DNI STAREJ HUDBY '98

Bratislava • 19. – 25. október 1998

DNI STAREJ HUDBY '98

Bratislava • 19. – 25. október 1998

Center of Early Music
Centrum starej hudby

Centrum starej hudby

Prof. Ján Albrecht
čestný predseda in memoriam

Peter Zajíček
predseda

Adresa
Centrum starej hudby
Fándlyho 1
811 03 Bratislava
Tel. ++421 7 5313830
Tel./Fax ++421 7 5318484
Tel./Fax ++421 7 325979

Počas trvania festivalu
Music Forum
2) 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
Instytut Polski
Veľvyslanectvo Holandského kráľovstva
Hudobné múzeum Slovenského národného múzea
Slovenská filharmónia
Hudobná a tanečná fakulta VŠMU
Hudobný fond
Music Forum
Istrobanka
Poľnobanka
Hotel Danube
Express Print s.r.o.
SAPOB s.r.o.
Denník SME, Radio Twist, Rádio Ragtime
Selma Steinerová
Mikuláš Strausz, Tibor Hrčko

a všetkým ďalším nemenovaným pomocníkom a priaznivcom

Za kvety 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 interpetácii 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 hubobnú 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 nebuďme 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 vnútorne rozpoltená ríša bude zničená!)

Ján Albrecht

KALENDÁR PODUJATÍ

PONDELOK 19. október – 19.30 hod. str. 9

Kostol Najsvätejšej Trojice

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

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

UTOROK 20. október 1998 – 19.00 hod. str. 19

Malý evanjelický kostol, Panenská ul.

Samuel Capricornus • Johann Jacob Froberger

ALBRECHT COLLEGIUM

STREDA 21. október 1998 – 10.30 hod. str. 27

Hudobná a divadelná fakulta VŠMU, Zochova ul.

Sólové husľové kompozície J. S. Bacha • Husľové skladby zbierky Johna Playforda *Division Violin*
Workshop

ELIZABETH WALLFISCH
(Umelkyňa bude viesť aj krátky majstrovský kurz. Termín oznámime.)

STREDA 21. október 1998 – 19.00 hod. str. 29

Malý evanjelický kostol, Panenská ul.

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

ELIZABETH WALLFISCH husle

ŠTVRTOK 22. október 1998 – 10.30 hod. str. 34

Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova ul.

„... ad immitatione delle passioni dell' oratione."
Interpretácia 'stile recitativo' 17. storočia: pohľad na úlohu speváka a sprevádzača.
Workshop

JOHN TOLL • NOÉMI KISS

ŠTVRTOK 22. október 1998 – 19.00 hod. str. 35

Koncertná sieň Klarisky

Franz Krommer • Anton Zimmermann • Wolfgang Amadeus Mozart

ALBRECHT COLLEGIUM
ERIC HOEPRICH basetový 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.

Poľská 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 Szarzynski

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

hotel DANUBE

riadený francúzkou spoločnosťou
Meydan Hotels
uspokojí svojimi službami
aj náročných obchodných cestujúcich
či organizátorov kongresových podujatí.

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

V gastronomickej reštaurácii
Presbourg
rozhodne neodoláte menu za zvukov
Šarkoziho cimbalovej muziky
vo štvrtok a v piatok večer.

V reštaurácii
Café Viennois
sa určite necháte zlákať
grilovanými pochúťkami.
K čaju o piatej si pochutnáte
na vynikajúcich zákuskoch
z našich receptúr.

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

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

INSTITUT FRANÇAIS BRATISLAVA

Koncert sa koná v spolupráci s Francúzskym inštitútom v Bratislave

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

Peter ZAGAR (1961)
Dies irae
pre sláčikové nástroje a čembalo (premiéra)

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

Prestávka

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

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'Eveque 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, kniežaťa 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 contiuom na parafrázované žalmy, dvoj-, troj a štvorhlasných motet pre spev a nástroje s bassom continuom. 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 tlačená 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, reťazce prieťahov, afektové melodické intervaly a zvukomaľba 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, štrukturálnym 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 osobité použitím dvoch rôznych husľových a dvoch rôznych violových partov, čím sa vyníma z lullyovskej tradície, zá-

roveň však bolo príznačné pre severonemckú (a teda aj liégskú) prax. Obsadenie zboru zodpovedá polohám nástrojov a sólových hlasov. Harmonické obraty, kadenčné formuly a sláčikový charakter melódií jednoznačne poukazujú na vplyvy talianske. Du Mont však všetko pretavil do výsostne osobného jazyka, ktorý je hodný rovnocenného partnerstva Charpantiera, Campru či De Lalandea.

