuje:
 Ty naveky si knazom
 na spôsob Melchisedeka.
 Pan Ti je po pravici;
 v deň svojho hnevu kráľov rozdrvi
 Pan bude súdiť medzi národmi
 a plno bude mŕtvoti;
 rozdrvi hlavy na šírom poli.
 Napije sa z potoka na ceste,
 preto pozdvihne hlavu.

*Preklady Dr. Jozef Svoboda

** Slovenský textu žalmu podľa Biblia. Pismo Sväté Starej a Novej zmluvy. Transciscus, Liptovský Mikuláš 1978.

ALBRECHT COLLEGIUM, ktorého názov vznikol in memoriam Prof. Jána Albrecht, je voľne združenie hudobníkov a spevákov zo scény starej hudby, umožňujúce netradične inštrumentálne a vokálne zoskupenia.

PETER GULAS študoval na Vysokej škole múzických umení v Bratislave (kompozíciu) a na Akadémii pre starú hudbu na Filozofickej fakulte Masarykovej univerzity v Brne. V súčasnosti je poslucháčom Sweelinckovho konzervatória v Amsterdame v triede Boba van Asperen. V spolupráci s Cameratom Bratislava sa podieľal na nahrávkach diel Jána Šimbrackého a Juraja Zruneka OFM, spoločne-val so sborom Musica actema, vystupoval v rámci Dni starej hudby '97.



STREDA 21. október

10.30 hod.

*Hudobná a tanečná fakulta VŠMU,
Zochova ul.*

Sólové husľové kompozície

J. S. Bacha

Husľové skladby zbierky

Johna Playforda Division Violin

Workshop

ELIZABETH WALLFISCH

Workshop sa uskutočňuje v spolupráci s Hudobnou a tanečnou fakultou
Vysokej školy múzických umení



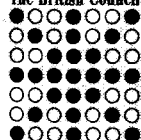
STREDA 21. október

10.30 hod.

*Hudobná a tanečná fakulta VŠMU,
Zochova ul.*

ELIZABETH WALLFISCH barokové husle

The British Council



Koncert sa koná v spolupráci s The British Council Bratislava

Nicola MATTEIS (? - 21707)

Passaggio rotto

Nicola MATTEIS

Fantasia. Violino solo senza basso

Johann Sebastian BACH (1685 - 1750)

Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo da
Joh: Seb: Bach. ao. 1720

Partita III [E dur] (BWV 1006)

Preludio - Gavotte en Rondeau - Menuett I - Menuett II -
Bourrée - Gigue

Prestavka

Edward FINCH (1664 - 1738)

Cuckoo (z John Playford: Division Violin)
(A Solo by Mr. Finch called the Cuckoo)

Thomas BALTZAR (1630 - 1663)

Division on a Goround (z John Playford: Division Violin)
(Sent: Balszar's Division on a Ground - John come kiss me)

Johann Sebastian BACH (1685 - 1750)

Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo da
Joh: Seb: Bach. ao. 1720

Sonata III [C dur] (BWV 1005)

Adagio - Fuga - Largo - Allegro assai





Popri klávesových nástrojoch sa v priebehu 17. storočia hlavným univerzálnym médiom, ktorému skladatelia zverovali svoje zámery, stali husle, predstavujúce z tohto hľadiska vlastne akýsi sláčikový pendant organa či čembala. Husle prenikli v priebehu 16. storočia v Taliansku z improvizovanej nepísanej, nízkoštyľovej kultúry do písanej kultúry, no aj ďalší rozvoj husľovej hry a husľovej literatúry je spätý predovšetkým s Talianskom. Výdobytky talianskych majstrov 17. storočia pôsobili však ako magnet – nemecká, francúzska i anglická kultúra sa ich postupne zmocňovali, udomácňovali si ich a vytvárali osobité národné kultúry, vypestované na báze univerzálného talianskeho vzoru. Proces domestikovania husľového umenia prebiehal v Anglicku najmä v druhej polovici 17. storočia, husle tu totiž narazili na ťažkú konkurenciu – domácu tradíciu sólistickej hry na viole da gamba a tradíciu hudby pre súbory viol. Preto pri domestikácii husľového umenia v Anglicku zohrali významnú úlohu práve cudzinci – talianski, francúzski a nemeckí majstri.

Taliansky skladateľ a huslista **NICOLA MATTEIS** sa narodil pravdepodobne v Neapole, no na začiatku 70. rokov 17. storočia sa usídlil v Anglicku, kde si získal veľké umelecké renomé a zaslúžil sa o „zjemnenie anglického sluchu“ (Charles Burney). Patril k priekopníkom talianskej husľovej hry na britských ostrovoch, popri vyspelej talianskej interpretačnej technike, ovplyvnenej azda aj Biberom a Waltherom, priniesol so sebou aj domáce hudobné formy. Interpretačné pokyny, obsiahnuté v jeho publikáciách, patria k hlavným zdrojom našich poznatkov o dobovej interpretačnej praxi. *Passagio rotto* pre sólové husle je vlastne štúdiom hry rozložených akordov a legátových pasáží (diminúcií). *Fantasia* pre *violino solo senza basso* prináša zasa vyspelú viachlasnú hru na báze imitačného kontrapunktu. Obe skladby nepochybne patria (spolu s prelúdiami z tlače *The Division Violin* a Biberovou *Passacagliou*) k najstarším zachovaným útvarom *senza basso* vôbec (1685).

Anglický vydavateľ a obchodník **JOHN PLAYFORD** (1623 – 1686) vydal roku 1684 tlač, ktorá je dnes označovaná za jednu z prvých učebníc husľovej hry vôbec. Tlač *The Division Violin* obsahuje „zbiereku divízií na niekoľko excelentných basov“ („A Collection of Divisions upon Several Excellent Grounds for the Violin“). Playfordova tlač, ktorej modelom bola podobne koncipovaná staršia škola Christophera Simpsona pre violu da gamba, mala neskôr niekoľko desiatok reprintov. Pôvodne obsahovala 26 kompozícií rôznych autorov, zväčša išlo o variácie (divízie) na známe basové modely, no takisto tu nájdeme niekoľko unikátnych kompozícií pre sólový nástroj. Zoznam autorov obsahuje mená, ktoré sa spolupodieľali na kladení základov husľovej hry na britských ostrovoch.

THOMAS BALTZAR (ca 1639 Lübeck – 1663 Londýn) bol nemeckým imigrantom, keďže však do Anglicka prišiel (1655) po pôsobení u švédskej kráľovnej Kristíny, dostal prídomek „Švéd“. Jeho umenie si v Anglicku vyslúžilo veľký obdiv a stal sa vyhľadávaným hráčom i autorom. Variácie *John come kiss me now* patria k najpôvabnejším skladbám

Anglicko-austrálska huslistka ELIZABETH WALTFISCH sa špecializuje na hru na historických nástrojoch. Jej zaplnený kalendár obsahuje koncerty a nahrávky v ulohé umelckej vedúcej, často dirigujúcej od huslí, i ako sólistky pravideľne vy-

Popri sláčikovej komornej hudbe, ktorej modely v 17. a na začiatku 18. storočia prichádzali z Talianska, teda popri 17ovej sonáte a sólovej husľovej sonáte s continuo, sa v zozname diel Johanna Sebastiana Bacha nachádzajú aj cykly sólových husľových, resp. violončelových kompozícií bez continuo. Šesť jednotlivých sólových husľových skladieb BWV 1001 – 1006 zoskupených podľa princípu striedania sonát (*da chiesa*) s partitami (suitami) vzniklo roku 1720 v období Bachovho pobytu v Köthene, v období, keď stratil svoju manželku. Priamy podnet k ich kompozícii nie je známy. Bach sa však v tom čase v snahe odísť z Köthenu uchádzal o rôzne zamestnania a sólove husľové sonáty, v ktorých riešil narôčne kompozíčné aj interpretáčne problémy, mohli prípadne poslužiť ako vizitka kvality žiadateľa. No je aj možné, že si Bach jednoducho uložil úlohu vyriešiť problém ako s minimálnymi prostriedkami dosiahnuť maximálny stupň expressie. Riešenie tejto ťažkej úlohy pritom nemusel siavať na piesku: v Nemecku už existovala tradícia polyfonickej, akordickej hry na husliach a tradícia nesprevádzanej sólovej husľovej kompozície (Bruhns, Westhof) a Bach určite poznal aj hru slávneho dráždanského huslistu Pisenдела, ba možno mal jeho na mysli ako interpreta svojich sólových husľových kompozícií. *Set Solo / Violino senza basso accompagnato / Libro Primo* nevyšli tlačou počas Bachovho života a do husľového repertoára prenikli vlastne až koncom 18. storočia, dodnes predstavujú pre interpreta jednu z najťažších a najnáročnejších úloh. (Prvého tlačkového vydania sa dostalo Füge z 3. Sonáty C dur v spise *L'Art du violon* od Jeana-Baptistu Cartiera, 1789.) Ak sú nám známe najmä v 17. storočí nie zriedkavé použitia skordatúry, teda preladvania jednovlivých strún za účelom technického zvládnutia hráčkych náročných pasáží, resp. väčších možností akordickej hry, potom nás možno prekvapí, že Bach tuto "pomôcku" nepotreboval, pravdepodobne v snahe vyhnúť sa kompozíčným úskaliam takého postupu.

Vladimír Godár

vyškylt nájdeme práve v Anglicku – v 13. storočí. Heinricha Ignaza Franza Bibera, Johanna Jakoba Walthera a ktorého prvý Uccelliniho, Nikolausa a Kempisa, Johanna Heinricha Schmelzera, nájdeme už v kontinentálnych husľových kompozíciách Marca sláčikového média obľúbený environmentálny ikon hlasu kukučky, ktorý označnú A Solo by Mr. Finch called the Cuckoo. Skladba prenáša do jedného z mnohých vydání The Division Violin obsahujúcej kompozíciu

z dieťa Johna Playforda *The Division Violin*. Hoci jej téma bola v Anglicku už dlho udomácnená (známe sú predovšetkým rovnomenne variácie Williama Byrda pre virginal), jej basový model tvorí vlastne *passamezzo* moderno, a teda jej pôvod je taliansky. 15 variácií "Seniora Balsara" tu nasleduje hneď po 13 variáciách Dr. Mella. Balizar využíva skordatúru, bohatú viačiasnú i akordickú hru, ako aj vypošľú pasážovú techniku.





stupujúcej s violončelistom Richardom Tunnicliffeom a čembalistami Paulom Nicholsonom i Alanom Curtisom. Pravidelne pôsobí ako koncertná majsterka Orchestra of the Age of Enlightenment a Raglan Baroque Players pod vedením Nicholasa Kraemera a príležitostne aj s London Classical Players pod vedením Rogera Norringtona. Pre značku Veritas firmy Virgin Classics nahrala komplet husľových koncertov Johann Sebastiana Bacha (vrátane rekonštrukcií Bachových čembalových koncertov d mol a g mol) a Josepha Haydna (vrátane Koncertatnej symfónie). S Locatelli-Triom (teraz pod novým názvom Convivium) nahrala pre Hyperion rané talianske husľové sonáty. Ďalšie nahrávky zahŕňajú diela Locatelliho, Tartiniho, Corelliho, Albinoniho, Veraciniho, Händela, cyklus English Orpheus a Baroque Recital s 200 rokmi husľovej hudby od Bibera po Schuberta, a mnohé ďalšie. Elizabeth Wallfisch sa však zároveň venuje aj hudbe neskorších období – uviedla a nahrala Spohrov Husľový koncert, Brahmsov Dvojkonzert so svojím manželom, violončelistom Raphaelom Wallfischom, Viottiho koncert s Hanover Band a Brahmsov Husľový koncert s Orchestra of the Age of Enlightenment pod taktovkou Sira Charlesa Mackerrasa. Elizabeth Wallfisch pravidelne hosťuje v rodnej Austrálii, kde sa stala „sídlnou umelkyňou“ Melbournskej univerzity, vystupuje v Sydney, Melbourne a i. Od roku 1993 je koncertnou majsterkou orchestra na každoročnom Carmel Bach Festival v USA pod vedením Bruna Weila. So svojím triom debutovala v Spojených štátoch v roku 1994. Popri veľkom počte vystúpení umelkyňa pravidelne vedie majstrovské kurzy a pôsobila ako členka merzinárodných porôt. Roku 1996 absolvovala koncertné turné ako sólistka Mozartovho husľového koncertu D dur KV 218 s Orchestra of the Age of Enlightenment pod vedením Fransa Bruggena a neskôr uviedla Bachove koncerty s tým istým orchestrom pod vedením Gustava Leonhardta, no spolupracovala aj s Gürzenich Orchestrom v Kolíne. Elizabeth Wallfisch pôsobí pedagogicky na Royal Academy of Music v Londýne a po odchode Sigiswalda Kuijkena do dôchodku je profesorkou hry na barokových husliach na Kráľovskom konzervatóriu v Den Haag.

JOHN TOLL • NOEMI KISS

Workshop

“... ad immitatione delle
passioni dell' oratione.”
Interpretácia 'stile recitativo'
17. storocia: pohľad na úlohu
speváka a spreádzaca.

Zochova ul.

Hudobná a tančná fakulta VŠMU,

10.30 hod.

ŠTVRTOK 22. október





ŠTVRTOK 22. október

19.00 hod.

Koncertná sieň Klarisky

ALBRECHT COLLEGIUM

Peter Zajíček husle

Miloš Valent husle

Ján Gréner viola

Peter Királ violončelo

ERIC HOEPRICH basetový klarinet, klarinet



Koncert sa uskutočňuje s podporou
Velvyslanectva Holandského kráľovstva v SR

Wolfgang Amadeus MOZART (1756 – 1791)
 Kvinteto A dur KV 581
 pre klarinet, 2 husli, violu a violončelo
 Allegro
 Larghetto
 Menuetto
 Allegretto con Variazioni

Prstávka

Anton ZIMMERMANN (1741 – 1781)
 Kvarieto č. 5 D dur
 (zo SEI QUARTETTI PER Due Violini, Viola, e Basso. COMPOSTI
 Del Signore ZIMMERMANN TheDESCO. OPERA IIIa.)
 Andante molto
 Menuetto, Trio
 Scerzo, Allegro
 Menuetto, Trio
 Finale. Allegro vivace

Franz KROMMER (1759 – 1831)
 Kvarieto B dur op. 83
 pre klarinet, husle, violu a violončelo
 Allegro
 Andante
 Minuetto, Moderato
 Rondo





ANTON ZIMMERMANN sa narodil roku 1741 v Širokej Nive (Breitenau) v Sliezske, kde získal aj svoje prvé hudobné vzdelanie. Jeho prvé nám známe pôsobisko bolo v Hradci Královém, kde zastával funkciu organistu biskupského chrámu. Od roku 1776 až do svojej náhlej smrti 16. októbra 1781 pôsobil ako riaditeľ a kapelník, huslista a kniežací dvorný skladateľ v službách biskupa grófa Jozefa Batthányiho, neskoršieho kardiála a primasa uhorského. Pod jeho vedením si Batthányiho kapela získala povest' jedného z najlepších orchestrov vo vtedajšej Európe (jej členom bol o. i. aj kontrabasista a skladateľ Johannes Sperger). Zimmermannovo pôsobenie na čele tohto telesa pravdepodobne ovplyvnilo aj smerovanie jeho kompozičnej tvorby, ktorej ťažisko spočíva v inštrumentálnej hudbe: popri symfóniách a koncertoch najmä komornej hudby rôzneho obsadenia a sonát. Dobová tlač (Lyonské vydavateľstvo Quera) pritom zaznamenala najmä hudbu komornú – sonáty a sláčikové kvartetá. „Nielen v symfóniách, ale aj v komornej tvorbe sú zjavné vplyvy kompozícií Josepha Haydna na tvorbu Antona Zimmermanna. Okrem príbuznosti melodického idiómu a výrazového ideálu tento fakt možno vystopovať najmä v oblasti kompozičnej techniky a vo formovom stvárnení cyklických diel a to aj bez ohľadu na skutočnosť, že Zimmermann neraz uvoľňoval limity zaužívaných formových schém a vytvoril pružné štruktúry, kombinujúce aspekty rôznych foriem. Osobitý charakter Zimmermannovej komornej hudby pre sláčiky je v kontexte tvorby jeho súčasníkov poznačený sklonom k orchestrálnym štruktúram a štýlovým formuláciám. Výsledkom použitia znakov orchestrálneho štýlu sú pozoruhodné melodické postupy, umožňujúce zvýšenie výrazovej kapacity skladateľovej hudby. Zimmermann tak dozrel vo svojej komornej tvorbe k nezvyčajnému tvorivému odklonu od hlavného vývojového prúdu galantného komorného štýlu doby.“ (Darina Múdra) Kvarteto D dur, ktoré zaznie na dnešnom koncerte, o tom podáva jasné svedectvo.

Vrcholná inštrumentálna tvorba **WOLFGANGA AMADEA MOZARTA** zaznamenáva na konci 20. storočia neustály vzrast záujmu a čoraz väčšie ocenenie. Je šťastím, že jedným zo skladateľových najobľúbenejších nástrojov bol klarinet a (z hľadiska ladenia) jeho nižšie mutácie – basetový klarinet a basetový roh. Bol to práve basetový klarinet, ktorého možnosti mohol Mozart vyskúšať v spojení so sláčikovým kvartetom prostredníctvom troch (dvoch nedokončených) klarinetových kvintetov. Kým kvintetá B dur KV 516c (basetový klarinet in B + sláčikové kvarteto) a F dur KV 580b (klarinet in C, basetový roh, sláčikové trio) sa dochovali len vo fragmentoch, kvinteto A dur KV 581 pre basetový klarinet a sláčikové kvarteto je k dispozícii kompletne. Klarinetové kvinteto KV 581 bolo (podľa Mozartovho vlastného katalógu) dokončené 29. septembra 1789, pravdepodobne v čase skladateľovej práce na opere *Così fan tutte*. Inšpiráciou tejto kompozície bola hra fenomenálneho rakúskeho klarinetistu a Mozartovho blízkeho priateľa Antona Stadlera (1753 – 1812), k čomu sa viaže aj neskoršia Mozartova zmienka o diele, ako o „Stadlerovom kvintete“. Skladba mala premiéru 22. decembra 1789 vo viedenskom Burgtheateri pre viedenskú Hudobnú spoločnosť (Tonkünstler-Sozietät). Na klarinete hral Anton Stadler a part prvých

hľusil niekdajší koncertný majster Batlhányiho orchestra Josef Zisler. Počas Mozartovho živoja bolo kvinteto uvedené (okrem premiéry) už len raz, 9. apríla 1790 vo Viedni za prítomnosti autora.

Autograf Mozartovho kvinteta sa stratil, podobne ako autograf klarinetového koncertu a o jeho existencii nevieme nič približne od začiatku 19. storočia. Jedno z možných vysvetlení jeho zmiznutia ponúka list vďo-vy po skladateľovi Constantze Mozartovej známemu Offenbachskému vy-davateľovi Andrému z 31. mája 1800, v ktorom sa uvádza: "...o informa-cie týkajúce sa ďalších skladieb tohto druhu požiadajte staršieho Stadlera, klarinetistu, ktorý vlastni a používa niekoľko rukopisov – originálov a má kópie tri pre basetové rohy, ktoré sú zatial neznáme. Stadler tvrdí, že po-čas pobytu v Nemecku jeho sluha zmlzol i s týmito skladbami. Iní [Judia] ma však uistili, že Stadler sluhu za 73 dukátov založil, ale ja si myslím, že v tom boli i nástroje a ďalšie veci..." Je viac ako pravdepodobné, že Mozartovo klarinetové kvinteto, v jeho (ziaľ stratenéj) originálnej verzii, bolo skomponované pre Stadlerov nový typ klarinetu s rozšíreným spod-ným registrom (o dva celé tóny nižšie ako bežný klarinet), na vývoji kto-rého významne participoval bratislavský a neskôr viedenský nástrojár Theodor Loitz (1749/49 – 1792). Stadler svoj novovyvinutý klarinet nazý-val "basklarinet", hoci jeho rozsah pokrýval len basetovu, či ak chceme ba-rytónovu polohu. Možno z tohto dôvodu už roku 1796 Ferdinand von Schönfeld uvádza vo svojej ročenke pre Viedeň a Prahu tento nástroj výs-tižnejšie ako basetový klarinet. Tento pravdepodobne pre technickú a fi-nančnú náročnosť výroby nenašiel širšie uplatnenie. Naopak, Mozartovo klarinetové kvinteto, podobne ako klarinetový koncert, bolo v najstarších existujúcich vydaniach (André – Offenbach am Main, 1802, Artaria&Co. - Viedeň, 1802) upravené pre bežne rozšírený A-klarinet. (Tento fakt tiež naznačuje, že jeden zo spomínaných nakladateľov, alebo obaja, musel pri príprave publikovania kvinteta disponovať pôvodným materiálom, hoci aj v odpise.) Zdá sa, že táto skutočnosť bola hlavnou príčinou straty konti-nuity používania originálnej verzie kvinteta (ako aj basetového klarinetu), pretože spomínané vydania Andrého a Artaria sa v priebehu 19. a 20. sto-ročia stali základom pre všetky neskoršie edície.

Autorom novodobej myšlienky revízie textu Mozartovho klarineto-vého kvinteta do pôvodnej podoby pre basetový klarinet bol po viac ako 150 rokoch od jeho vzniku prof. Jiří Kratochvíl. V spolupráci s prof. Kostohryzom iniciovali i postavenie moderného basetového klarinetu, na ktorom v rámci Mozartovskej konferencie v Prahe (1956) Kostohryzov zlak Josef Janouš predviedol pravdepodobnú originálnu verziu Mozartovho klarinetového kvinteta. Problém rekonštrukcie pôvodnej po-doby notového textu tohto diela prebiehal v porovnaní s rekonštrukciou basetového klarinetu podstatne úspešnejšie. Výsledkom tohto procesu bo-li viacere vydania Mozartovho klarinetového kvinteta v rámci edície *Neue Mozart-Ausgabe*, ktoré zachytávajú všetky úseky niekdajších úprav i návrhy možného pôvodného tvaru upravených úsekov.

Úsilie o interpretovanie hudby na časovo kompatibilných nástrojoch (alebo ich kópiách) posunulo proces oživovania basetového klarinetu do polohy rekonštruovania dobového modelu tohto nástroja. Basetový klari-





net Antona Stadlera bol vývojovým unikátom. Po jeho zmiznutí sa zdroj informácií o ňom zúžil na niekoľko obsiahlejších referencií, ktoré zahŕňali zmienky vzbudzujúce skôr ďalšie otázky, ako podnety k možným riešeniam. Objavenie kresby basetového klarinetu, ktorá bola súčasťou koncertných programov troch Stadlerových koncertov v Rige roku 1794, odhalených americkou muzikologičkou Pamelou Poulin v roku 1992, významne urýchlila vernú rekonštrukciu tohto modelu basetového klarinetu. Jej stavebnú realizáciu uskutočnil jeden z najpozoruhodnejších nástrojárov a klarinetistov súčasnosti Erich Hoepflich, ktorý následne odštartoval i proces interpretačného odhaľovania pravdivejšej tváre diskutovanej kompozície.

Mozartovo klarinetové kvinteto predstavuje zrelý typ sonátového cyklu s úvodným sonátovým allegrom, pomalším piesnovým larghettom, tanečným menuetom a záverečným variačným rondom. Jeho skomponovaním Mozart značne prekročil koncertantný štýl, charakteristický pre porovnateľné predchádzajúce skladby tohto žánru: hobojevé kvarteto KV 368b a flautové kvarteta KV 286, 285a, 285b, 298. Part klarinetu nie je významom postavený nad sláčikové kvarteto, ale je jeho integrálnou súčasťou. Napriek tomu však zahŕňa primerané množstvo virtuózných prvkov, ktoré nenarúšajú obsahovú koncentrovanosť diela, ale naopak, predstavujú celú škálu typických idiómov, vytvorených stadlerovsko-mozartovskou spoluprácou. Mozartov vokálny typ písania týmto zároveň obsahuje aj nezvykle vzdialené skoky, odhaľujúce klarinet ako sopránový i barytónový hlas. Obzvlášť významným pre hĺbku výpovede larghetta je prenášanie melódie partu basetového klarinetu do jeho *chalumeau* registra, ktorý odkrýva vrúcnosť tejto klarinetovej polohy. Dynamické a technické možnosti tohto rozsahu sa priam ponúkajú pre doprovodnú funkciu, v ktorej Mozart umne zaraďuje polohovo najhlbšie basetové tóny. Ich zapojenie skôr do arpeggiových modelov ako do stupnicového radu naznačuje limitujúce možnosti ich hrania pomocou palcovej prstovej techniky.

FRANZ VINZENZ KROMMER (tiež František Vincent Kramář) sa narodil 27. novembra 1759 v Kamenici pri Třebíči na Morave. Prvé základy hudobného vzdelania (hra na organe a husliach) získal pod vedením svojho strýka, chrámového skladateľa Antona Matthiasa Krommera (1742 – 1804) v Tuřanoch pri Brne. Tu okolo roku 1777 získal miesto organistu, ktoré zastával do roku 1785, keď odišiel do Viedne. Po roku strávenom v tomto meste Krommer postupne strieda miesta v rôznych kapelách Uhorska, či už ako huslista, kapelník alebo skladateľ. Okolo roku 1793 sa stal koncertným majstrom v orchestri grófa Antona Grassalkovicha II., kde zostal až do rozpustenia kapely roku 1794. Následne sa vrátil do Viedne, kde pôsobil ako renomovaný učiteľ kompozície a hry na husliach. Keďže jeho žiadosť o miesto huslistu v dvornej kapele bola opakovane zamietnutá, uspokojil sa napokon s miestom strážcu dverí viedenského dvora (Antikammertürhüter), ktoré získal roku 1815. V tejto funkcii sprevádzal cisára Franza I. na cestách do Paríža a Padovy a roku 1816 do Milána a Verony. V oboch krajinách sa Krommerovi dostalo veľa pôct: stal sa členom filharmonického spolku v Benátkach a v Ljubljane a čestným členom

ERIC HOEPRICH študoval na Harvardskej univerzite (absolvoval 1976 *cum laude*) a na Kráľovskom konzervatóriu v Den Haag (diplom sólistu z roku 1981). V súčasnosti vyučuje na Kráľovskom konzervatóriu v Den Haag a na parížskom Conservatoire. Od roku 1982 je prvým klarinetistom Bruggenovho Orchestra of the 18th Century, s ktorým koncertuje aj ako sólista a realizoval vysoko ocenovanú nahrávku Mozartovho klarinetového koncertu pre značku Philips. Okrem toho koncertoval a nahrával ako sólista s Orchestrom de Champps Ellysées (Herreweghe), s London Classical Players (Nortington), so súborom Musica antica Köln (Goebel), s Freiburger Barock-Orchester, s Taverner Players (Weill) a s Philharmonie Baroque Music (Hogwood), so súborom Tafelmusik (Weill) a s Philharmonie Baroque Orchestra (McGeegan), ako aj s modernými komornými orchestrami, ako Gulbenkian Chamber Orchestra v Lisabone. Ako sólista vystupoval na celom svete

Robert Šebesta

Klarinetové kvarteto B dur op. 83 je posledným zo série piatich Krommerových kvartet s klarinetom, ktoré boli publikované v priebehu prvých dvoch dekád 19. storočia. Krommer sa v kompozícii opiera o typické klarinetové klasicistické idiómy, ktoré však obohacuje ranoromantickými virtuóznymi prvkami – výraznou chromatickou hľasou, veľkými intervalovými skokmi spájajúcimi okrajové registre a častejším zaradovaním zmenšených septakordov. Paradoxne však v tomto kvartete využíva pomerne konzervatívnu 5-častovú diverzifikačnú formu so štruktúrou Allegro – Andante – Minuetto – Moderato – Rondo. Klarinetové kvarteto op. 83 je pozoruhodné aj svojou rozsiahlosťou, ktorá dokonca vybočuje i z bežného rámca pomerne rozmerných Krommerových klarinetových kvartet.

Kvarteto B dur op. 83 je posledným zo série piatich Krommerových kvartet s klarinetom, ktoré boli publikované v priebehu prvých dvoch dekád 19. storočia. Krommer sa v kompozícii opiera o typické klarinetové klasicistické idiómy, ktoré však obohacuje ranoromantickými virtuóznymi prvkami – výraznou chromatickou hľasou, veľkými intervalovými skokmi spájajúcimi okrajové registre a častejším zaradovaním zmenšených septakordov. Paradoxne však v tomto kvartete využíva pomerne konzervatívnu 5-častovú diverzifikačnú formu so štruktúrou Allegro – Andante – Minuetto – Moderato – Rondo. Klarinetové kvarteto op. 83 je pozoruhodné aj svojou rozsiahlosťou, ktorá dokonca vybočuje i z bežného rámca pomerne rozmerných Krommerových klarinetových kvartet.

agatov a basetových rohov.

ly a violu op. 47 a osem partí v zložení dvojíc klarinetov, viol, hornov, nástrojových obsadení s klarinetom spomenúme 13 kusov pre dva klarinety a op. 21 č. 1, 2, op. 69, 82, 83, či kvinteto op. 95. Z menej štandardných skladby pre dychovú harmoniu (tzv. Harmoniemusik), klarinetové kvartety (klarinet, fagot, husle). Základ komornej tvorby s klarinetom predstavujú certinami Es dur, c mol (flauta, klarinet, husle) a dvoma serenatami Es dur koncertmi pre dva klarinety Es dur op. 35 (1802) a op. 91 (1814), či koncertmi Es dur op. 36 (1803) a op. 52 (1820) a e mol op. 86 (1819), ako aj sóloveho nástroja Krommer dokumentuje predovšetkým sólovými koncertmi Es dur op. 36 (1803) a op. 52 (1820) a e mol op. 86 (1819), ako aj prekapivo hudobne kultúrovane. Bohaté využívanie klarinetu ako nástroje. Krommerova tvorba s klarinetom je nielen neobvykle bohatá, ale hrany v súčasnosti však patria jeho koncertantné diela pre dychové nástroje. Krommer vo svojich kompozíciách preukazuje i množstvo mentálne diela. Napriek tomu, že jeho tvorba bola ovplyvnená Haydnom a Mozartom, Krommer napísal viac ako 300 skladieb, z ktorých väčšinu tvoria inštrumentálne diela. Napriek tomu, že jeho tvorba bola ovplyvnená Haydnom a Mozartom, Krommer napísal viac ako 300 skladieb, z ktorých väčšinu tvoria inštrumentálne diela. Napriek tomu, že jeho tvorba bola ovplyvnená Haydnom a Mozartom, Krommer napísal viac ako 300 skladieb, z ktorých väčšinu tvoria inštrumentálne diela.

staj a členom Gesellschaft der Musikfreunde vo Viedni. Po smrti Leopolda Koželuha (roku 1818) bol Krommer vymenovaný za dvorného skladateľa. Krommer napísal viac ako 300 skladieb, z ktorých väčšinu tvoria inštrumentálne diela. Napriek tomu, že jeho tvorba bola ovplyvnená Haydnom a Mozartom, Krommer napísal viac ako 300 skladieb, z ktorých väčšinu tvoria inštrumentálne diela.





a jeho meno nájdeme na nahrávkach značiek Philips, Archiv-Deutsche Gramopon, EMI, Harmonia Mundi, Decca/L'Oiseau Lyre, Sony, Denon, Erato, Teldec, Globe & Accent. Eric Hoeprich je zakladajúci člen rôznych komorných súborov, ako napríklad Nachtmusique (dychári Orchestra 18. storočia + Stadler Trio /basetové rohy/). Spoluúčinkuje aj s komornými súbormi ako Salomon Quartet, Artaria Quartet, Festetich Quartet, Les Adieux, Aston Magna, Turner Quartet, Apponyi Quartet a ď. Záujem o staré nástroje viedol Erica Hoepricha k zostaveniu veľkej vlastnej zbierky nástrojov z 18. a 19. storočia, ktoré často používa aj na svojich vystúpeniach. Zaujímavý je najmä jeho klarinet od výrobcu Heinricha Bauermanna, pre ktorého nástroj napísal Carl Maria von Weber svoje klarinetové koncerty op. 73 a 75 a Hoeprichova vlastná (prvá vôbec) replika basetového klarinetu, ktorý používal Anton Stadler a pre ktorého Mozart napísal svoj klarinetový koncert KV 622, ako aj klarinetové kvitneto KV 581. Ak nemôže použiť niektorý zo svojich originálnych nástrojov, používa Hoeprich niektorú z replík vlastnej výroby. Publikoval rad článkov o rôznych aspektoch historického klarinetu v *Early Music* (Oxford University Press), v *Galpin Society Journal* a v časopise *Tibia*. Prednáša a vedie majstrovské kurzy na univerzitách v Oxforde a v Cambridgei, na Laval a Arizona University, v Beethoven Center v San José a na konzervatóriách v Bruseli, Oslo, Würzburgu, Costa Rica a San Francisco.

ERIC HOEPFICH

Workshop

**Mozartove klarinetové skladby a ich
interpretácia na basetovom klarinete**

Zochova ul.

Hudobná a tančná fakulta VŠMU,

10.30 hod.

PIATOK 23. október





PIATOK 23. október

19.00 hod.

Hudobná sieň Bratislavského hradu

Soirée à Vienne

KAMILA ZAJÍČKOVÁ soprán

RICHARD FULLER fortepiano

Koncert sa koná v spolupráci s Hudobným múzeom SNM.

- Joseph HAYDN (1732-1809)
 Sonata D dur Hob. XVI:24 (1773)
 Allegro – Adagio – Presto
- Joseph HAYDN
 A Pastoral Song Hob. XXVIA:27 (1794)
- Joseph HAYDN
 The Wanderer Hob. XXVIA:32 (1795)
- Joseph HAYDN
 Fidelity Hob. XXVIA:30 (1794)
- Antonin REJCHA (1770-1836)
 Rondo B dur
- Antonin REJCHA
 Hamlets Monolog (ca1810)
- Prestávka*
- Leopold KOZELUH (1747-1818)
 Sonata d mol op. 15 No 1, P XII:17 (1785)
 Largo, Allegro molto – Rondo, Allegro
- Leopold KOZELUH
 Cantate auf Marie Theresie Paradis P XIX:4 (1783)
 Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)
 Rondo D dur KV 485 (1786)
- Wolfgang Amadeus MOZART
 An Chloë
 („Wenn die Lieb' aus deinen blauen Augen“) KV 524 (1787)
- Wolfgang Amadeus MOZART
 Als Luise die Briefe
 ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte
 („Erzeugt von heißer Phantasie“) KV 520 (1787)
- Wolfgang Amadeus MOZART
 Abendempfindung
 („Abend ist's“) KV 523 (1787)





Druhá polovica 18. storočia bola obdobím zásadných zmien v živote centra habsburskej ríše: bolo to obdobie vlády Márie Terézie a Jozefa II., keď záujem a ciele dvora zmenili svoje priority smerom k problémom hospodárskym, politickým a sociálnym, a kultúra, umenie i hudba neboli viac centrom jeho pozornosti. Tejto sféry sa ujala šľachta v celej krajine, čo viedlo k výraznej decentralizácii smerom do mimoviedenských šľachtických sídiel na jednej strane a na strane druhej k veľkému prílivu umelcov zo všetkých kútov monarchie do hlavného mesta. Toto sociálne a geografické prevrstvenie výrazne ovplyvnilo umenie v celej ríši, menovite však v samotnej Viedni. A boli to práve české zeme, ktorých hudobná komunikácia s centrom zaznamenala nebývalý rozmach, čím veľkým dielom prispeli k charakteru tvorby i hudobného života tejto stredoeurópskej metropoly. Talianska opera tu stále mala a nadhlo si udržala svoje prioritné postavenie, no popri nej došlo v dôsledku záujmu o francúzsku kultúru k prílivu francúzskych vplyvov, čo napríklad uľahčilo etablovanie Gluckovej opernej reformy vo Viedni, a súčasne boli vytvorené podmienky pre vznik a rozmach nemeckého singspielu. Netreba sa zvlášť zmieňovať o úlohe Viedne v oblasti inštrumentálnej – komornej i orchestrálnej – hudby. Klavír – nástroj, technika hry i literatúra zaznamenali v tomto období mimoriadny rozmach. Takmer všetci významní skladatelia obdobia klasicizmu sa vo Viedni etablovali predovšetkým ako oslavovaní klavírní virtuózi, nevynímajúc Mozarta, Beethovena, Koželuha, Clementiho a radu ďalších, čo sa odrazilo aj na zástoji klavírnych kompozícií v ich tvorbe.

V medzinárodnom varnom kotli nového hudobného štýlu a nových foriem a druhov z dnešného pohľadu akoby zanikol žáner piesne pre jeden hlas (prípadne niekoľko hlasov) so sprievodom klavíra, resp. gitary (prípadne menšieho inštrumentálneho súboru). Kompozície tohto druhu vždy sprevádzali vývoj hudby, no mali rôzne postavenie v nadväznosti na ostatné hudobné formy. Porovnanie s predchádzajúcim i nasledujúcim obdobím skôr svedčí o ústupe významu a závažnosti piesne v 18. storočí, resp. o akomsi prípravnom období pre jej veľký rozmach najmä v tvorbe Schuberta a celého obdobia hudobného romantizmu. Popri študentskej piesni bol najmä singspiel, táto populárna podoba hudobného divadla, jedným zo zdrojov, resp. pôdou vývinu piesne, ktorá v tejto fáze bola charakteristická svojím „zľudovelým“ (volkstümlich) charakterom a v rozvinutej forme dostala žánrové označenie *Stimmungslied* (1778 vyšla vo Viedni zbierka nemeckých piesní Josepha Antona Steffaniho/Štěpána), ktorého kompozícií sa venoval rad viedenských autorov, nevynímajúc Josepha Haydna, Wolfganga Amadea Mozarta, Leopolda Koželuha, Franza Antona Hoffmeistera a Mariu Theresiu Paradisovú. Aj v piesni 2. polovice 18. storočia sa pritom zreteľne črtal rozdiel medzi jednoduchou piesňou a piesňou pre náročnejších poslucháčov, čo sa v nie poslednej miere odrážalo na charaktere a samostatnosti klavírneho sprievodu a v prístupe k deklamácii textu.