Kompozičná tvorba **PETRA ZAGARA** (1961, Bratislava) predstavuje v slovenskom hudobnom prostredí nezameniteľný prvok: plachosť voči prvoplánovej zreteľnosti výpovede, resp. zdanlivá výrazová zdržanlivosť, odzrkadlujúca sa aj v zvolených kompozičných prostriedkoch, dodávajú jeho hudbe čaro nanajvýš osobitej poetiky, ktorá je v slovenskej hudbe ojedinelá. Po súkromnom štúdiu kompozície u Víťazoslava Kubičku a následnom štúdiu na Vysokej škole múzických umení v triede Ivana Hrušovského (absolvoval roku 1986) sa Peter Zagar zúčastnil na štipendijnom 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 filharmónii. V súčasnosti pôsobí ako zvukový režisér, publicista, autor scénických hudieb (o.i. spolupráca s divadlom STOKA), editor a ako člen a autor/aranžér súboru Požoň sentimentál. Zároveň je doktorandom skladby na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU u prof. Vladimíra Bokesa. Premiéra jeho diela *Apokalypsis Ioannis* sa stala hudobnou udalosťou roka 1997; rok 1998 priniesol Petrovi Zagarovi úspešnú premiéru skladby *Psalm 131* pre miešaný zbor a cappella 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 krajčírskeho majstra. Roku 1666 sa stal členom zboru kráľovského kostola St. Germain l'Auxerrois v Paríži (jeho členom bol aj Marin Marais), kde zotrval do mutácie. 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 zbory pre dramatické produkcie jezuitov, v chráme St. Gervais pôsobil v období medzi smrťou Charlesa Couperina a možným termínom nástupu (18 rokov) jeho najstaršieho syna Françoisa Couperina do služby. V rokoch 1683 – 1726, teda do svojej smrti 18. júna 1726, stál v službách francúzskych kráľov Ľudovíta XIV. a Ľudovíta XV. Po odchode Henry Du Monta do dôchodku roku 1683 totiž kráľ vypísal súťaž na obsadenie funkcie *sous-maitre* kráľovskej kapely, na ktorej sa zúčastnilo 35 hudobníkov. Funkciu nakoniec rozdelili medzi štyroch kandidátov, ktorí sa pravidelne striedali, no postupne z funkcie odišli, takže od roku 1714 zastával Lalande prakticky všetky hlavné hudobné funkcie vo Versailles. Po smrti Ľudovíta XIV., a najmä po smrti svojej manželky (1722, roku 1723 sa znovu oženil) sa postupne vzdával jednotlivých funkcií, zabezpečujúc dobré pozície svojim žiakom a zaručujúc výmenu generácií (jedným z jeho nástupcov pri kráľovskom dvore sa stal André Campra). Z Lalandovho

manželstva so speváčkou Annou Rebelovou, dcérou skladateľa Jeana Rebela a sestrou Jeana-Féryho Rebela 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 produkcii 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), suity 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*), 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' zbormi hodnými Lullyho *Bellérophona*. Lalande bol hlboko nasýtený duchom zvolených latinských žalmov. Vrúcnosť 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 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- 13)