JOSEPH HAYDN vytvoril niekoľko cyklov nemeckých (príležitostne aj talianskych) piesní s klavírom (vydané v dvoch zbierkach roku 1781), no intenzívnejšie sa tomuto žánru venoval na konci svojho druhého an-

gltického pobytu, resp. v poslednom tvorivom období. Roku 1794 napísal a v Londýne vydal dve zbičky po šesť anglických *canzonett* (*VI Original Canzonettas*), preväzane na texty Anne Hunterovej (manželky známeho škótskeho chirurga, anatóma, gynecológa), ktoré sa v porovnaní s autorovými skoršími nemeckými piesňami vyznačujú detailnejšou prepracovanosťou harmónie i sadzby a expresívnejšou melodikou. Takmer 30 rokov sa Haydn venoval (popri nepretrhľadnom množstve komornej hudby s klavírom a iných foriem sólovej klavírnej tvorby) kompozícii klavírnej sóla-ty (zachovalo sa 47 sonát), ktorá je v súčasnosti stále nepriamo opomínaná. Aj na jej pôde (podobne ako na pôde Haydnových sláčikových kvartetov a symfónii) možno vyslopotovať vývin formy od skladieb divertimentového charakteru až ku vykrýštalizovanej klasickej sonátovej forme. Sonáty z konca 60. rokov 18. storočia pritom svedčia o podobnom výrazovom i kompozičnom rozmachu, aký možno zaznamenať v Haydnových symfóniách toho obdobia, kým nasledujúce obdobie skor svedčí o pozastavení tohto prúdeho vývoja: aj sonáty z rokov 1773 a 1776 majú charakter určeny skor pre *liebhaber*-ov počtujúucich v salóne: sú azda menej dramaticky vzrušene, menej zložité v textúre, no napriek tomu nezapierajú majstrovstvo svojho autora.

ANTONÍN REJCHA (1770, Praha – 1836, Paríž), skladateľ, pedagóg, hudobný teoretik, pôsobil vo Viedni iba zlomok svojho života – v rokoch 1802 – 1808, skor ako sa 1810 natrvalo usadil a naturalizoval v Paríži, kde sa stal slávnym pedagógom na konzervatóriu. Do Viedne prišiel po pobytoch v Bonne, Hamburgu a po krajšej zastiávke v Paríži a čoskoro sa zbližil s Josephom Haydnom, obnovil svoje bonnské priateľstvo s Beethovenom (oba ja boli svojho času členmi tamjšej dvornej kapely) a študoval u Albrechtsbergera a Salierho. Okrem radu významných teoretických prác sa Rejchovo meno spája predovšetkým s tvorbou komornej hudby pre dychové nástroje (kvinteta), menej žive v koncertnej a vydavateľskej praxi sú siovky jeho diel najrozmanitejších žánrov – od oper, cez orchestrálne diela (o. i. rad symfónii), zborny, až po komornú hudbu (inštrumentálnu aj vokálnu) najrozmanitejšieho obsadenia a sólove klavírne kompozície. V období svojho viedenského pobytu písal Rejcha najmä komorné inštrumentálne diela, v ktorých sa zreteľne odráža popri prisnej Albrechtsbergerevej kompozičnej škole aj obdiv a priateľský vzťah k Haydnovi, intenzívne sa v tom období zaoberajúcnmu práve kánonmi: o. i. napísal Rejcha roku 1803 cyklus svojich 36 klavírnych fíg, do ktorých predsovu zahrnul aj svoju básen *An Joseph Haydn. Hamletov monológ* vznikol v Lipsku pravdepodobne roku 1810 a nielen volbou textu, ale aj jeho expresívnym zhudobnením, harmonicky bohatým klavírnym sprievodom sa vyníma zo salonnej atmosféry viedenského večera.

LEOPOLD KOZELUH (1747, Velvary – 1818, Viedeň) - dnes v tieni veľikánov viedenského klasicizmu, patril k radu hudobníkov českého pôvodu, ktorí spoluuročovali vývin hudby vo Viedni v 2. polovici 18. storočia a spomedzi nich je jedným z najvýznamnejších. Do Viedne prišiel a zvláštne z roku 1778 ako klavírny virtuóz, no čoskoro tu získal aj meno vyní-





kajúceho pedagóga, vydavateľa a v nie poslednom rade skladateľa, zasahujúceho svojou tvorbou do všetkých žánrov svetskej hudby: v jeho kompozičnom odkaze tvoria diela cirkevné (niekoľko omší) zanedbateľnú menšinu. Roku 1792 dokonca získal dvorné funkcie *Kammer Kapellmeister* a *Hofmusik Compositeur*. Koželuhova tvorba je akýmsi seizmografom štýlového vývinu hudby vo Viedni od rokoka, cez vrcholný klasicizmus až po raný romantizmus. A je to práve klavírna a komorná tvorba, ktorá je z hľadiska štýlového vývoja v tvorbe Leopolda Koželuha rozhodujúca: na jej pôde sa anticipuje to, čo sa stalo príznačným pre Beethovena a Schuberta. Rad klavírných sonát, o. i. aj *Sonáta g mol* P XII:17 z roku 1785 dokumentuje toto tvrdenie: jej prvá časť začínajúca pomalým úvodom, ktorý sa však zopakuje aj v závere, takže vzniká dojem francúzskej ouvertúry, je plná dramatického napätia, vzrušujúcej dynamiky a rytmu, ktoré sa neskôr stali príznačnými pre Beethovena. Závažnosť tejto časti je vyvážená (možno trochu nečakane) značne odľahčeným rondom druhej časti. Dvojčastovosť diela nie je v Koželuhovej sonátovej tvorbe ojedinelá, vyskytuje sa pravidelne popri zvyčajnej trojčastovosti. *Kantáta na Máriu Teréziu von Paradis* vznikla roku 1783, teda na začiatku Koželuhovho viedenského pobytu, keď skladateľ napísal väčšinu svojich diel tohto druhu. Jej obsahom je životný príbeh skladateľovej slepej žiačky Marie Theresie von Paradis, rozvrhnutý do troch recitatívov a árií. Literárna predloha neprekračuje dobový priemer, no najmä v recitatívoch poskytuje skladateľovi príležitosť na hudobnú charakteristiku textu. Inak skladba spĺňa očakávania kladené na populárnu „náladovku“ (volkstümliches Stimmungslied).

(Maria Theresia von Paradis (1759 – 1824), rakúska skladateľka, klaviristka, organistka, speváčka, ktorá oslepla v ranom detstve, dostala vynikajúce hudobné vzdelanie od Leopolda Koželuha, Antonia Salieriho, Abbé Voglera a stala sa úspešnou koncertnou pianistkou i speváčkou vo Viedni a v celej západnej Európe. Mala výnimočne dobrý sluch a vynikajúcu pamäť. Na komponovanie používala špeciálnu šablónu a svoju korešpondenciu vybavovala pomocou ručnej tlačiarne skonštruovanej prešporským vynálezcom Wolfgangom von Kempelenom. Vo svojej klavírnej tvorbe bola ovplyvnená Leopoldom Koželuhom, jej piesne sú poznačené operným štýlom doby. Wolfgang Amadeus Mozart jej venoval svoj Klavírny koncert B dur KV 456.).

WOLFGANG AMADEUS MOZART sa mohol stať oným ťažko pochopiteľným zázrakom aj a iba vďaka prostrediu, v ktorom žil a pôsobil. Do tohoto prostredia treba zahrnúť všetky miesta a mestá, ktoré počas svojho krátkeho života od ranej mladosti navštívil; nevynímajúc Viedeň, ktorej atmosféra bola presiaknutá všetkým, čo vtedajší svet mohol poskytnúť. Azda niet dobovej skladateľskej osobnosti, na ktorú svojim spôsobom nereagoval, ktorej nebol zaviazaný niektorou črtou svojej univerzálnej tvorby. Ak dobre poznal tvorbu Johanna Sebastiana Bacha a jeho synov, ak mu bol blízky najmä „londýnsky“ Johann Christian Bach, potom rapsodický Philipp Emanuel ho očaril, no spôsobom svojho „pohnutia duše“ poslucháča bol Mozartovi skôr cudzí. Podľa Alfreda Einsteina „čím starší bol Mozart – a zostarol veľmi skoro, lebo musel skoro zomrieť – o to dô-

kladnejšie zastrel svoje city, o to menej bol ochotný obetovať logiku formy v prospech vtipu, prekvapenia, ako to často robieval Philipp Emanuel. Raz v neskoršej tvorbe, napodobnil Philippa Emanuela, v *Ronde KV 485*, ktoré, príznačne, nezahŕňa do svojho tematického katalógu. V tejto dobre známej skladbe je skrytý prefikovaný trik, úplne sa vymimajúci z rámca Mozartovej tvorby: Mozart v nej spojil bratov Johanna Christiana a Philippa Emanuela. Téma sa vyskytuje v *Kvintete D dur op. XI, č. 6* Johanna Christiana, venovanom kurtfirštovi Carlovi Theodorovi (okolo roku 1775), na poprednom mieste, totiž ako druhá téma. Mozart ju však spracoval na spôsob rondových skladieb, ktoré Philipp Emanuel uverejnil roku 1780 a 1783 vo svojej zbierke *Clavier-sonaten und Freye Fantasien nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber* (Klavirne sonáty a voľné fantázie spolu s niekoľkými rondami pre fortepiano pre znalcov a milovníkov). Dal však Philippovi Emanuelovi lekciu – alebo skôr bol ne-schopný (pretože to bolo proti jeho povahy) nasledovať Philippa Emanuela vo všetkých jeho prekvapeniach, v neočakávaných pauzách, pikantériách, sentimentálnych koketériách týchto rond? Je plný dôvtipu, nemá rád duchaplnosť; a dokonca aj v tejto drobnej skladbe a la Philipp Emanuel skôr odhaľuje svoju lásku k vynálezcovi témy, Johannovi Christianovi. Právym imitátorom alebo vyznačom Philippa Emanuela spomedzi predstaviteľov tzv. Viedenskej klasickej školy nie je Mozart, ale Joseph Haydn, a dokonca aj on len v niektorých svojich klavirných soná-tach....”

Hoci Mozart bol majstrom ľudského hlasu a svoju špeciálnu náklon-nosť voči nemu dokumentoval v nespočetných dielach, píšecň so sprievo-dom klavira (vyše 40 skladieb) zaujíma v jeho tvorbe okrajové miesto. Príčinou azda je postavenie piesne ako žánru vo Viedni 2. polovice 18. storočia. Mozart nesporné poznal píšcovú tvorbu svojho okolia a väčšinu svojich piesní písal pre určitú vrstvu viedenskej spoločnosti, pričom sa ne-raz ochotne vzdal ich autorstva v prospech niekoho iného – napríklad svojho mladého priateľa Gottfrieda Jacquina, ktorý nimi obdaroval svoje početné priateľky. Aj tu však existujú výnimky – piesne, ktoré sa zaraďu-jú medzi klenoty jeho tvorby. S Gottfriedom Jacquinom súvisí aj vznik „jednej z Mozartových najkrajších piesní – Louise, als sie die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte, KV 520, ktorú Gottfried vyslovne ve-noval jednej zo svojich lások, sietne von Altomonte. Na rukopise je po-známkou napísaná Mozartovu rukou: 26. Mai 1787. Landstrasse... in Herrn Gottfried von Jacquins Zimmer (...v izbe pána G. von Jacquina). Teda Mozart, takpovediac, komponoval skladbu pod dohľadom: v zápatí ju daroval Jacquinovi; a sám ju nikdy nepublikoval. V skutočnosti to vôbec nie je pieseň, ale dramaticky koncipovaná scéna, v ktorej v náreku c mo-lovej chromatiky nečitme iba urazenú náladu mladej dámy, ale priam vi-díme oheň v krbe – malé majstrovské dielo, zároveň slobodné a dokonalé tvarované. No v súvislosti s niekoľkými inými piesňami tohto stredného viedenského obdobia sa Mozart nezdal svojho autorstva. V prvých dvoch zväzkoch z roku 1789 to je *Abendempfindung* a *An Chloe*. *An Chloe* je kla-virne rondino s textom – veľmi pôvabné, no nie je piesňou. *Abendempfindung*, na druhej strane, je prudom jemného lyrizmu, vy-





značujúcim sa hĺbkou citu a výrazu a spevnou dokonalosťou takého stupňa, že úplne zabudneme, či ide o scénu alebo pieseň, taliansku alebo nemeckú..." (Alfred Einstein)

Joseph Haydn – texty Anne Hunter

A Pastoral Song

My mother bods me bind my hair
with bands of rosy blue,
tie up my sleeves with ribands rare,
/:and lace my bodice blue"/.
For why she cries, sit still and weep,
while others dance and play?
/:Alas! I scarce can go or creep,
while Lubin is away:/.

'Tis sad to think the days are gone,
when those we love were near;
/:I sit upon this mossy stone,
and sigh when none can hear:/.
And while I spin my flawen thread,
and sing my simple play,
/:the village seems asleep or dead,
now Lubin is away:/.

The Wanderer

To wander alone
when the moon faintly beaming
with glimmering lustre
darts thro' the dark shade,
where owls seek tor covert,
and nightbirds complaining add soun
to the horror that darkens the glade.
'Tis not for the happy;
come, daughter of sorrow,
'tis here thy sad thoughts
are embalm'd in thy tears,
where, lost in the past,
disregarding tomorrow,
/:there's nothing for hopes
and nothing for fears:/.

Fidelity

While hollow birst the rushing winds,
and heavy beats the show'r,
this anxious, aching bosom finds
no comfort in its pow'r.
No, no.
For ah, my love, it little knows

Pastierska pieseň

Matka mi pletie vrkoč
s ružovými stuhami,
rukávy skrášľuje vzácnymi viazaničkami
a modrými čipkami ozdobuje mi živôtik.
Volá: prečo sedíš a plačeš
kým ostatní tancujú a hrajú sa?
Beda, ako môžem ísť či vkrádať sa,
keď Lubin je ďaleko?

Smutné pomyslieť na únik dní,
keď nablízku sú nami milovaní;
sedím na machom zarastenom kameni
a vzdychám, keď nikto nepočúva.
Pradiem svoju tenkú niť
a spievam svoju prostú pieseň
a dedina, zdá sa, spí, či mrtvá je,
keď Lubin je vzdialený.

Tulák

Túlať sa sám,
keď mesiac slabo žiari
trblietavými lúčmi do tmavých tieňov,
kde sovy hľadajú úkryt
a nárek nočných vtákov
svoj zvuk pridáva k hrôze,
čo zatemňuje žiaru.
Nie je to pre šťastných;
príd, dcéra smútku,
tu tvoja smutná myseľ
je v tvojej slzách zabalzamovaná,
kde stratené v minulosti
nehladiac na zajtrajšok
tam niet miesta pre nádej,
niet miesta pre obavy.

Vernosť

Hoci v nárazoch udiera vietor
a prudko šľahá dážď,
úzkosť a bolesť hrude
nenachádza v nich silu.
Nie, nie.
Pretože láska moja sotva vie,

what thy hard fate may be,
 what bitter storm of fortune blows,
 what tempests trouble thee.
 A wayward fate hath spun the thread
 on which our days depend,
 and darkling in the checker'd shade,
 she draws it to an end.
 But whatsoever may be our doom,
 the lot is cast for me,
 for in the world or in the tomb,
 my heart is fix'd on thee.

*aky ťažky móže byť osud,
 aka horká burka osudu vanie
 aké hromy duše ťa trápia.
 Aki cestu nám osud chystá,
 ktora určuje naše dni
 a v trblietavých tienoch
 nás vedie ku koncu.
 Nech akýkoľvek zánik
 je pre mňa určeny,
 vo svete či v hrobke,
 moje srdce je uprené na teba.*

Hamlet's Monolog

(William Shakespeare)
 in Musik gestzt von A. Reicha

Recitativ

Sejn – oder nicht sejn – das ist die Frage.
 Ist edler die Seele dessen,
 der Wurt und Pfeil des angreifenden duldet?
 oder dessen, der sich gegen alle die Heer des Elends rüstet,
 und widerstrebend es endigt? Sterben – schlafen:
 weiter nichts; und mit diesem Schläfe
 den Gram unserer Seele, die unzählbaren Leiden der Natur endigen,
 die hier unser Erbtheil sind, ist eine Vollendung;
 die wir mit Andacht wünschen sollten. Sterben – schlafen.
 - Schlafen? vielleicht auch träumen. Da liegt's!
 Denn was uns in diesem Todesschlafe für Träume kommen möchten,
 wenn wir nur dem Geräusche hier entronnen sind,
 das verdient Erwägung. Dies ist die Rücksicht,
 warum wir uns Leiden des Lebens unterwerfen.
 Denn wer ertügte seine Schmach, die Bosheit des Unterdrückers,
 die Verachtung des Stolzen, die Qualen verworfener Liebe,
 die zögernde Gerechtigkeit, den Übermuth des Grossen,
 die Verhöhnung des Leidenden von Unwürdigen,
 wenn er sich mit einem kleinen Messerchen
 in Freiheit setzen könnte? Wer würde unter der Last
 eines so mühevollen Lebens schwitzen und jammern?
 Aber die Ahnung von Etwas nach dem Tode
 verirrt die Seele, und bringt uns dahin, dass wir lieber
 die Übel leiden, die wir kennen,
 als zu andern fliehen, die wir nicht kennen.
 So macht uns das Gewissen zu Memmen;
 so entnervt ein blosser Gedanke

die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend,
 und die grössten Unternehmungen, die wichtigsten Entwürfe
 werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Laufe gehemmt,
 und vor der Ausführung zurückgeschreckt.



Cantate. Verfasst vom Pfeffel auf Marie

Theresie Paradis in die Musick gesetzt von Leopold Koželuch

Recitativo

Ich war ein kleines Würmchen,
 noch kaum Vier Spannen groß
 und pickt in einer Laube
 an einer goldnen Traube
 auf meiner Mutter Schoß.
 Da stieg ein schwarzer Drache
 (die Mutter sah ihn nicht)
 aus einer faulen Pfütze
 und bließ, wie fahle Blitze,
 sein Gift mir ins Gesicht.
 Da ward es plötzlich dunkel,
 und einsam um mich her,
 es konnten meine Augen
 Kein Licht mehr in sich saugen,
 die Sonne schien nicht mehr.

Recitativo

An einem Feste Gottes,
 als ich ein Lied Ihm sang,
 da hört ich Flügel schwirren
 und ein Stimme girren
 so sanft wie Flötenklang.
 Sie sprach:

Aria

O Mutter, liebe Mutter!
 rief ich der guten zu,
 und hing an ihrer Wange:
 wie bang ist mir, wie bange?
 wo bin ich? wo bist du?
 Sie netzte mich mit Tränen,
 rief den im Himmel an
 bath Menschen mir zu helfen,
 und keiner konnte helfen
 von allen die mich sahn.
 So schlich ich lang im Finstern
 an ihrer Hand umher;
 entwöhnt von bunten Tande
 fand nie mein Geist die Bande
 worinn er lag zu schwer.

Aria

Ich bin der Engel der süßen
 Harmonie;
 der oft der Menschen Kindern
 des Lebens Gram zu lindern
 schon seine Harfe lieh.
 Du kennest mich:
 auf Erden hießich Cecilia
 mein Lobsang Popens Laute,
 und meiner Ehre baute
 man die Harmonika.
 Ich bin der Engel
 der süßen Harmonie;
 der oft der Menschen Kindern
 des Lebens Gram zu lindern
 schon seine Harfe lieh.
 Heil Dir! zu deinem Troste
 bin ich herabgesandt:
 Sie faßt mir die Hand, und Kehle,
 und eine neue Seele
 durchströmte Kehl und Hand.

Recitativo

Aria

Sie schied:
 auf meinem Schoße
 fand ich ein Saitenspiel
 Sein Laut verdrang mein Leiden
 Mein Busen schmolz in Freuden
 und Harmonie Gefühl.
 Einst spielt ich in dem Tempel
 das heilige Meiststück
 des großen Pergolese,
 da hörte mich Therese
 und sorgte für mein Glück.
 O lebte Sie,
 doch schweig mein allzu wacher
 Schmerz!
 fand ich in Süd und Westen,
 nicht Mädchen die mich trösten,
 nicht Balsam für mein Herz?

W. A. Mozart: An Chloë

(Text: J. G. Jacobi)

Wenn die Lieb' aus deinen blauen, hellen, offenen Augen sieht
 und vor Lust hinein zu schauen mir's im Herzen klopft und glüht;
 und ich halte dich und küsse deine Rosenwangen warm,
 liebes Mädchen, und ich schließe zitternd dich in meinen Arm!
 Mädchen, und ich drücke dich an meinem Busen fest,
 der im letzten Augenblicke sterbend nur dich von sich läßt;
 den berauschten Blick umschattet eine düstre Wolke mir,
 und ich sitze dann ermattet, aber selig neben dir.

Abendempfindung

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden
 und der Mond strahlt Silberglanz;
 so entflieh'n des Lebens schönste Stunden,
 flieh'n vorüber wie im Tanz.
 Bald entflieht des Lebens bunte Szene,
 und der Vorhang rollt herab.
 Aus ist unser Spiel,
 des Freundes Träne fließet schon auf unser Grab.
 Bald vielleicht mir weht,
 wie Westwind leise,
 eine stille Ahnung zu,
 schließ ich dieses Lebens Pilgerreise,
 fliege in das Land der Ruh'.





Werdt ihr dann auf meinem Grabe weinen,
 trauernd meine Asche seh'n,
 dann, o Freunde, will ich euch erscheinen und will himmelauf euch weh'n.
 Schenk auch du ein Tränchen mir,
 und pflücke mir ein Veilchen auf mein Grab,
 und mit deinem seelenvollen Blicke
 sieh' dann sanft auf mich herab.
 Weih' mir eine Träne, und ach!
 schäme dich nur nicht, sie mir zu weih'n,
 o sie wird in meinem Diademe dann die schönste Perle sein.

Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte

(Text: Gabriele von Baumberg)

Erzeugt von heißer Phantasie,
 in einer schwärmerischen Stunde zur Welt gebrachte,
 geht zu Grunde, ihr Kinder der Melancholie!
 Ihr danket, Flammen euer Sein,
 ich geb' euch nun den Flammen wieder,
 und all' die schwärmerischen Lieder,
 denn ach! - er sang nicht mir allein.
 Ihr brennet nun, und bald, ihr Lieben,
 ist keine Spur von euch mehr hier.
 Doch ach! der Mann, der euch geschrieben,
 brennt lange noch vielleicht in mir.

KAMILA ZAJÍČKOVÁ pozri str. 16

RICHARD FULLER sa narodil v štáte Washington (USA), študoval na Central Washington University a na University of Oregon klavír a hudobnú vedu. Hru na čembale študoval v San Francisku u L. Goldberga a vo Viedni u H. Tacheziho, Hru na hammerklavieri u M. Bilsona. V rokoch 1972 – 1982 bol profesorom na Linfield College (Oregon). Ťažisko jeho umeleckej činnosti spočíva na interpretácii klávesovej a komornej hudby a piesňovej literatúry obdobia viedenského klasicizmu a raného romantizmu na historických nástrojoch. Roku 1982 sa začala Fullerova intenzívna koncertná činnosť v hudobných centrách Severnej Ameriky a Európy. Spolupracuje o. i. s Jamesom Levineom, s Viedenskými filharmonikmi, s Emmou Kirkby, s Kamilou Zajíčkovou, Klausom Mertensom, Clausom Ockerom, Dorotheou Röschmannovou, s Festicics-Quartetom, so súbormi Wiener Akademie a Musica aeterna. Jeho mnohostranné aktivity dopĺňajú nahrávky pre mnohé európske a americké rozhlasové a televízne spoločnosti, ako aj pre film.

AGATA SAPIECHA

Workshop

17. storočia

Poľská sláčiková hudba

Zochova ul.

Hudobná a tanečná fakulta VŠMU,

15.00 hod.

SOBOTA 24. október





SOBOTA 24. október

19.00 hod.

Koncertná sieň Klarisky

Hudba na poľských dvoroch v 17. storočí

IL TEMPO

Agata Sapiiecha umelecká vedúca • husle

(J. Creswell, 1998, podľa J. F. Pressendu)

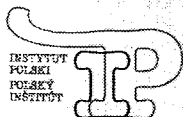
Maria Dudzik husle

(F. Mori-Costa, 1807)

Marcin Zalewski viola da gamba

(G. Karpp, 1708)

Juliana Stawarz čembalo, organ



Koncert sa koná v spolupráci s Instytutom Polskim

Adam JARZĘBSKI (1590 – 1648)
"Bentrovata" concerto a 3

Adam JARZĘBSKI

Concerto terzo a due

Adam JARZĘBSKI

"Chromatica" concerto a tre

Johann Jacob FROBERGER (1616 – 1667)

Plainte Faite a Londres pour passer la melancholie laquelle se joue lentement avec discretion (zo Sully c. XXX) a mol

Andrzej ROHACZEWSKI (17. storocie)

Canzon a 4

Adam z Wągrowca (17. storocie)

Canzona a 4

Marcin MIELCZEWSKI (ca 1600 – 1651)

Canzona a 2

Marcin MIELCZEWSKI

Canzona A 3 – doi Violini e Fagotto o Viola

Marcin MIELCZEWSKI

Canzon a 3 / ARIA a 3

Tarquinio MERULA (1593/95 – 1665)

Canzon Nona "La Calzolaria" z II Libro Quarto op. 17

(z Wrocławskiej Univerzitalnej zbierky)

Kasper FÖRSTER jun. (1616 – 1673)

Sonata a 3 ex G a 2 Violini e Viola da gamba (KBPF 38)*

Adagio – Allegro – Adagio – Allegro

Giovanni Battista FONTANA (? - 1631)

Sonata Seconda a Violino Solo e Basso

(z Wrocławskiej Univerzitalnej zbierky)

Kasper FÖRSTER jun.

Sonata "La Sidon" a 3 in F (KBPF 42)

Allegro – Adagio – Presto – Adagio – Allegro

Stanisław Sylwester SZARZYŃSKI (17./18. storocie)

Sonata per 2 Violini e Basso pro organo (1706)

Adagio – Allegro – Grave – Allegro – Grave – Allegro – Adagio

Kasper FÖRSTER jun.

Sonata "La Pazza" a 3 in d (KBPF 40)

Allegro – Adagio – Allegro

* KBPF – Katalog Barbary Przybyszewskiej-Jarmínskiej



Napriek svojej pohnutej histórii plnej bojov, povstaní, invázií a útlaku má Poľsko aj významnú hudobnú minulosť, ktorá sa odvíjala v algoritme paralelnom so západoeurópskym vývinom. Počnúc stredovekom boli hlavné štýlové obdobia prezentné aj v Poľsku, a to nielen vďaka početným zahraničným hudobníkom pôsobiacim na poľských kráľovských a šľachtických dvoroch. Postupná emancipácia domácej tvorby od zahraničného importu dosiahla svoj prvý vrchol v 17. storočí, považovanom za zlatý vek poľskej hudby. Mená skladateľov ako Zieleński, Mielczewski, Jarzębski, Szarzyński a ě. sa však dodnes neprávom iba okrajovo objavujú v svetovom koncertnom repertoári napriek tomu, že ne jeden z nich v svojej dobe nielen svojim významom, ale aj priamym pôsobením prenikli za hranice svojej vlasti.

Najreprezentatívnejším skladateľom inštrumentálnej hudby v prvej polovici 17. storočia bol nesporne skladateľ, huslista a spisovateľ **ADAM JARZĘBSKI**. Roku 1612 nastúpil ako huslista do kapely Johanna Siegmunda Hohenzollerna v Berlíne, ktorý mu umožnil roku 1615 ročný študijný pobyt v hudobníckej mekke, v Taliansku, odkiaľ sa však pravdepodobne vrátil priamo do Varšavy, kde sa stal doživotným členom kráľovskej kapely. Jeho najznámejšou zbierkou sú *Canzoni e concerti* z roku 1627 so skladbami pre 2 – 4 nástroje s continuom. Všetky dvojhlasné skladby tejto zbierky bol transkripciami vokálnych kompozícií popredných európskych polyfonikov (Lassus, Merula, Palestrina, Giovanni Gabrieli), no Jarzębski silou svojej osobnosti a umeleckého majstrovstva z nich vlastne vytvoril nové diela s imanentným inštrumentálnym charakterom, bohato varírujúc pôvodný materiál, obohacujúc ho o prekypujúcu ornamentiku, zdôrazňujúc harmonický základ prostredníctvom rozložených trojzvukov s vedúcou úlohou najvyššieho hlasu a neraz vnášajúc do nich charakter celkom odlišný od pôvodej skladby. Kým troj- a štvorhlasné skladby sú tonálne zakotvené, dvojhlasné skladby preukazujú skôr pevné modálne väzby a pripomínajú typ *ricercaru* a fantázie. Jarzębski veľmi voľne používal aj chromatické postupy (skladba *Chromatica* s vtedy populárnym klesajúcim chromatickým motívom v jednom úseku).*

JOHANN JACOB FROBERGER pozri str. 23

Z tvorby poľského skladateľa a organistu **ANDRZEJA ROHACZEWSKEHO**, ktorý pôsobil na dvore Alberta Radziwilla, sa zachovali dve skladby: 9-hlasné dvojzborové moteto *Crucifixus surrexit* a štvorhlasná canzona podobného typu ako sú skladby Adama Jarzębského, s ktorými spolu patrí k najstarším skladbám tohto druhu z pera poľských skladateľov.

Poľský skladateľ **MARCIN MIELCZEWSKI** bol členom kráľovskej kapely vo Varšave, od roku 1645 hudobným riaditeľom kráľovho brata biskupa Karola Ferdynanda Wazu. Jeho diela, ktoré sa zachovali v nevelkom počte, prenikli aj za hranice Poľska: ich výskyt v nemeckých, slovenských a českých archívoch svedčí o zaslúženom uznaní, ktorého sa mu ako vedúcej hudobnej osobnosti už počas života dostalo. Dominujúcim prvkom

Mielczewského kompozíční tvorby je princip benátského concertata, kterému podtrádl svoje homofonné i polyfonické diela, ako aj vokálne diela so sprievodom. Mielczewského instrumentálne varnate canzony majú zreteľnú, často obľúkovú stavbu. V jednej z nich v každej druhej časti autor cituje doslovné alebo s menšími modifikáciami poľské ľudové melódie – po prvýkrát v poľskej umelckej hudbe. Podobné citáty (tu ale z ľudových nábožných piesní) sa nachádzajú aj v Mielczewského sakrálnych kompoziciách. Hoci sa štýlovo orientoval na starší štýl *prima pratica*, jeho zreteľný zmysel pre tonalitu posúva jeho hudbu do vyvinovo aktuálnej polohy.*

Spolu s radom ďalších Mielczewského kompozícií sa z troch canzon, ktoré zazneli na dnešnom koncerte, dve sa zachovali v Levočskej zbierke hudobní: v prípade *Canzony a 2* ide o jediný výskyt diela v tejto vzácnjej zbierke ako 52. skladba rukopisu; jej druhá časť chýba, na koncerte uve- die Agata Sapiecha svoju vlastnú rekonštrukciu chýbajúceho úseku. *Canzona a 3* sa okrem svojho výskytu v Levoci nachádza pod titulom *Aria a 3* aj v Gdanskom rukopise.

TARQUINIO MERULA (1595 – 1665) začal svoju hudobnícku dráhu ako organista v chráme Sv. Bartolomeja vo svojom rodisku Cremona, roku 1616 presídlil v tej istej funkcii do chrámu S. Maria Incoronata do Lodi, odkiaľ odišiel roku 1620 do Pojska, kde je roku 1624 záznam o jeho zamestnaní v slubách pojského kráľa Zigmunda 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 „obsčenne správanie voči niektorým ľuďom“. Vyhrážal sa súdom za náhradu úslej mzdy, no v zápatí 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 vo veci svojho platu a zodpovednosti 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 tradícia 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 finia savia* uvedenej v Benátkach. Bol členom Accademia dei Filomusi v Bologni a kniežatom Zlateho rúna. Merula bol ovplyvnený benátskym štýlom a jeho sakrálna hudba je značne progresívna. Bol jedným z prvých skladateľov sólových motet so sláčikovým sprievodom. Jeho duchovné koncerty sa nesú v štýle Giovanneho Gabrieliho s harmonicky koncipovanými líniami, prístným tonálnym pohybom a zreteľnou formovou štruktúrou. V 30. rokoch 17. storočia sa v oblasti sakrálnych hudby začal ťažiskovo venovať tvorbe omší a zhudobňovaniu žalmov. Niektoré z týchto diel používali ostinatý bas (romanesca, Ruggiero); ďalšie nim 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 canzony na ostinátnom base, variácie na populárne melódie, komorné sonáty, sinfonie a niekoľko tancov. Komponoval aj sonáty v štýle Buonamenteho a Fontanu. Pravdepodobne zo skladateľovho „poľského“ obdobia pochádza aj Merulova skladba, ktorá sa zachovala vo Wroclawskej Univerzitnej zbierke.

Nemecký skladateľ a spevák **CASPAR FÖRSTER**, pokrstený 28. februára 1616 v Danzigu, pochádzal z rodiny kníhkupca a kapelníka v Marienkirche. Zaslúžil sa najmä o import talianskeho hudobného idiómu do severnej Európy. Bol žiakom talianskeho skladateľa Marca Schacchiho, hudobného riaditeľa na kráľovskom dvore vo Varšave a v rokoch 1636 odšiel na štúdiá k Giacomovi Carissimimu do Ríma. Pôsobil ako spevák a zbormajster pod Scacchiho vedením na kráľovskom dvore, od roku 1652 ako kapelník na kráľovskom dvore dánskeho kráľa Frederika III. Roku 1655 prevzal otcovu funkciu v Marienkirche v Danzigu. Opakovane sa zriaľoval v Benátkach; svoj posledný pobyt v tomto meste absolvoval ako kapitán v piatej tureckej vojne, za čo bol pasovaný na Rytiera Rádu sv. Marka. Zomrel 2. februára 1673 v meste Oliva neďaleko Danzigu, kde žil v dôchodku už od roku 1667. Förster je autorom prevažne vokálnych duchovných koncertov so sprievodom dvoch huslí a continua. V niektorých z týchto kompozícií sa priblížil k forme kantáty s oddeľovaním recitatívnych a ariózných úsekov. Modelom jeho dvoch oratórií *Congregantes Philistei* a *Viri Israelite* boli Carissimiho diela. Z Försterových inštrumentálnych skladieb sa zachovalo jediné orchestrálne dielo a niekoľko triových sonát, ktoré sa vyznačujú fúgovými i virtuóznymi pasážami.*

Taliansky skladateľ a huslista **GIOVANNI BATTISTA FONTANA**, prezývaný aj „dal Violino“, pôsobil v Bressii, 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 posmrtné zbierka jeho 18 sonátových kompozícií *Sonate a 1. 2. 3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violonci-no 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) - 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 rariťnu sonátu pre trojo husli a continuo. Fontanove sonáty predstavujú na svoju dobu pomerne rozsiahle kompozície, v ktorých sa snúbi dôraz na architektóniku skladieb s instrumentálnym majstrovstvom a z dnešného pohľadu prínášajú tak syntézu výtvarných majstrovstiev instrumentálnej hudby minulosti, ako aj novátorské postupy, ukazujúce do dalekej budúcnosti. (Vladimír Godár) *Sonata Seconda Violino Solo* patrí do prvej skupiny skladieb. Magniho posthumne vydané Fontanových sonát z roku 1641 sa zaoberalo aj vo Wroclawskej Univerzitej zbierke.

Cisterciánsky mních a skladateľ **STANISŁAW SYLWESTER SZARZYŃSKI** patrí medzi najvýznamnejších poľských skladateľov sakrálnej hudby konca 17. storočia. "Zachované kópie jeho diel sú označené dátumami medzi rokmi 1692 a 1713... Jeho sólove moteta (s husľami a continuo) sa vyznačujú pozoruhodne expresívnou melodickou a výsokou úrovňou kompozičnej techniky; zborové kompozície so spravidlom veľkého instrumentálneho súboru ukazujú istú bezstarostnosť vo vedení hlasov. V týchto kompozičiách Szarzyński opakovane použil melódie populárnych nábožných piesní, buď v podobe prísnych citácií, alebo v štýlizovanom tvare. Všetky jeho sakrálne diela sú písané v *stile concertato*, niektoré z nich pripomínajú formu chrámovej kantáty. Jeho jediná zachovaná instrumentálna kompozícia, *sonata da chiesa* s niekoľkými charakteristickými črtami canzony sa vyznačuje technickou zručnosťou a príznačivosťou melódiy." (Zygmunt M. Szwejkowski)*

* *Texty spracované podľa príslušných hesiel The New Grove Dictionary of Music and Musicians, R1995.*

Súbor barokových nástrojov **IL TEMPO** vznikol roku 1990 z iniciatívy Agaty Szpichowej, pod vedením ktorej pracuje dodnes. Jadro súboru tvorí dvoji huslí, viola da gamba a čembalo, resp. pozitív. Od svojho založenia sa venuje instrumentálnej a vokálno-instrumentálnej hudbe od obdobia raného baroka po klasicizmus v počte od 2 do takmer dvoch desiatok členov a spolupracuje s poľskými a zahraničnými špecialistami pre historickú interpretáciu starých hudby. So súborom praveďne spolupracujú huslisti Simona Standage. Dôležité miesto v repertoári súboru zaberá poľská hudba zachovaná v poľských archívoch. **IL TEMPO** spolupracuje s tančičkami, s ktorými prezentuje programy, spájajúce starú hudbu s historickým tancom. Súbor hosťoval v mnohých európskych štátoch, v USA a v Kanade, o.i. aj na špeciálnych festivaloch starých hudby a realizoval početné nahrávky pre rozhlas, televíziu i na zvukové nosiče. Na pozvanie britského veľvyslanca v Poľsku vystupoval pred Jej Veličenstvom Kráľovnou Alžbetou II. počas jej návštevy v Poľsku. Názov súboru **IL TEMPO** je odvodený od mnohoznateľného talianskeho slova "čas", "chvíľa", "takt", "pôčasie". Metaforicky možno povedať: sme chvíľou v súčasnosti, ale umenie je naddčasové. Snažíme sa poukázať na jej auru, ktorej existenciu chápeme ako *al tempo dei tempi*...