chodku, prevzal funkciu *maitre de musique*. Po dvoch rokoch však bez oznámenia odišiel, aby nastúpil do rovnakej funkcie v katedrále v Agde, kde nezotrval dlho, lebo už roku 1697 sa stal *maitre de musique* v katedrále St. Etienne v Toulouse; túto pozíciu zastával napriek opakovaným pozvaniam do zborovej školy Notre Dame des Doms v Avignone až do svojej skorej smrti vo veku 37 rokov 5. februára 1705. Gillesovo *Requiem (Messe des morts)* a jeho moteto *Diligam te, Domine* patrili po skladateľovej smrti k najslávnejším kompozíciám vo Francúzsku za panovania Ľudovíta XIV. Podľa dobového svedectva v tom období prakticky nebolo smútočného obradu bez jeho zádušnej omše, ktorá sa často dávala spolu s Correttovou dohrou *Carillon*, imitujúcou zvony katedrály v Rouen. (Gillesovo *Requiem* sa uvádzalo aj na Rameauovom pohrebe roku 1764 s interpoláciami obsahujúcimi o. i. aj kontrafakta z opery *Castor et Pollux*.) Okrem spomínaných kompozícii je Gilles autorom jednej ďalšej omše a väčšieho počtu motet, z ktorých mnohé treba považovať za stratené. Zhudobnenie omšového ordinária nebolo vo Francúzsku 17. a 18. storočia veľmi populárne: Ľudovít XIV. uprednostňoval motetá zhudobňujúce prevažne žalmové texty a táto prax sa rozšírila po celej krajine. S výnimkou jedenástich Charpentierových omší, Gillesovho a Camprovho rekviem preto nie sú známe omšové kompozície francúzskych skladateľov. „Diktát" kráľovského hudobného vkusu a zvyklostí z Versailles sa vo francúzskej hudbe prejavil nielen uprednostňovaním určitých žánrov, ale aj v ich kompozičnej 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 nepochybná a jedinečná, o čom podáva svedectvo práve jeho zádušná omša. Podľa rozšírenej anekdoty vznikla *Messe des morts* na objednávku istého popredného mešťana v Toulouse. Podľa predhovoru k prvému vydaniu diela roku 1764 (možno z pera Michela Corretta) však pre nezrovnateľnosti s objednávateľom Gilles rozhodol, že dielo smie zaznieť až po jeho smrti. Stalo sa tak údajne práve na skladateľovom pohrebe. Podľa Johna 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 septakordov ako vo väčšine jeho veľkých motet. Na rozdiel od Camprovho Requiem Gilles nepoužíva cantus firmus, no tonalita *Messe des morts* sa zreteľne zakladá na finálach gregoriánskeho chorálu: úvodné časti Introitus a Kyrie sú v F (dur), Graduál 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 ritornelom s príznačným
14) francúzskym bodkovaným rytmom, sa v celej omši opakovane vyskytujú kvázi tanečné úseky s dominujúcim rytmom („Te decet hymnus" a „Et tibi reddetur", Kyrie I a Christe, „Sed signifer sanctus Michael", Sanctus, Benedictus). Spolu s veľkými homofónnymi zbormi („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-Communiuo), 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 zvukomaľba 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 cinfundetur cum loquetur inimicis suis in porta.

ŽALM 127

Pútnická pieseň Šalamúnova
Ak Hospodin nestavia dom, márne sa namáhajú stavitelia;
ak Hospodin nestráži mesto, márne bdie strážnik.
Márne vám zavčasu vstávať a neskoro si sadať, jesť v bolesti vyrobený chlieb,
dosť dáva On svojmu milému v spánku.
Ajhľa, dedičstvom od Hospodina 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 tenebit et allidet parvulos tuos ad petram.

ŽALM 137

Pri riekach babylonských, tam sme sedávali a plakávali,
keď sme sa rozpomínali na Sion.
Tam sme si vešali citary a vŕby.
Lebo tí, ktorí nás zajali, žiadali od nás piesne, a tí, čo nás trýznili, spev radostný:
Zaspiavajte nám z piesní sionských!
Ako sme mohli spievať pieseň Hospodinovu na cudzej pôde?
Ak by som zabudol na teba, Jeruzalem, nech uschne moja pravica.
Nech sa mi jazyk prilepí na ďasná, ak sa nebudem rozpomínať na teba,
ak nevyvýšim Jeruzalem za vrchol svojej radosti.
Hospodine, pripomeň synom edomským deň Jeruzalema,
keď hovorili: Zborte, zborte ho do základu!
Dcéra babylonská, ty ničiteľka! Blahoslavený, kto ti odplatí
za to, čo si nám robila.
Blahoslavený, kto tvoje deti pochytí a o skalu roztrieska.