AGATA SAPIECHA študovala na varšavskej Hudobnej akadémii a na moskovskom konzervatóriu u Olega Krysu, zúčastnila sa na viacerých medzinárodných kurzoch pre interpretáciu starej hudby. V rokoch 1993 – 1997 študovala v triede Simona Standage na Drážďanskej akadémii pre starú hudbu, ktorú ukončila diplomom. Pravidelne spolupracuje s početnými poľskými a zahraničnými súbormi pre starú hudbu, zúčastňuje sa na festivaloch doma i v zahraničí, nahráva pre rozhlas



a televíziu, ako aj na kompaktné disky. Od roku 1992 sa prezentuje v rámci 2. programu Poľského rozhlasu a od roku 1996 vedie Medziodborové štúdium starej hudby na Hudobnej akadémii vo Varšave a zároveň učí v triede hry na barokových husliach. Okrem trvalej práce so svojím súborom Il Tempo sa venuje sólovej hre (Bachove sólové sonáty a partity), so súborom Ars Nova, kde uvádza stredovekú a renesančnú hudbu na primeraných nástrojoch (rebek, fidula a mazanky). Pre súbor Il Tempo rekonštruuje nekompletné hlasy uvádzaných skladieb a je autorkou hudobných úprav sefardických piesní pre hru *W drodze* v inscenácii Hanny Chojnackej. Na objednávku Poľského rozhlasu nahrála na kópiách stredovekých nástrojov improvizácie inšpirované hrou poľských ľudových huslistov. Pravidelne spolupracuje so Simonom Standageom, s Komorným súborom a s Barokovým orchestrom Drážďanskej akadémie pre starú hudbu, ako aj so súborom Haydn Sinfonietta Wien. Je členkou poľských a medzinárodných porôt starej a komornej hudby, zakladateľkou, riaditeľkou a prednášateľkou Medzinárodnej letnej akadémie starej hudby vo Wilanowe.

MARIA DUDZIK je absolventkou varšavskej Hudobnej akadémie. Pôsobila ako členka Poľského komorného orchestra pod vedením Jerzyho Maksymiuka, Poznaňského komorného orchestra pod taktovkou Agnieszky Duczmalovej, aj ako členka Cappelly Bydgostiensis. Zúčastnila sa na početných medzinárodných kurzoch pre starú hudbu, v rokoch 1993 – 1996 študovala u Simona Standagea v Drážďanoch. Spolupracovala s radom súborov pre starú hudbu, o. i. aj s medzinárodným barokovým orchestrom Collegium Europae. Od založenia je členkou súboru Il Tempo, no venuje sa aj stredovekej a renesančnej hudbe. Účinkuje na významných festivaloch doma i v zahraničí, nahráva pre rozhlas a televíziu i na zvukové nosiče. Je členkou súboru barokových nástrojov Varšavskej komornej opery.

LILIANA STAWARZ ukončila štúdium hry na čembale v triede Władysława Kłoslewicza na varšavskej Hudobnej akadémii. Roku 1990 získala diplom na Conservatoire National de Region de Rueil-Malmaisen v triede Huguette Dreyfusovej. Je laureátkou Prvej všepoľskej čembalovej súťaže Wandy Landowskej v Krakove, kde získala 2. cenu, Festivalu poľskej pianistiky a finalistkou Medzinárodnej čembalovej súťaže v Paríži. Zúčastnila sa na početných majstrovských kurzoch pre interpretáciu barokovej hudby. Vystupuje aj sólisticky, spolupracuje s Varšavskou komornou operou a s Jeanom-Claudeom Malgoireom. Od roku 1993 prednáša na Medzinárodnej letnej akadémii starej hudby vo Wilanowe.

MARCIN ZALEWSKI je popredným poľským lutnistom a gambistom. Študoval na Vysokej hudobnej škole v Lodzi u prof. Aleksandra Kowalczyka, hru na viole da gamba na Drážďanskej akadémii pre starú hudbu v triede Jaapa de Lindena a Jonathana Mansona. Popri svojom členstve v súbore Il Tempo spoluúčinkoval s mnohými ďalšími súbormi pre starú hudbu (Fiori Musicali, Bornus Consort, Ars Nova, Il Canto, Concerto Avenna, Pro cantione antiqua a pod.). Vystupuje aj ako sólista. Ako inštrumentalista i vokalista pôsobil v inscenácii stredovekého mystéria *Ludus Danielis* vo Veľkom divadle vo Varšave. Vedie súbor Canor anticus, s ktorým nahral prvý poľský kompaktný disk s hudbou pre súbor viol, a nahral aj prvé poľské CD s lutnovou hudbou. Zúčastnil sa na väčšine poľských festivalov pre starú hudbu a na prestížnych špecializovaných festivaloch v USA a v Kanade. Je profesorom Hudobnej akadémie Fryderyka Chopina vo Varšave, kde od roku 1976 vedie triedu hry na klasickej gitare.



Nedeľa 25. október

19.00 hod.

Hudobná sieň Bratislavského hradu

MUSICA AETERNA

Peter Zajíček umelecký vedúci

JOHN TOLL dirigent

ZUZANA LACKOVÁ réžia

JANA PASTORKOVÁ

Apollonia, finta madre di Gasparina (soprán)

NOÉMI KISS

Gasparina, canterina (soprán)

JENNIFER ELLIS

Don Ettore, figlio d'un mercante (soprán)

JOHANNES CHUM

Don Pelagio, maestro di cappella (tenor)

Koncert sa koná v spolupráci s Hudobným múzeom SNM.

Thomas Augustin ARNE (1710 – 1778)
Symfonia č. 4 c mol

(2 Four New Overtures or Symphonies in 8 and 10 parts, 1767)
Tempo moderato
Larghetto
Vivace

Samuel Wesley (1766 – 1837)

Symfonia č. 2 D dur (1784)
Allegro spiritoso

Andantino
Allegro molto

Prestávka

Joseph HAYDN (1732 – 1809)
La canterina Hob. XXVIII:2
Intermezzo in musica (1766)

ATTO PRIMO

[1. Aria e Recitativo]

Scena I

Moderato

Apollonia: "Che visino delicato... " Gasparina: "Busano, chi sar ?"

Scena II

Don Ettore: "Ah, gnora!"

Gasparina: "Caccia lo, questo pazzo..."

Don Ettore: "Signora, tanto sdegno..."

Scena III

Gasparina: "Uh, cancheroi!"

Don Pelagio: "Quant'importa..."

Don Ettore: "Che so io!"

Apollonia: "La madre fa il negozio..."

Scena IV

Don Pelagio, Gasparina, Apollonia: "Accostati ed ascolta..."

[2. Recitativo accompagnato]

Allegro di molto

Don Pelagio: "Che mai far degio?"

[3.] Aria – Allegro

Don Pelagio: "Io sposar l'empio tirano..."

[4. Recitativo]

Don Pelagio, Gasparina, Apollonia: "Che dici?..."

[Allegro di molto]





Apollonia, Gasparina, Don Pelagio: „Che mai far deggio?“
 „Ah, quei dolci lumi!“

Scena V

Gasparina, poi Don Pelagio: „Dice il vero...“

Scena VI

Don Pelagio solo: „Oh rabbia!“

Scena VII

Don Pelagio, Gasparina, Don Ettore: „Vedi, fatti capace!“

Scena VIII

Apollonia, Don Pelagio, Gasparina, Don Ettore: „Presto in tavola...“

[6. Quartetto]

Allegro di molto

Gasparina, Don Ettore, Apollonia, Don Pelagio: „Scelerata, mancatrice...“

ATTO SECONDO

Scena I

[7. Recitativo]

Gasparina, Apollonia: „Uh, rovinare noi!“

Scena II

[8. Aria]

Allegro ma non troppo

Don Pelagio: „Signor mio...“

[9. Recitativo]

Gasparina, Don Pelagio, Apollonia: „Che mai vuol dir tal cosa?...“

[10. Aria]

Allegro di molto

Gasparina: „Non v'è chi mi aiuta...“

[11. Recitativo]

Scena III

Don Pelagio: „Misera!“

Scena IV

Gasparina, Don Pelagio: „Via facchini...“

[12. Recitativo accompagnato]

Adagio

Don Pelagio: „O stelle, aiuto!“

Scena ultima

Don Ettore, Apollonia, Don Pelagio: „Io sono chiamato...“ „Chiamata sono...“ „Oibo, non me la trovo...“ „Ma cosa vedo?“

[13.] Coro – [Quartetto]

Moderato

Don Pelagio: „Apri pur...“

Apollonia: „Ah, rischiara...“

Don Ettore: „Non l'intendo...“

Gasparina: „Ah, mi sento ristorata...“

Presto

„Quest'anello allegra...“

THOMAS AUGUSTINE ARNE, anglický skladateľ, huslista, je pre-

došetkým autorom divadelnej hudby. Narodil sa 10. marca 1710 v Londýne v rodine dobre situovaného čalúnika, disponujúceho prostriedkami na zabezpečenie prvotriedneho vzdelania svojich detí, ktoré v prípade Thomasa Arneho malo vyústiť do štúdia práva. Mládenčova láska k hudbe však nakoniec presvedčila oca o márnosti týchto snáh, takže cesta k plnému rozvoju nadpriemerného hudobného nadania syna bola otvorená. Arne už v mladosti organizoval hudobnodivadelné predstavenia, najprv so svojimi súrodencami, neskôr v spojení s inou skupinou hudobníkov. V rámci týchto produktív uvádzal – s úctyhodným úspechom – aj vlastné diela, predovšetkým *masque*, pričom sa dostal aj do kolízií s Handelom. Etabloval sa však na najdôležitejších londýnskych scénach: Haymarket, Covent Garden, Drury Lane a od roku 1745 vo Vauxhall Gardens, kde sa na ďalšie desaťročia stal vedúcim skladateľom. Okrem *masque*, serenád, dialógov komponoval v tom období každoročne aj piesňový cyklus a piesne pre divadelné produkcie Shakespearových dram. Zložitú divadelnú prostredie, v ktorom sa zmlieval, spôsobilo Arnemu značné rodinné a finančné problémy, napríklad tomu práve v poslednom desaťročí svojho života napísal a uviedol svoje najlepšie diela. Väčšina rukopisov Arneho kompozícií sa nezachovala, pravdepodobne aj v dôsledku požiarov v jeho pôsobiskách (Covent Garden, Drury Lane, Sardinian Chapel). Keďže dobové tlačé najmä v oblasti divadelnej hudby nevenovali príliš veľkú starostlivosť autentickému vydávaniu diel (napríklad v operách alebo *masquoch* sa jednoducho vynechávali recitátiivy a zborníky), stáva sa rekonštrukcia ich originálu niekedy zložitou. Z rozsiahlej Arneho tvorby sa popri veľkom počte piesní považujú za klenoty anglickej hudby niektoré z jeho počinných hudobnodramatických kompozícií: *Affred (masque* – heroická dráma s hudobnými scénami na spôsob Drydena a Purcella, z ktorej sa stala slávnou a nesmrteľnou pieseň „Rule Britannia“), *Shakespeare Ode, The Fairy Prince (masque), May Day (afterpiece* – finálna veselohra), *Caractacus* (scénická hudba, teraz stratená), *Comus* (scénická hudba), *Antarxes* (anglická *opera seria*, komponovaná na Arnem vyhotovenú anglickú verziu Metastasiovho libreta) ... Vedľa obsiahlej scénickej a vokálnej produkcie je čo do počtu podstatne skromnejšia Arneho chrámová a instrumentálna hudba: oratória *The Death of Abel* (podľa Metastasia), *Judith*, 2 omše a d., kantáty a ódy, ouvertúry, triové a čembalové sonáty, sólové koncerty a štyri symfónie... Práve komorné a orchestrálné diela dodnes prakticky absenujú aj v anglickom koncertnom repertoári, hoci podľa svedectvo o kompozíciom majstrovstve svojho autora a o osobitej expresii jeho melodickej línie. Charles Burney charakterizoval Arneho hudbu ako prijemnú mixtúru talianskeho, anglického a škótskeho idiomu.

SAMUEL WESLEY pochádzal z významného anglickej rodiny, ktorej

predstaviteľ (John Wesley, 1703 – 1791) bol zakladateľom metodistickej cirkvi; jeho názory na hudbu zároveň zohrali dôležitú úlohu v anglických a amerických hudobných dejinách: hoci bol milovníkom instrumentálnej hudby, presadzoval nevhynutosť troznamiteľného textu v chrámovej hudbe a tým určil jej smerovanie v celom 19. storočí. Jeho brat Charles





Wesley (1701 – 1788) bol slávnym autorom hymnov. Jeho synom bol Samuel Wesley, narodený 24. februára 1766 v Bristole (starší brat, tiež Charles Wesley, 1757 – 1834, bol tiež hudobníkom). Samuel Wesley bol zázračným dieťaťom, navyše obdareným mimoriadnou inteligenciou, veľkou dávkou zvedavosti, vzdelania i skepse. Otec, ktorý sa zľakol synovho prekypujúceho talentu, obávajúc sa zo straty súdnosti, v istom období sa snažil pribrzdiť hudobného aktivity oboch svojich detí. No ich vývoj sa nedal zastaviť a otec nakoniec urobil všetko pre rozkvet ich daností, napriek neľúbosti a protestom jeho metodistických rodinných príslušníkov. Rodinnou katastrofou bol fakt, že Samuel Wesley vo veku 18 rokov prestúpil do rímsko-katolíckej cirkvi, pre ktorú celý život komponoval svoju sakrálnu hudbu. Sám dokonca tvrdil, že údajne nikdy nevstúpil do rímsko-katolíckej cirkvi a neuveril nikdy jej dogmám, no pociťoval veľkú príťažlivosť voči jej sakrálnnej hudbe. Roku 1784 však venoval svoju *Missa de Spiritu Sancto* pápežovi Piusovi VI. Nebránilo mu to zároveň v tom, aby sa roku 1788 stal slobodomurárom a roku 1793 sa oženil podľa anglikánskeho rituálu. Osudnú úlohu vo Wesleyho živote zohral úraz, ktorý zrejme poškodil jeho lebku. Dôsledky tohto zranenia pociťoval celý život v záchvatoch depresie a precitlivelosti, ktoré v určitých obdobiach boli zvlášť intenzívne a ktoré zrejme poznačili aj jeho nie príliš vyrovnané a šťastné súkromie. Keďže nikdy nemal pevné zamestnanie, pohyboval sa často na pokraji núdze. O jeho nekonvenčnom myslení, ľudských kvalitách, vrúcnosti, idealizme a mimoriandom literárnom nadaní podáva svedectvo bohatá korešpondencia. Wesley-hudobník si uvedomoval – možno v protiklade k hlavným prúdom svojej doby – hlbokú zakorenenosť v hudobnej minulosti. Bol dôverným znalcom renesančnej a barokovej hudby a najmä Bach sa stal najväčšou láskou jeho života. Latinské texty sakrálnnej hudby, museli byť na svojej ceste do anglikánskych chrámov spočiatku prekladané do angličtiny, od roku 1900 však zaznievali už vo svojej originálnej podobe. Jazyk Wesleyho omší a motetov sa bohatstvom kontrapunktického spracovania, hojnosťou disonancií a absenciou neustále prítomného princípu kontrastu výrazne odlišuje od hudby doby, v ktorej vznikali. Na rozdiel od sakrálnnej hudby však jeho inštrumentálna hudba je nositeľom všetkých príznačných črt klasického štýlu. Ak Wesleyho sakrálna hudba čaká (aj v svojej domovskej krajine) na široké znovuzrodenie, potom je jeho hodnotná orchestrálna hudba, ktorú komponoval z veľkej časti v období mladosti (teda ešte pred Haydnovým príchodom do Londýna), v štýle príbuznom Johannovi Christianovi Bachovi (tzv. londýnskemu Bachovi) prakticky úplne neznáma.

JOSEPH HAYDN je hudbymilovnej verejnosti známy ako mimoriadne mnohostranný skladateľ, ktorého tvorba takmer vo všetkých žánroch zohrávala kľúčovú rolu vo vývoji európskej hudby. Popri sakrálnnej hudbe (oratóriá, omše) sú to najmä jeho komorné (sláčikové kvartetá) a orchestrálne diela, ktoré (hoci nie v dostatočnej miere) tvoria súčasť bežného koncertného a nahrávacieho repertoáru. Popri jeho piesňovej tvorbe, raných (talianskych) oratóriách a množstva neznámej komornej hudby a sonát však sa takmer nestretávame s Haydnovou opernou tvorbou, hoci v is-

tom období skladatelovo tvorivého života stala v popredí jeho zájmu (a povinnosti), o čom svedčí aj lemy pohľad na zoznam Haydnovej tvorby. Najmä obdobie druhej polovice Haydnovho pôsobenia v Eisenstade a v Eszterháze (roky 1775 – 1784) však bolo zamierané predovšetkým na operu, i keď nie výlučne na vlastnú tvorbu, ale aj/najmä na operné produkty v eszterházyovskom divadle. Vo svojej vlastnej opernej tvorbe to- ho obdobia sa Haydn zaujímal najmä na operu *servu* alebo *semiteru*, na *dramma giocoso* (*La vera costanza, L'isola disabitata, La fedeltà premiata, Orlando Paladino, Armida*). Neskôr sa Haydn k opernej tvorbe vrátil už iba raz (ak ponecháme bokom príležitosnú scénickú hudbu z roku 1796), a to roku 1793, keď napísal dielo *L'antima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice – dramma per musica*. "Serioznemu" opernému obdobiu 70. a 80. rokov však pred- chádzali desiatročia, v ktorých kompozícia scénických žánrov v Haydnovej tvorbe neabsentovala, no nebola ani stredobodom skladateľovej pozornos- ti. Predovšetkým však bola zamieraná najmä na *opern buffa*, resp. na iné ko- médialne žánre – singspiel, bábkovú operu, komédiu, burlettu a pod. *La cantarina* (Speváčka) vznikla roku 1766. Na titulnom liste partitúry je die- lo označované ako "Intermezzo in musica", kým na zachovanej dobovej

Označenie "opera buffa" je len v zdanlivom protiklade k "intermezzo in musica": v histórii opery znamená žánr opery buffa iba ďalší stupeň vykrystalizovania nového žánru, ktorého jadro spočívalo v medzihrách – intermezzách opery seria. Citovaný titulný list libreta však poskytuje aj rad zaujímavých informácií a zároveň oріznikovo o histórii tejto opery/inter- mezza, ktorá sa, aspoň čiastočne, zrejme viaže na Bratislavu. Dielo vznik- lo v prvých rokoch Haydnovho pobytu v službách Eszterházyovcov a jeho uvedenie v Eisenstade nie je zaznamenané. Prvým dokumentom predve- denia je práve citované libreto, ktoré viedlo (k nedokázateľnej) domnie- ke o tom, že premiéra sa uskutočnila v Bratislave roku 1767. Dokázateľná je však skutočnosť, že obdobie karnvalu v Bratislave aj cisá- rova Maria Terézia v sprievode svojho dvora ("...opera buffa representa- ta nel tempo di carnevale...": "opera buffa, uvedená v čase karnvalu na pobavenie Ich Kráľovských Výsost. Pressburg, v tlačiarňi Joh. Michaela Landera...")

Personne che recitano:
Don Pelaggio. Maestro di Capella, CARLO FRIBERTH.
Gasparina. Cantarina, MARIA ANNA WEIGL.
Apollonia. Finta Madre di Gasparina, LEOPOLDO DICHTLER.
Don Ettore. Figlio d'un Mercante, BARBARA DICHTLER."

La Musica di Giuseppe Haydn, Maestro di Capella di S. A. il Principe Eszterházy.
"LA / CANTERINA / OPERA BUFFA, / REPRESENTATA / NEL TEMPO DI CARNEVALE / PER DIVERTIMENTO DI LORO / ALTEZZE REALI. / PRESS- BURGO, / NELLA STAMPERIA DI GIOV. MICHELE LANDERER / 1767.

La Musica di Giuseppe Haydn, Maestro di Capella di S. A. il Principe Eszterházy.
"LA / CANTERINA / OPERA BUFFA, / REPRESENTATA / NEL TEMPO DI CARNEVALE / PER DIVERTIMENTO DI LORO / ALTEZZE REALI. / PRESS- BURGO, / NELLA STAMPERIA DI GIOV. MICHELE LANDERER / 1767.



muž, no ženskú úlohu Apollonie, notovanej pre soprán, spieval muž (Leopold Dichtler) a druhú mužskú rolu (v súlade s autorským zámerom: písaná je pre soprán) spievala žena (Barbara Dichtler). Dohady o možných omyloch dlho zamestnávali muzikológov a historikov, no zdá sa, že ani Haydn, ani programový/libretový bulletin bratislavského predvedenia z roku 1767 sa nezmýlili. Stručne: existujú dôkazy o tom, že Barbara Dichtlerová aj v iných operách (aj Haydnových) spievala „nohavicové“ role a omyl v Haydnovom rukopise celej roly nemožno predpokladať. Zvláštne je obsadenie Apollonie mužským hlasom, hoci je notovaná v sopráne: dejiny opery ponúkajú aj tu vysvetlenie. Stará benátska opera poznala postavu starej ženy znázorňovanej mužom a Apollonia, „zdanlivá“ matka Gaspariny ňou v skutočnosti je. V 1. scéne 2. dejstva navyše nachádzame nadávku na jej adresu: „ruffianaccia“, t. j. kupliarka, čo poukazuje na pôvodnú postavu Ruffiany (kupliarka) v *commedia dell'arte*, ktorá je vlastne vzdialeným modelom pre celú operu *La canterina*. Autor libreta nie je známy. Prameňom jeho veľkej časti však je opera *L'Origille* (1760) od Niccolu Picciniho a text 2. a 3. čísla (Recitativo accompagnato a Aria) pochádza z libreta *Lucio Vero* z roku 1700 od Apostola Zena. Otázku, kde sa uskutočnilo roku 1767 bratislavské karnevalové predvedenie Haydnovho intermezza/opery pravdepodobne vyriešil denníkový záznam dvormajstra zo sprievodu Márie Terézie zo 16. februára 1767: „Mali sme zase veľké slávnostné dvorné diné a večer sa [dvor] pobral opäť do prima-sovej záhrady [t.j. záhrady arcikniežatského paláca, t.j. dnešného Úradu vlády], kde v spomínanom divadle predviedol slávny skladateľ a kapelník kniežata Esterházyho, pán Haydn spolu s jeho hudobníkmi – virtuózmi (ktorí ho [knieža] údajne stoja ročne okolo 20.000 guldenov) svoju operu buffa.“

Joseph Haydn

Speváčka

PRVĚ DEJSTVO

[ána a recitativ]

I. scéna

Gasparina a Apollonia

Apollonia

Aký pŕováb dodal tvojej tvárkice tento skrásŕiŕujúci prostriedok! Nech ŕe požeň nany ten, kto ho vynasŕiel!

Aký pŕováb dodal...

Ŗ, vidiš, aký ŕe rozdiel medzi pŕúdtrom

Madame Celiŕovej a týmto, ktorý som

dostala od služobnice markyzy

Impiastrovej; s týmto si môžeš

umyvať, drhnŕt svoj obliĕaj, neŕide;

keby si len bola videla večera večer

v divadle, aká krásna bola pani pekár-

ka, hoci farba jej tváre sa pohybuje

medzi zelenou a čiernou, v dôsledku

čoho vyzera, akoby ju boli zbilil, no od

tohto prostriedku opeknela. Hľa, hľa,

už som povedala: nech ŕe požeň nany,

kto to vynasŕiel...

Divadelná ŕminka ŕe pre nás staršie

ženy ako piaty element.

Gasparina

Ktosi klope, vari kto to môže byť?

Apollonia

Bude to Majster... Ŗ, Ŗ, Don Ettore!

Gasparina

Čo chce ten pochabec?

Povedz mu, že otec sa mi vyhráŕal, že

ho rozŕvri, ak ho vpusŕim do domu.

Už mi nemá čo dať, to ŕe problém.

Apollonia

Ale dieta drahe, chceš, aby nás tvoji

otec zniciľ? Vracia sa!

Smie zamknúť, nemožeme otvoriť.

2. scéna

Don Ettore a predhádzajúce

Don Ettore

Signora, takto so mnou jednáte?

Gasparina

Vyžeň tohto blázna pallicou!

Joseph Haydn

La canterina

ATTO PRIMO

[Aria e Recitativo]

Scena I

Gasparina ed Apollonia

Apollonia

Če visino delicato che ti fa questo bello, benedetto sia colui che l'in-

vento.

Če visino delicato... etc.

Ŗh, ve' la differenza che v'è tra

il bianco di Madame Celia e questo

che mi dié la cameriera della Marchesa

Impiastro; con questo puoi lavarti,

puoi straffinarti il viso, che non casca;

tu vedesti ieri sera nel teatro, che bella

figurina faceva la formarina, e pure ella

ha un color tra il verde e il nero, che

sempre par ch'abbia pestato il volto da

sgnugnoni e ceffate, e che gliel

fa parere così bello.

Eccolo, eccolo, già l'ho detto: benedet-

to, benedetto sia colui che l'invento.

Decoro de'teatri, quint' elemento de

noi altre donne!

Bussano, chi sarà?

Apollonia

Sarà il Maestro, adesso... Ŗh, Ŗh, Don

Ettore!

Gasparina

Če vuoi questo sguaiato? Diglielo tu,

che il padre ha minacciato farmi stre-

giar, se lo ricevo in casa. Ei non ha più

che darmi, questo è il male.

Apollonia

Ma, figlia benedetta, vuoi farci

rovinare da tuo padre? E' torna!

Siam serrate, non si può aprire.

Scena II

Don Ettore e dette

Don Ettore

Ah, 'gnorai voi così mi trattate?

Gasparina

Caccialo, questo pazzo, con un legno!



Don Ettore

Signora, tanto sdegno perchè?

Gasparina

Rompiti il collo!

Don Ettore

Or ben, questo cerchiato di diamanti, che ho preso da mia madre, lo porterò a donar all' Angelina.

Gasparina

Diamanti? Oh ben, chi è lì fuori?

Apollonia

Figlia, è Don Ettore.

Gasparina

Don Ettore?

Don Ettore

Signora, servo suo.

Gasparina

Cor mio, sono due mesi che veduto non t'ho!

Apollonia

Figlia, che fai, se il padre lo sa?

Gasparina

Che me ne preme, io per dispetto suo lo voglio amare.

Apollonia

Benedetta, tu sai quel che ti fare.

Gasparina

Vostra madre sta bene?

Don Ettore

Sì, e vedete, questo è suo; io l'ho preso e l' dono a voi assieme con quest'olanda.

Gasparina

Ma se mai se n'accorge?

Don Ettore

Ella m'ama, io gliel dico, e si sta zitta.

Gasparina

Madre, vedi, che bella cosa ricca, che tela di signore, che m'ha dato

Don Ettore!

Apollonia

Oh, bella cosa! (Valerà tre doppie tutto il regalo.) Ah, povera ragazza! Ella non ha persona che un sospiro le dia, col fatigare noi pensiamo al mangiare, voi vedete la vita che facciamo sempre chiuse.

Don Ettore

Signora, prečo so mnou jednáte tak nedôstojne?

Gasparina

Zlom si väzy!

Don Ettore

Nuž dobre, tu je diamantový prstienok, ktorý nesiem od matky, aby som ho dal Angeline.

Gasparina

Diamanty? Dobre, kto je vonku?

Apollonia

Dcéra moja, to je Don Ettore.

Gasparina

Don Ettore?

Don Ettore

K službám, signora.

Gasparina

Drahý, už som ťa nevidela dva mesiace!

Apollonia

Dcéra moja, čo to robíš? Čo, ak sa to otec dozvie?

Gasparina

Kašlem na neho! Chcem ho milovať už len preto, aby som ho nahnevala.

Apollonia

Drahá, vieš čo robíš.

Gasparina

Vaša matka sa má dobre?

Don Ettore

Áno, a pozrite, to patrí jej: od nej to nesiem a dávam vám spolu s touto holandskou tkaninou.

Gasparina

A čo, keď si to všimne?

Don Ettore

Má ma rada, a keď jej to vyrozprávam, nepovie nič.

Gasparina

Pozri, mama, aké krásne, drahé veci, akú panskú látku mi dal Don Ettore!

Apollonia

Ó, naozaj je to krásne (všetky dary nie sú hodné ani dva grajciare). Chúďa, dievča! Nemá nikoho, kto by jej poslal aspoň povzdych, horko-ťažko si zarobíme na chlieb, vidíte ako žijeme, bez prestávky zamknuté.

Credea, or ch'ha bussato, che fusse un mercante, che vuol donarmi un abito di stoffa per sentirmi cantare.

Gasparina

Don Ettore
E per che cosa non lo vou'accontentare?

Apollonia

Chi? Che dite? Alla casa di Gasparina Zuffoli? Qui nessun ci mette piedi; la mia figliola, lei, chi mai la crede?

Don Ettore

Piano, signora, io non ho detto niente. Or senti, Gasparina, starò a pranzo con te questa mattina.

Gasparina

Padrone! Ma bisogna trattenersi un pochetto, finchè prenda lezione e il Maestro vada via.

Don Ettore

Ti servo, anima mia, ma il Maestro ch'è?

Gasparina

Oh, egli un uom fantastico, mi sgriuderebbe subito.

Apollonia

La conosce ragazza. Uh, la porta, diavolo!

Gasparina

Come farem? Chi è?

Apollonia

Il Maestro!

Gasparina

Il Maestro? Nascondi questa spada!

Don Ettore

Che penseremo!

Uh, cancherò!

Scena III

Don Pelagio e detti

Gasparina

Signor Mastro, vi fo riverenza.

(a Don Ettore) Dunque, due lire il palmo? (a Don Pelagio) Questo qua è un venditor di tela olanda, e ci ha portato certa bella roba che mi bisogna, ed ei la dà per niente.

Don Pelagio

Quant'importa?

Co to stoji?

Don Pelagio

dava lacno.

veci, kiorè potrebujem a navyše ich holandsku tkaniu a priniesol krásne (Donovi Pelagiovi) Tento tu predáva dva litry?

(Donovi Ettoremu) Nuž, budú stači

Signor Mastro, moja úcta.

Gasparina

Don Pelagio a predchádzajúci

3. scèna

Do frasa!

Don Ettore

Co vymyslime?

Majster? Ukry tento meci!

Gasparina

Majster!

Apollonia

Co urobime? Kto je to?

Gasparina

do čerai

Pozna ju od detstva. Oj, brána.

Apollonia

hned by mi vynadal.

O, je to fantastický clovek.

Gasparina

Majster?

Ako si želaš, duša moja, ale kto je ten

Don Ettore

dem mat hodinu a Majster odide.

Pane, ale musíte chvílu počkat až bu-

Gasparina

ju obedovat.

Počúvaj, Gasparina, dnes budeme spo-

Tichšie, signora, nič som nepovedal.

Don Ettore

čí; čo si myslíte o mojjej dcérke?

Zuffolliovej? Sem nikoho noha nevkre-

Kto? Co hovoritie? V dome Gaspariny

Apollonia

A prečo ho nechcete prijať?

Don Ettore

spievat.

vat látku na šaty, len aby ma počú-

si, že to je kúpec, ktorý mi chce daro-

Teraz, keď ste zaklopali, myslela som

Gasparina





Gasparina

Tre canne, son quarant'otto lire.

Don Pelagio

Niente di meno?

Don Ettore

Che so io!

Gasparina

Sicuro, se egli s'è posto a un prezzo ragionevole, piu non sa dir.

Don Pelagio

Facciamo trenta lire!

Don Ettore

Mia madre l'ha comprata per sessanta.

Don Pelagio

Come? Oh bella! Che dice?

Apollonia

La madre fa il negozio, egli va in giro vendendo. (Ma che sciocco!)

Gasparina

Via, sbrigatelo presto, poveraccio!

Don Pelagio

Ecco!

Gasparina

Prendi!

Don Ettore

Bel trucco!

Apollonia

(Va, va abbasso al caffè! Quand'è partito il Maestro, io ti chiamo dal balcone.)

Don Ettore

Vi riverisco tutti.

Don Pelagio

Mio padrone!

Scena IV

Don Pelagio, Gasparina ed Apollonia

Don Pelagio

Accostati ed ascolta un po' quest' aria ch'ho scritta questa notte; vedi, in De-la-sol-re, terza maggiore, con li corni che entrano e rinforzano con le sordine. Oh, quest'uscite a solo d'oboe! Senti un po'! Recitativo!

[2. Recitativo accompagnato]

Don Pelagio

„Che mi far deggio?

Sposo!

Ti vedrò esangue?

Gasparina

Tri rífy, to je štyridsaťosem lír.

Don Pelagio

Nie menej?

Don Ettore

Čo ja viem?

Gasparina

Je to toľko. Ak to dáva tak výhodne, nemôžete platiť menej.

Don Pelagio

Tak teda tridsať lír!

Don Ettore

Moja matka za to dala šesťdesiat lír.

Don Pelagio

Ako? Krása moja, čo vraví?

Apollonia

Jeho matka je obchodníčka, kde-kade predáva. (Aký blbec.)

Gasparina

Podme! Ponáhľaj sa, nešťastník!

Don Pelagio

Nech sa páči!

Gasparina

Berte!

Don Ettore

Pekný trik!

Apollonia

(Choď, choď na prízemie do kaviarne! Akonáhle odíde Majster, zakývam ti z balkóna.)

Don Ettore

Porúčam sa.

Don Pelagio

Pane!

4. scéna

Don Pelagio, Gasparina a Apollonia

Don Pelagio

Pod bližšie a vypočuj si túto áriu, ktorú som napísal dnes v noci. Vidíš, do – fa – sol – re, s veľkou terciou. Sordinované lesné rohy posilnia nástup. Ó, tie pasáže sólového hoboja! Počúvaj! Recitativo!

[2. Recitativo accompagnato]

Don Pelagio

„Čo mám urobiť?

Ženích!

Vidím ťa mrtvého?

A tãto duša odlet? A vyhãsnã sveta? Sladkã sveta? Chodte k tyranovi! O, Bože! Vyuzi priležitost... Patrim inemu a nie som viac tvoja? [3. ana]	Don Pelagio "Vydat sa za tyrana. Pozerã na mrtvého snubenca. Pozerã na mrtvého snubenca? Co urobís, biedne srdce? Vydaš sa..."	[4. Recitativo] Don Pelagio Co na to povieš? Gasparina Nech žije! Apollonia Bravo, signor Maestro! Don Pelagio Via, canta appreso a me!	[5. Recitativo accompagnato e Recitativo secco] Gasparina "Che mai far deggio?" Don Pelagio/Gasparina "Sposi!" Don Pelagio Dolce, dolce! Gasparina/Don Pelagio "Ti vedrò esangue?" Don Pelagio Tieni... Apollonia "Esangue" fa così. Don Pelagio 'Gnora, fa calze, non r'impacciari!	Don Pelagio "Espirerai quell'alma?" Apollonia Spirare, aprì la bocca! "Espirerai quell'alma?" Don Pelagio Vedi, che vituperio!
A tãto duša odlet? A vyhãsnã sveta? Sladkã sveta? Chodte k tyranovi! O, Bože! Vyuzi priležitost... Patrim inemu a nie som viac tvoja? Co mãm robit? [3. ana]	Don Pelagio/Gasparina "Snubenc." Don Pelagio Sladko, sladko! Gasparina/Don Pelagio "Vidim ta mrtvého?" Don Pelagio Dz... Apollonia "Mrtvého" - urob takto. Don Pelagio Neprekãzajte nám! Don Pelagio/Gasparina "A tãto duša odlet?" Apollonia Pri "odlet" otvor ústa! "A tãto duša odlet?" Don Pelagio Hã, akã potupa!	[4. Recitativo] Don Pelagio Che dici? Gasparina Viva! Apollonia Bravo, signor Maestro! Don Pelagio Via, canta appreso a me!	[5. Recitativo accompagnato e Recitativo secco] Gasparina "Che mai far deggio?" Don Pelagio/Gasparina "Sposi!" Don Pelagio Dolce, dolce! Gasparina/Don Pelagio "Ti vedrò esangue?" Don Pelagio Tieni... Apollonia "Esangue" fa così. Don Pelagio 'Gnora, fa calze, non r'impacciari!	Don Pelagio "Espirerai quell'alma?" Apollonia Spirare, aprì la bocca! "Espirerai quell'alma?" Don Pelagio Vedi, che vituperio!



Gasparina

Soffritela, Maestro, la sapete.

Gasparina

„Echiuderaì quei lumi, quei dolci lumi?“

Don Pelagio/Gasparina

Ah, che dolci lumi!

„Quei dolci lumi!“

Don Pelagio

Dolci lumi tuoi!

Gasparina

„Tuoì“ non vista.

Don Pelagio

Parlo di te!

Apollonia

Ci vuole „lumi tuoi“, fa piu grazia, tu non capisci. Ecco: „E chiuderaì...“

Don Pelagio

Quella fetente bocca! (Fa partire la 'gnora!)

Gasparina

Signora madre, un po' di cioccolatte!

Apollonia

Dammi la chiave! „E chiuderaì quell'alma! E spireraì quei lumi!“ Viva il signor Maestro!

Don Pelagio

(Oh, che si ruppe il collo!)

Come sta, signorina?

Gasparina

Per servirvi.

Don Pelagio

Tutta stanotte io no ho preso sonno.

Gasparina

Per l'aria?

Don Pelagio

Per pensare a te, furbetta!