MARIE-LAURE TEISSEDRE sa narodila v Lyone, kde študovala na Conservatoire national hru na violončele, analýzu a dejiny hudby, od roku 1977 sa venovala pedagogickej činnosti. V rokoch 1982 – 1985 študovala zborové dirigovanie u Michela Corboza na Conservatoire supérieur v Ženeve. Získala diplom ako speváčka a dirigentka na konzervatóriu v Lausanne. V rokoch 1984 – 1988 bola členkou Ensemble vocal de Lausanne, kde pôsobila aj ako asistentka Michela Corboza a dirigovala aj iné vokálne telesá vo Švajčiarsku, Francúzsku, Brazílii, Kanade a v Izraeli. V rokoch 1983 – 1994 založila a viedla Ensemble vocal ARSIS v Lyone, roku 1988 založila a viedla Centre départemental de formation chorale des Alpes Maritimes a v rokoch 1989 – 1997 bola vedúcou asistentkou vedenia Centra barokovej hudby vo Versailles. V lete 1997 i 1998 dirigovala koncerty súboru Musica aeterna vo Francúzsku. V súčasnosti je dirigentkou Komorného zboru v Ile de France.

KAMILA ZAJÍČKOVÁ sa po ukončení Vysokej školy múzických umení v Bratislave zúčastnila na umeleckých stážach a na majstrovských kurzoch zameraných na interpretáciu starej hudby vo Weimare (oratoriálna a piesňová tvorba), v Prahe (kantáty Johanna Sebastiana Bacha), v Neubergu (rakúska barokova hudba) a v Angoulème (francúzska barokova hudba). Popri stálej spolupráci so súborom Musica aeterna koncertuje i s ďalšími domácimi a zahraničnými telesami (Concerto Avenna Varšava, Les Menus Plaisirs, Solisten der Wiener Akademie a ď.). Kamila Zajíčková účinkovala na festivaloch starej hudby v Utrechte, vo Viedni, v Prahe, Budapešti, Šoproni, Norimbergu, v Nantes, Eisenachu, Neubergu a v Bad Homburgu. Pre vydavateľstvo Slovart Records realizovala profilovú CD nahrávku s kantátami J. S. Bacha, G. F. Händela a G. Ph. Telemanna.

JANA PASTORKOVÁ je absolventkou bratislavského konzervatória a Vysokej školy múzických umení (v triede Viktórie 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 – Štátnej opery v Banskej Bystrici. Pravidelne hosťovala v brnenskej komornej opere Orfeo, zúčastnila sa na kurzoch starej hudby v Brne a na kurzoch Bachakademie
16) Stuttgart. V školskom roku 1997 – 1998 získala francúzske štipendium, ktoré jej umožnilo študovať na Conservatoire Supérieur v Lyone spev so zameraním na starú hudbu. Repertoár Jany Pastorkovej siaha od 17. storočia do súčasnosti. Spolupracuje s početnými domácimi a zahraničnými orchestrami a súbormi, o. i.

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

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 Théatre 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 Herreweghelio a scénické stvárnenia operných postáv diel Rameaua, Charpentiera (s Williamom Christiem), Leclaira (s Johnom Eliotom Gardinerom), Mozarta (s Jeanom-Claudeom Malgoireom), Lullyho (s Herreweghelom) 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. Spoluracuje 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, nekôr 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 sútaži 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 kniežaťa 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 Beňačkovej, 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 spoluúčinkoval na nahrávkach pre značky OPUS, Slovak Tresures, Slovart, Ebony a pre Slovenský rozhlas. Vystupoval na koncertoch v spolupráci so súborom Musica aeterna, so Slovenskou filharmóniou a s Cappellou Istropolitanou.