Gasparina

Oh sì, vi credo già.

Don Pelagio

Cari quegl'occhi!

Gasparina

Uh, la signora madre!

Apollonia

Signor Mastro, che la vuole accecar?

Don Pelagio

„Chiuder i lumi“ ha da far l'azion di serrar l'occhi. Che gran suggezion questa tua madre!

Gasparina

Oh, quest' il male; appena che

Gasparina

Vydrzte, Majstre, veď ju poznáte!

Gasparina

„A vyhasnú svetlá? Sladké svetlá?“

Don Pelagio/Gasparina

„A vyhasnú svetlá? Sladké svetlá?“

Veru, tieto sladké svetlá!

Don Pelagio

Tvoje sladké svetlá!

Gasparina

„Tvoje“ tam nie je.

Don Pelagio

Hovorím o tebe.

Apollonia

Má tam byť „tvoje svetlá“, znie to lepšie. Ty tomu nerozumieš.

Hľa: „A vyhasnú...“

Don Pelagio

Tie jej hrozne ústa. (Nech odíde tvoja matka!)

Gasparina

Signora matka, trošku čokolády!

Apollonia

Daj sem kľúče! „A vyhasnú svetlá? Sladké svetlá?“ Nech žije Majster!

Don Pelagio

(Ó, nech si zlomí väzy!)

Ako sa máte, signorina?

Gasparina

K vašim službám.

Don Pelagio

Celú noc som nezažmúril oko.

Gasparina

Kvôli árii?

Don Pelagio

Lebo som myslel na teba, ty figliarka!

Gasparina

Aha, už rozumiem.

Don Pelagio

Tieto drahé oči!

Gasparina

Oj, moja matka!

Apollonia

Signor Maestro, koho chcete oslepiť?

Don Pelagio

Pri „vyhasnú svetlá?“ má zavrieť oči.

Aká je sugestívna tvoja matka!

Gasparina

Ó, práve to je zlé. Akonáhle si všimne,

ze vtipkujem, hned ma zastrasi.
 Don Pelagio Všetry spevácky majú túto vlasnosť.
 Gasparina (Takto oklameme hlupákov.)
 Don Pelagio Nuž, chem si ta vziať za ženu.
 čo ty na to? Hovor!
 Gasparina Spýtaj sa matky!
 Don Pelagio Ach, nech to vezme čert!
 Večne s tou matkou! Chem vedieť,
 či máš niekoho, kto je blízky tvojomu
 srdcu. Povedz pravdu!
 Gasparina Beda mi, zradač! Takto so mnou
 jednáš? Ale by som ti dala...
 Don Pelagio Zmiňaj!
 Gasparina Matka je tu zase.
 Don Pelagio Nuž, nech je.
 Apollonia Čo sa deje?
 Don Pelagio Nabuduce dávaj lepši pozor!
 Gasparina Čo som spáchala? Tieto nečakané
 nastupy sú ťažké.
 Don Pelagio Pravda je. Bude lepšie ak vymechám
 tieto nastupy, aká si len preffikaná!
 Gasparina Vaša ziačka.
 Don Pelagio Prekonali ste už Majstra, drahá.
 Podme, musím ísť, je neskoro.
 Gasparina Odídete?
 Don Pelagio Ano, moja drahá dcéra.
 (Pozri tie pohľady!)
 Gasparina Chudák tulipas. Unavuješ ho toľkými
 fixnými ideami.
 Apollonia Ak vykonávaš remeslo, prenechaj naj-
 väčšie ťažkosťi majstrovi! Rozumieš?

s'accorge ch'io scherzo, fa tremarmi.
 Don Pelagio Ogni cantante ha questa suggestione.
 Gasparina (Così a credere diamo a chi è babbione.)
 Don Pelagio Or io ti vo' sposar, che dici? Parla!
 Gasparina Parlatene alla gnora!
 Don Pelagio Il fistol se la mangi! Sempre con ques-
 ta 'gnora! Io vo' sapere, se tu t'eni altri
 core. Dimmi la verità!
 Gasparina Ah, traditore! Così, così mi tratti? Uh,
 ti darci...
 Don Pelagio Ah, vipera!
 Gasparina La 'gnora entra di nuovo qui.
 Don Pelagio Uh, m'entrasse!
 Apollonia Cos' è?
 Don Pelagio Tu bada ben un'altra volta!
 Gasparina Che colp' ho io? Quell' entrate all'
 improvviso son difficili.
 Don Pelagio E vero, questa suggestion di quest'
 entrate bisogna que la levi; furbetta,
 quanto sai!
 Gasparina Vostra scolare!
 Don Pelagio Hai vinto già il maestro, figlia cara.
 Via, partiamo, ch' è tardi.
 Gasparina Ve n'andate?
 Don Pelagio Sì, figlia cara mia. (Vedi, ch'occhiate!)
 Gasparina Che povero merlotto! Ma tu il farai
 stancare con tante stitichezze.
 Apollonia Tu che fai del mestier, lasciane il peso
 a chi lo sa da mastra, m'hai tu inteso?



**Scena V**

Gasparina, poi Don Pelagio

Gasparina

Dice il vero. Ma ancor non vien Don Ettore? Salite!... Ma che alloco!

Don Pelagio

Qui certo l'ha lasciata.

Gasparina

Il Maestro partito. Venga! Che scimunito! s'ha rotto il collo, sì. Non l'hai veduto? Sei orbo. Presto, ora gi di pranzo.

Don Pelagio

Diavolo, che ascolto!

Gasparina

Via, verrotti a icontrare per le scale. Andiam, andiamo, povero animale!

Scena VI**Don Pelagio solo****Don Pelagio**

Oh rabbia! Oh gelosia! Va, va senza rossore; che mi possa scordar tutte le note, possa perder l'udito e la battuta, se di te non mi vendico. Nascondiamci qui, vediamo la fine di sue furfanterie; dopo ch'ho speso tanto, datale casa e mobili, la musica insegnatale, così m'inganna? Ah, donne senza fede! Appiccato e squartato chi vi crede!

Scena VII**Don Pelagio nascoto, Gasparina e Don Ettore****Gasparina**

Vedi, fatti capace!

Don Ettore

Io sempre sono stato a far la spia, nè l'ho veduto.

Gasparina

Eh via!

Don Ettore

Mi toccato a dar luogo al signor Mastro.

Don Pelagio

Or io do luogo a voi; ah, cos sono le vicende umane!

5. scéna**Gasparina, neskôr Don Pelagio****Gasparina**

Máte pravdu. Ale nepríde ešte Don Ettore? Podte hore!... Aký nešika!

Don Pelagio

Určite zaostal...

Gasparina

Majster sa vzdialil. Podte! Aký nemotorný! Vylomil si krk. Nevidel si? Si slepý. Rýchlo, už je obed!

Don Pelagio

Do čerta! Čo to počujem?

Gasparina

Podme, stretneme sa na schodoch. Podme, podme, chúda zviera!

6. scéna**Don Pelagio sám****Don Pelagio**

Ó zlosť! Ó žiarlivosť! Odíd bez začervenania; ale nech sú falošné všetky moje tóny, nech stratím sluch a zmysel pre rytmus, ak by som sa ti nepomstil. Skryme sa tu teda, pozrime si koniec jej intríg, keď už som na ňu toľko utrúcal: dal som jej byť a nábytok, hodiny hudby a ona ma takto dobehne! Ó neverné ženy! Nech obesia a rozštvrtia toho, kto vám uverí!

7. scéna**Don Pelagio schovaný, Gasparina a Don Ettore****Gasparina**

Vidiš, ovládni sa.

Don Ettore

Neprestajne som ho pozoroval, predsa som ho nevidel.

Gasparina

Ale no!

Don Ettore

Som na rade odovzdať svoje miesto Majstrovi.

Don Pelagio

Alebo ja ho odovzdám vám; no, také sú ľudské vzťahy!

Gasparina
 Che luogo? Tu sei matto!
 Don Ettore
 Ma ella perché ha fatto fingermi
 venditor di queste tele, facendone
 pagar dal Mastro il prezzo? Segno,
 che vi ama, e voi...
 Gasparina
 Ah, sciocco! Egli mi deve dar quindici
 zecchini; non avèa come vestirsi, on-
 d'io procuro di riscuoterli alla meglio.
 Don Pelagio
 Ah, falsa, ah finta, falsa più del falso
 stesso!
 Don Ettore
 E quanto deve ancora?
 Gasparina
 Quattro zecchini.
 Don Ettore
 Lascialo in mal'ora.
 Don Pelagio
 No, no, voglio pagare. Dica, signora,
 l'ho a dar?
 Gasparina
 Uh, rovinat!
 Don Ettore
 Lei che va facendo?
 Don Pelagio
 Zitto, viso di caprai!
 Prendi, ecco il denaro!
Scena VIII
 Apollonia e detti
 Apollonia
 Presto in tavola, che siete arrivati.
 Gasparina
 Ah, ch'è venuto il precipizio mio!
 Apollonia
 Signor Maestro!
 Don Pelagio
 Signor corno, addio!
 [6. Quartetto]
 Don Pelagio
 Scelerata, mancarrice, traditrice,
 scelerata...
 Apollonia
 Non gridate!
 Gasparina
 Per pietate!

Gasparina
 Aké mjesto? Zblázní si sa?
 Don Ettore
 Ale pre čo iné ste ma predstavili ako
 obchodníka s tkaninami a Majstra
 nechalá zaplatiť za ne? Znamená to,
 že vás miluje a vy...
 Gasparina
 Ach, hlupák. Dlhúje mi pátnasť
 zecchini; nemal portadne šaty a ja som
 sa postarala, aby sa dal do portadku.
 Don Pelagio
 Ó, falošná, falošnejšia ako ja!

8. scena
 Apollonia a predchádzajúci

Apollonia
 Rýchlo k stolu, keď ste skončili!
 Gasparina
 Ach, prišla moja záhuba!
 Apollonia
 Majstre!
 Don Pelagio
 Signor Roh, zbohom!

[6. Quartetto]
 Don Pelagio
 Ničomníčka, falošná, klamárka,
 ničomníčka...
 Apollonia
 Nekričte!
 Gasparina
 Zmlievajte!





Don Ettore
Signor mio, lei l'uccida che poch' è.
Don Pelagio
Vo' gridar dalli balconi:
Queste donne, miei padroni,
sono false ed assassine,
basta dir, son canterine,
imparatelo da me!
Gasparina
Ch'accidente!
Apollonia
Che sventura! Per l'affanno e la paura!

Gasparina
Io mi reggo appena in piu.
Don Pelagio
Scelerata!
Don Ettore
Signor mio!
Apollonia
Non gridate!
Gasparina
Per pietate!
Don Ettore
Lei l'uccida!
Don Pelagio
Vo' gridar dalli balconi...
Apollonia
Che sventura! Per l'affanno e la paura,
io mi reggo appena in piu.
Gasparina
Ch'accidente!
Apollonia
Ci buttiamo piedi vostri.
Don Pelagio
Lungi, lungi, gente ingrata, castigata
hai da restar.
Don Ettore
La mi tela, i miei diamanti, zi!
Non servon questi pianti, or ti faccio
carterar.
Gasparina
Ch'accidente! Per l'affanno...
Apollonia
Che sventura! Per l'affanno...
Don Pelagio
Lungi, lungi, gente ingrata, castigata
hai da restar!
Don Ettore
Zi! non servon questi pianti...

Don Ettore
Pane, ak ju zabijete, je to málo!
Don Pelagio
Z balkóna chcem zvolať:
tieto ženy, moje panie,
sú falošné a vrahyne,
stačí povedať, že sú to speváčky.
Lejšie, ak to viete odo mňa!
Gasparina
Aká porážka!
Apollonia
Aké nešťastie! Od rozčúlenia
a strachu...
Gasparina
Ledva stojím na nohách.
Don Pelagio
Falošná! Klamárka!
Don Ettore
Pane!
Apollonia
Nekričte!
Gasparina
Zmilovanie...
Don Ettore
Ak ju zabijete...
Don Pelagio
Z balkóna chcem zakričať...
Apollonia
Aká porážka! od rozčúlenia
a strachu...
Gasparina
Aké nešťastie!
Apollonia
Padáme k vašim nohám!
Don Pelagio
Vzdial sa, nevďačný národ, zavrieť vás!

Don Ettore
Moje látky, diamanty! Ticho!
Nepomôžu vám už slzy, teraz vás dám
zavrieť!
Gasparina
Aké nešťastie! Od rozčúlenia...
Apollonia
Aká porážka! Od rozčúlenia...
Don Pelagio
Vzdial sa, nevďačný národ...
Don Ettore
Ticho! Slzy nepomôžu...

ATTO SECONDO

Scena I

Gasparina ed Apollonia

[7. Recitativo]

Gasparina
Uh, rovinate noi!

Apollonia

Che si far?

Gasparina

Per fare a modo tuo, io mi trovo

ridotta in questo stato.

Apollonia

Se mi avessi ascoltato, non corressi

rischio.

Gasparina

Ti fosse rotto il collo, quando venivisti

in casa, eh, ruffianaccia censiosa!

Apollonia

Sì, signora, cosa non farmi parlare.

Gasparina

Parla, parla, che possa in tu scoppiare!

Scena II

Don Pelagio, bargello, facchini e dette

[8. Aria]

Don Pelagio

Signor mio, l'ufficio suo lei lo faccia,

leo lo facci con rigori!

Questa casa è roba mia, queste donne

vadan via; lei si sbrighi, mio signori!

[9. Recitativo]

Gasparina

Che mai vuoi dir tal cosa?

Don Pelagio

Signora virtuosa, vuol dir, che lei si

sfratti di questa casa ch'è mia con

tutto il mobile, che mi soddisfisti delle

mie mesae e poi sen' vada in pace,

lungi da me, dove le pare e piace.

Apollonia

S' imbrogliato il negozio bisogna alzar

i ponti; or via, prendiamo la cassa

nostra e andiamoi!

80)

DRUHÉ DEJSTVO

I. scéna

Gasparina a Apollonia

[7. Recitativo]

Gasparina

Ach, to je náš koniec!

Apollonia

Čo robíš?

Gasparina

V tejto situácii sa necitím dost silná na

to, aby som mohla

postupovať podľa tvojho spôsobu.

Apollonia

Keby si ma bola počúvala, teraz by si

nič nerískovala.

Gasparina

Bodaj by si si bola krk vylomila,

ked si vkročila do tohto domu!

Ty kupliarska rthatal!

Apollonia

Áno, signora. Neželajte si, aby som

prehovoriat!

Gasparina

Len hovor, hovori! Praskni!

2. scéna

Don Pelagio

[8. ária]

Don Pelagio

Pane, vykonajte svoju vec dobre,

prísní!

Tento dom je môj a tieto ženy odíť!

odídu. Snázte sa, pane...

[9. Recitativ]

Gasparina

Čo to má znamenať?

Don Pelagio

Signora umelkyňa, to znamená, že

opustíte tento dom, ktorý je môj, so

všetkým zariadením, že zaplatíte, čo

mi patrí a potom odíďte v pokojí, da-

leko odo mňa, kamkoľvek sa vám ráči.

Apollonia

Ked sa skončí obchod, zdvihni me

kotvy; podme, vezmi me kasu

a poborme sa!



Don Pelagio

Carcerate costei, ch' è la sua madre.

Apollonia

A me? Non la conosco. Parlate con lei, uccidetela pur, signori miei.

Don Pelagio

Sfratta, sfratta, va presto!

Gasparina

Piano, che modo è questo? Lasciate pria, ch'affitti un'altra casa.

Don Pelagio

Che casa? Signor bargello, se non va via col buon, sa già che fare.

Gasparina

Piano, sbiraglia indegna; non mettete le mani sopra una virtuosa!

Don Pelagio

Virtuosa, di che? Strascinatela via!

Gasparina

Ah Don Pelagio caro!

Don Pelagio

Vada, vada!

Gasparina

Pietà!

Don Pelagio

Son sordo.

Gasparina

O Dio! Deh, ti muova a pietade il pianto mio!

[10. Aria]

Gasparina

Non v' è chi mi aiuta,
non v' è chi mi sente,
no, non v'è chi mi sente.
Afflitta e dolente, piú voce non ho.

[11. Recitativo]

Scena III

Don Pelagio solo

Don Pelagio

Misera! Dove andrà? Se si fermava un altro pochettino, m'avrebbe già veduto uscir le lagrime. Veramente il gastigo è troppo rigoroso; ma che, merita peggio quell' ingrata! La voglio veder morta disperata!

Don Pelagio

Zavrite túto ženskú, ktorá je jej matkou!

Apollonia

Jej? Nepoznám ju! Len sa jej spýtajte, pre mňa ju môžete aj zabiť, páni!

Don Pelagio

Hybajte, hybajte, poďme rýchlo!

Gasparina

Pomalšie, čo je to za spôsob? Dovoľte mi najskôr prenajať si iný byt.

Don Pelagio

Aký byt? Pán kapitán, ak to nepôjde na dobré slovo, viete, čo máte urobiť.

Gasparina

Pomaly, nehodni poliši; ruky preč od umelkyne!

Don Pelagio

Ešte že umelkyňa! Odvlečte ju!

Gasparina

Ó, milý Don Pelagio!

Don Pelagio

Choďte! choďte!

Gasparina

Zmilovanie!

Don Pelagio

Som hluchý.

Gasparina

Ó, Bože, nech ho pohnú moje slzy k milosti!

[10. ária]

Gasparina

Niet nikoho, kto by mi pomohol,
kto by ma vyslyšal,
nie niet, kto ma vyslyší!
V žiali a bolesti nemám slov.

[11. Recitatív]

3. scéna

Don Pelagio sám

Don Pelagio

Úbohá! Kam má ísť? Keby ešte chvíľu zostala, videla by, ako mi potečú slzy. Naozaj, tento trest je príliš tvrdý, ale čo, zaslúži si aj horšie, nevďačnica! Chcem ju vidieť na smrť nesťastnú!

4. scena
Gasparina a predchádzajúci

Don Pelagio Podme nosiči! Zanesite tieto veci do domu!

Gasparina Pomalšie. Zostali tu ešte moje veci.

Don Pelagio Ktoré sú to?

Gasparina Krabica, naplnená skrásťujúcimi prostriedkami, hrebien

a zrkadlo.

Don Pelagio Celý majetok si tu nechala.

Gasparina Naša si ho?

Hľa, tu je.

Don Pelagio Kam ideš?

Gasparina Idem, a zo zúfalstva skočim do studne.

Don Pelagio (Nestasmica. Nevyrzím to dlhšie.)

Gasparina Viem, nezastúžim si ani, aby ste sa na mňa pozerali, uznávam svoje previne-

nie, ale najprv vás pokorné prosím o prepáčenie, potom pôjdem. Zbohom.

Don Pelagio (Zahyniem.) Počúvaj, dcera moja,

odpuštam ti. Dostaneš plat, a aby nikto nemohol povedať, že nemám srdce, môžeš tu zosťat kým si nenájdeš iný byt.

Gasparina O nebesá! Nezastúžim si tuvo veľkú

milosť! O aký ste dobrotvný! Dovolte mi aspoň ruku vám bozkati!

Don Pelagio Nie, nie! (Co mám robiť?) Počkaj,

nosič, nechaj tu ešte tú posteľ;

Gasparina nech je moja priazeň dnes úplná!

Co počujem? Ach, daš si bozk vám dám na túto ruku!

Don Pelagio Haló, nosiči! Nech tu zostane

aj čembaló: uč sa a pozorne počúvaj!

Scena IV
Gasparina e detto

Don Pelagio Via, fachini, portate in casa mia

codeste robe!

Gasparina Piano, che v'è della mia roba ch'ho

restata.

Don Pelagio E cosa?

Gasparina Un bussolotto ripieno di belletto, un

pettine e uno specchio al naturale.

Don Pelagio Lasciato avete tutto il capitale.

Gasparina L'hai trovato?

Gasparina Ecco qui.

Don Pelagio Dove ne vai?

Gasparina Disperata a butarmi in qualche pozzo.

Don Pelagio (Misera! Più non posso.)

Gasparina Conosco che da voi non merito né

pure esser guardata, confesso il fallo mio, per vi chieggo prima umilmente

perdon, poi parto, addio!

Don Pelagio (Or crepo.) Sentì, figlia, io ti perdono;

le mesate il dono, e acciocché non dica ch'io sia tanto crudel, restati in casa, finché trovi altro comodo.

Gasparina Oh ciel! Quest' un favore da me non

meritato; oh quanto siete bonoi lasciate ch'io vi bacio almen la mano.

Don Pelagio No, noi (Via, ch'ho da far?) Fermate

fachino, lasciate il letto ancor;

Gasparina compita sia oggi la grazia mia!

Gasparina Che ascoltoi! Ah, un altro baccio vo'

Don Pelagio imprimere su quella mano.

Eia, fachini, lascio il cembalo ancor; studia ed attendi! Vedi, quanto son





bono, che miscordo de'tanti falli tuoi,
ma la pietate propria degli eroi.

Gasparina

Lo veggo, e son confusa; ah, un'altra
volta lasciate mi baciare la mano!

Don Pelagio

Facchini, piano, piano; lasciatele ogni
cosa!

Gasparina

Che alma generosa! A mi voglio buttar
a'piedi vostri e non partirme piu.

Don Pelagio

Piano che fai? Facchini, in casa andate
e tutte le mie robe qua portate!

Gasparina

Ma oimè, sento mancarmi.

Don Pelagio

Cos'è?

Gasparina

La gran paura, la colera, il digiuno.....

[12.] Recitativo accompagnato]

Don Pelagio

O stelle, aiuto! 'Gnora! Don Ettore!

Ah poverina, come fredda!

Avessila caraffina di melissa sopra, per
farla rivivere...

Scena ultima

Don Ettore, Apollonia e detti

Don Ettore

Io sono chiamato qui.

Apollonia

Chiamata sono pur io.

Don Pelagio

Oibò, non me la trovo.

Don Ettore

Ma cosa vedo?

Apollonia

Ah, mia figlia svenuta! O povera me!

Don Pelagio

Prendi qua!

Don Ettore

Prendi là!

Vidiš, aký som dobrotivý, zabudnem
na všetky tvoje hriechy, ale milosť je
vlastnosťou hrdinov.

Gasparina

Vidím, a som zmätená; ó, dovolte ešte
bozkať vám ruku!

Don Pelagio

Nosiči! Pomaly, pomaly; nechajte tu
všetko!

Gasparina

Aká šľachetná duša! Ó, chcela by som
vám padnúť k nohám a nikdy viac
nevstať.

Don Pelagio

Postoj! Čo robíš? Nosič, choďte do
domu a prineste všetky moje veci!

Gasparina

Beda mi! Hneď odpadnem.

Don Pelagio

Čo je to?

Gasparina

Veľký strach, hnev, strádanie
(simuluje mdlobu)...

[12. Recitativo accompagnato]

Don Pelagio

Ó nebesá, pomoc! 'Gnora! Don Ettore!

Ó, chudera, aká je studená! Keby som

len mal krčah medovky lekárskej, aby
som ju vzkriesil!

Posledná scéna

**Don Ettore, Apollonia
a predchádzajúci**

Don Ettore

Volali ma.

Apollonia

Aj mňa.

Don Pelagio

Beda, nemôžem ju nájsť.

Don Ettore

Ale čo vidím?

Apollonia

Ó, moja dcéra v mdlobách!

Moja úbohá hlava!

Don Pelagio

(s peňaženkou v ruke) Vezmite!

Don Ettore

(nesie mu krabičku s diamantmi)

Vezmite!

Don Pelagio
Piano!
Don Ettore
Adagio!
Don Pelagio
Oibè, questa la è borsa.
Don Ettore
Che bon odor è quello de'diamanti!
Don Pelagio
Oh, buona, ella l'odora, poveretta, sta
fuor di sé, Apollonia!
Apollonia
(Fingi bene, mia figlia benedetta,
l'è del mestier.)
Ah, poverina figlia!
Don Ettore
Ha un poco di furbetta.
Don Pelagio
Via, spirito, mia diletta!

Coro
[13. Quartetto]

Don Pelagio
Otvor svoje zařibené okna,
moja pozemská bohynja,
nezanechaj ma tu v tme.
Apollonia
O, nech zadržaria tieto oči,
obzri sa, drahá dcera moja.
(Nenechaj sa nikdy dobehnúť!)
Don Ettore
Nechápem, či to červecň hanby,
a či predstieranej lásky:
stác, tomu neverím.
Gasparina
Ach, už mi je lepšie,
pomaly oživam.
Beda mi, opát zamdľievam.
Lepšie mi je z tej vône,
naozaj ma uzdraví.
Don Ettore
Tento prstien osvieví srdce,
svojom cenou a nie vôňou;
velmi je presibana táto žena.
Don Pelagio
Moja peňazienka srdce ti osvieví
zvoncom, nie svojom vôňou.
Je to veľmi prefikana žena.

Zbor
[13. Kvarieto]

Don Pelagio
Piano!
Don Ettore
Fokojne.
Don Pelagio
Nie, túto peňazienku.
Don Ettore
Akú skveľú vôňu majú tieto diamanty!
Don Pelagio
O, ako dobre vonia, chudera, je bez
seba. Apollonia!
Apollonia
(Sikovne sa pretvaruj, drahá dcera,
to je naše majstrovstvo.)
O, chůda, dcereňka!
Don Ettore
Je v nej trošku prefikanosť.
Don Pelagio
Pod, odvahnu, moja draha!

**Gasparina**

Mi ristora, mi consola, com'odora,
mi consola in verità.

Apollonia

Guarda intorno, cara figlia,
non lasciarti mai scappar.

Gasparina

Mio diletto!

Caro! Sei bonino, sei bellino,
mio diletto, caro, caro!

Don Pelagio

Mia diletta!

La mia borsa sta in camino.
Via, la voglio regalar.

Don Ettore

Cara, cara!

Quest'anello sta in camino.
Via, lo voglio regalar.

Gasparina

Vo' provar il mio destino,
mi preparo a trionfar.

Apollonia

Tenta pur il tuo destino,
ti prepara a trionfar.

Gasparina

Mel' donaste?

Don Pelagio

Non mi pento.

Gasparina

Questo in dono?

Don Ettore

Tel' presento

Apollonia

Viviam noi, evviva il Mastro!
Non risplende più disastro
che ci posso sconsolare.

Tutti

Si viviamo tutti quanti,
e finiam in lieti canti
per poter allegri star.

Gasparina

Uzdraví a uteší ma svojou vôňou,
naozaj ma povzbudzuje.

Apollonia

Obzri sa, drahá,
nenechaj sa dobehnúť!

Gasparina

Môj drahý!

Milovaný! Si dobrotivý, krásny,
láska moja, drahý, drahý!

Don Pelagio

Moja drahá!

Táto peňaženka vedie ku mne.
Poď, chcem ti ju darovať.

Don Ettore

Drahá, drahá!

Tento prsteň vedie ku mne.
Poď, chcem ti ho darovať.

Gasparina

Chcem sa ujať osudu,
pripravujem sa na víťazstvo.

Apollonia

Skúšaj teda svoj osud,
priprav sa na víťazstvo!

Gasparina

Dáš mi ju?

Don Pelagio

Neofutujem.

Gasparina

Chceš mi to darovať?

Don Ettore

Darujem ti to.

Apollonia

Žime všetci, nech žije Majster!
Nech niet už viac nešťastia,
prinášajúceho zúfalstvo.

Tutti

Žime si tu všetci dlho,
skončme piesňou radostnou,
nech môžeme zostať veselí.

(doslovný preklad: red.)

NOÉMI KISS začala svoje hudobné štúdiá v základných a stredných hudobných školách v Maďarsku, od roku 1991 na Pedagogickom inštitúte Vysokej hudobnej školy Ferenc Liszta v Budapešti (u pedagógov Zsuzsa Forrai, Katalin Alter a Melánia Rosner Králik), ktorý absolvovala ako pedagóg spevu roku 1994 a ako speváčka-sólistka roku 1996. Jej súčasnou učiteľkou spevu je Judith Némethová. Roku 1994 získala štipendium na Guildhall School of Music and Drama v Londýne ako jediná speváčka zo stredoeuópskeho regiónu a strávila rok vo Veľkej Británii, kde pracovala s pedagógmi Emmou Kirkby, Philippom Picketom, Nigelom Northom

a Nancy Argeniovej, ktorá je jej stáionu hlasovou poradkyňou. Získala diplomu postgraduálneho štúdia a špeciálneho kurzu pre starú hudbu. Bola aj žiačkou Johana Tolla na Prázdanskej akadémii pre starú hudbu. Vďaka svojej speváckej technike a vedomostiam v oblasti interpretácie starej hudby, ktoré získala počas svojho pobytu v Anglicku, stala sa jednou z vedúcich speváčok barokovej hudby v Madarsku. Jej repertoár zahŕňa o. i. Limlyovu *Shakespeare Ode*, Händelove oratória *Mesiáš a Izrael v Egypte*, ako aj jeho serenádu *Act, Galatea e Polifemo*, Mozartovo *Requiem, Kornovacnú omšu a Vesperae solennes*; jej sólistický repertoár siaha od talianskych a anglických renesančných piesní cez celý barokový repertoár až po diela W. A. Mozarta. Realizovala rad nahrávok maďarskej a európskej hudby týchto období. Noémí Kiss úspešne spolupracuje s anglickým trom Romanesca na koncertoch v Madarsku i v zahraničí (o. i. na festivale Musica Antigua v Španielsku). Je pravi- delným hosťom Dni starej hudby v Bratislave, kde vystupovala (pod vedením Johana Tolla) v Blowovej opere *Venus and Adonis* a vo Vivaldiho serenáde *La Senna festeg-giante* pod vedením Stephena Subbsa.

Americká sopránistka **JENNIFER ELLIS** je absolventkou Michiganskej univerzity (1994), nadväzne ukončila postgraduálne štúdium starej hudby na Guildhall School of Music and Drama. V poslednom čase spolupúčinkovala na uvedeniach Händelovej opery *Act, Galatea e Polifemo*, v oratóriu *Mesiáš* a v Bachových *Pastích podla Sv. Jána*. Pravidelne spolupracuje s viacerými americkými orchestrami, o. i. s American Bach Soloists, Seattle Baroque Orchestra a s Chortoré Symphony Orchestra. V najbližšej budúcnosti na ňu čakajú angažmány v Monteverdiho Nšporoch, Purcellovej opere *Dido and Aeneas*, Blowovej opere *Venus and Adonis* a koncert s kantátami J. S. Bacha.

Rakúsky tenorista **JOHANNES CHUM** začal svoju hudobnícku dráhu ako sólista Wiener Sängerknaben. Po štúdiu teológie a hudobnej pedagogiky v Grazi sa vo Viedni stal žiakom Kurta Equiliza v odbore spevu piesne a oratória. Je pedagogic- ky činný na Hudobnej univerzite v Grazi a pôsobí ako medzinárodne uznávaný in- terpret oper, oratórií a piesní. Od roku 1995 účinkoval pod taktovkou Nikolausa Harmoncourta (Haydn: *Omsa s Vreim kolle*) a Ingo Meitzmachera (Weill: *Sedem sm- teľných hriechov*), roku 1996 v rámci Salzburger Festsjiele a medzinárodného festi- valu v Luzerne (Beat Furrer: *Narzissus Fragment*), roku 1997 pod taktovkou Rogera Norringtona (Mendelssohn: *Paulus*), Richarda Hickoxa (Schubert: *Lazarus*), Wolfganga Gönneweima (Monteverdi: *Nesporý*), roku 1998 v Salzburgu (Mozart: *Idomeneo*) pod vedením Howarda Armana, Sira Charlesa Mackerras (Figarova *svadba*), v Eisenstade a pod. Od roku 1999 bude v Salzburgu účinkovať pod vede- nim Leopolda Hagera a Jamesa Levinea. Johannes Chum účinkoval o. i. ako sólista na významných medzinárodných festivloch (Dresdner Musikfestspiele, Festival van Vlaanderen, Innsbrucker Festwochen Alter Musik, Filharmonia v Kolíne, Brucknerhaus v Linzi, Mozarteum v Salzburgu, Steirischer Herbst Graz, na St James Square v Londýne, Musikverein a Konzerthaus Wien a d.

JOHN TOLL začal svoju hudobnícku profesiu pred 25 rokmi. Po absolvovaní Magdalen College v Oxforde roku 1969 pracoval niekoľko rokov v divadle ako di- rigent a autor scenických hudieb. Po ročnom pedagogickom pôsobení vo Svaťčiar- sku žil v Bournemouthu ako hráč na klavesových nástrojoch v tamofších orches- troch. Z tohto obdobia sa datuje aj jeho záujem o čembalo a o historickú interpretáciu prax. Po návrate do Londýna sa pridal k prave sa rodiacej scéne „sta- rej hudby“. Hrával continuo v Partitovom subore Taverner Players a v Northingtonovom London Baroque (neskoré Clasiál) Players a zúčastnil sa na mnohých prtekopníckych uvedeniach barokového repertoáru. Bol zakladajúcim členom suboru London Baroque, s ktorým cestoval po Európe, USA a v Japonsku a zúčastnil sa na realizácii 15 nahrávok. V súčasnosti pôsobí v úspešnom subore Romanesca s huslistom Andrewom Manzem a lunistom Nigelom Northom.

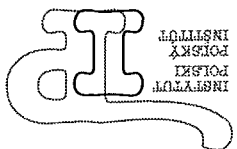




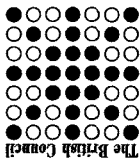
Realizoval rad sólových nahrávok pre BBC, najmä na historických organoch. Priebežne diriguje koncerty a operné predstavenia (1993 Monteverdiho *L'Incoronazione di Poppea* v Taliansku, Švédsku a Nemecku, roku 1995 Purcellovu operu *Dido and Aeneas*, roku 1996 Blowovu operu *Venus and Adonis* – obe v Bratislave, a roku 1997 Bachovu Omšu h mol v Žiline). Je umeleckým spoluriaditeľom opery v Kente, ktorej produkcia Monteverdiho *Orefea* získala mimoriadne uznanie na festivale v Bath.

ZUZANA LACKOVÁ študovala v rokoch 1983 – 1987 textilné výtvarníctvo a drevorezbu na SUPŠ, v rokoch 1987 – 1996 scénické a kostýmové výtvarníctvo na VŠMU v Bratislave, v rokoch 1992 – 1996 tamtiež opernú réžiu (základné hudobné vzdelanie získavala od raného detstva). Absolvovala niekoľko študijných pobytov (1989 Hochschule für bildende Künste v Drážďanoch, 1990 – 1991 Ecole nationale supérieure des arts décoratifs v Paríži, 1997 v Londýne). Zúčastnila sa na mnohých projektoch ako režisérka, scénografka i autorka kostýmov, a to v rámci VŠMU (pásmo fragmentov z operiet, pásmo fragmentov Opera antiqua, Rossiniho *L'ocassine fa il ladro*, Hindemith: *Sancta Susanna*, *Hoffnung*, *Mörder der Frauen*, Gluckova opera *Paride ed Elena*), na medzinárodnom kurze opernej réžie pod vedením Ruth Berghausovej v Berlíne (Berg: *Wozzeck*), ako asistentka réžie v Opere SND (*La Bohème*, *Rigoletto*, *Pelléas et Mélisande*), v rámci Medzinárodného sympózia súčasnej hudby vo Viktringu, Rakúsko (ako režisérka a autorka scény a kostýmov koncertu z tvorby Bacha, Hindemitha, Brittena a Šostakoviča), ako asistentka réžie v STV.

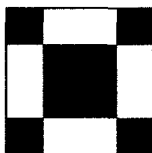
music
forum
fu



ČESKÉ CENTRUM



OPEN
SOCIETY
FUND





Zuzana Čičelová • Julo Nagy
grafický design



MESTSKÉ
KULTÚRNE
STREDISKO



POENOBANKA, a.s.,
Bratislava

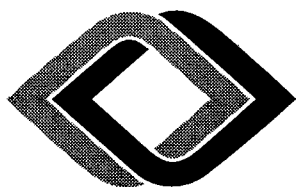
Dr. KAROL HABART
BERATUNG BEI DER EINFÜHRUNG
VON PLANUNGS-
UND STEUERUNGSSYSTEMEN



VÝHRADNÝ DISTRIBÚTOR CD RENOMOVANÝCH SVETOVÝCH VYDAVATEĽSTIEV

ECM
Harmonia Mundi France
Hypreion
Opus 111
Naxos
Auvidis

ISTROBANKA



MEDIÁLNI PARTNERI

radio
TWIST

DENNÍK
SME

radio
RAJTIME
BRATISLAVA 106.6 FM



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. 2665100101/1100 (zložienky 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, 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

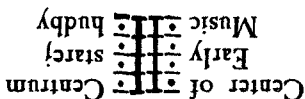
Vzdelanie

Veková kategória do 35 r. 35-60 r. nad 60 r.

ISBN 80-968072-6-9

programová kniha
 Ydava Rara Musica pre Centrum starej hudby
 Grafický design: Zuzana Čičelová
 Tlač: ExpressPrint, s.r.o.

DNI STAREJ HUDBY '98



Centrum starej hudby
 tel/fax ++421 7 5318484 • tel/fax ++421 7 325979

INFORMÁCIE

Permanenka – na všetkých 7 koncertov: 390,- SK
 Jednolivé koncerty
 – predpredaj: 90,- SK, zľava: 40,- SK (*studenti, ZTP, doch.*)
 – v deň koncertu: 100,- SK, zľava: 50,- SK
 Členovia CSH jednolivo v každom termíne: 70,- SK
 Upozornenie – počet permanentiek je obmedzený.
 Študenti so štud. vstupenkou sa pri vstupe do sály preukážu platným štud. preukazom.

CENY VSTUPENIEK

Pred koncertom na mieste konania
 Hummelovo múzeum, Klobučnícka ul.
 Music Forum, Palackého ul. (Reduta)
 Mestské kultúrne stredisko, Uršulínska ul.
PREDAJ VSTUPENIEK OD 12. OKTÓBRA 1997



ISBN 80-968072-6-9