Súbor **MUSICA AETERNA** vznikol roku 1973 z iniciatívy prof. Jána Albrechta, ktorý ako prvý systematicky oboznamoval budúcich profesionálnych hudobníkov s hudbou obdobia gotiky, renesancie a baroka. Štúdium skladieb uvedených epôch nakoniec vyústilo do formovania špecializovaného telesa pre starú hudbu, ktoré sa od roku 1989 definitívne preorientovalo na hru na originálnych nástrojoch zo 17. a 18. storočia, resp. ich kópiách. Európska hudba a hudba stredoeurópskej, resp. slovenskej proveniencie je ťažiskom repertoáru súboru, ktorý je od roku 1986 organizačne včlenený do Slovenskej filharmónie. Umeleckým vedúcim a koncertným majstrom je Peter Zajíček. Popri koncertoch v Bratislave a na Slovensku účinkuje Musica aeterna Bratislava pravidelne aj v zahraničí, pričom zvlášť treba zdôrazniť dlhoročnú spoluprácu s Centrom barokovej hudby vo Versailles, ďalej vystúpenia na významných medzinárodných festivaloch, ako napr. Festival van Vlaanderen, Holland Festival of Early Music Utrecht, Festival Wiener Klassik, Carinthischer Sommer Villach, Régi zenei napok Sopron, Mezinárodní slavnosti staré hudby Praha, Bach Tage Berlin, Barockfest Münster, Swedish Baroque Festival Malmö, Bratislavské hudobné slávnosti a i. So súborom pravidelne spolupracujú významní špecialisti pre starú hudbu: Alfredo Bernardini, Christophe Coin, Paul Colléaux, Richard Fuller, Martin Gester, Paul Goodwin, Edward Higginbottom, John Holloway, Jan Kleinbussink, Catherine Mackintosh, Charles Medlam, Sigfried Pank, Andrew Parrott, Christophe Rousset, Olivier Schneebeli, Simon Standage, Melvyn Tan, John Toll. Z viac ako 15 CD nahrávok mnohé získali mimoriadne ocenenia, napr. Diapason d'Or roku 1994 a 1995 za komplet Concerti grossi Georga Muffata. Medzinárodná kritika čoraz vyššie oceňuje umelecké výsledky súboru, neraz ho zaraďujúc medzi najlepšie telesá svojho druhu v Európe.

Umeleckým vedúcim súboru Musica aeterna je **PETER ZAJÍČEK**, 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 filharmónie. Od roku 1983 pôsobil ako koncertný majster, od roku 1990 ako umelecký vedúci súboru Musica aeterna. Ako komorný hráč spoluúčinkoval o. i. so Simonom Standageom, Paulom Goodwinom a s mnohými ďalšími... Zaoberá sa bádateľskou činnosťou v oblasti starej hudby, objavuje skryté poklady slovenských hudobných archívov, ktoré pripravuje pre predvedenie, uvádza na koncertoch a nahráva na zvukové nosiče. Pod jeho vedením dosahuje súbor Musica aeterna čoraz významnejšie úspechy aj na zahraničných koncertných pódiách.

FESTIVALOVÝ ZBOR je príležitostné zoskupenie vynikajúcich sólistov a zborových spevákov pre projekty v rámci Dni starej hudby '98. Súbor stál pod prípravnou taktovkou **MARTINA MAJKÚTA**, absolventa orchestrálneho dirigovnaia a klavíra na bratislavskom konzervatóriu. V súčanosti je poslucháčom dirigentskej triedy prof. Bystríka Režuchu na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU v Bratislave (roku 1998 získal titul bakalára zborového dirigovania na tej istej škole). Svoj dirigentský debut úspešne absolvoval za pultom Štátnej filharmónie v Košiciach a Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave. Je členom viacerých vokálnych zoskupení, s ktorými pracuje aj ako zbormajster. V rámci minulých ročníkov Dní starej hudby sa podieľal na príprave zborových projektov v spoluráci s Andrewom Parrottom a Stephenom Stubbsom. Pôsobí ako asistent dirigenta mládežníckeho zboru ECHO.

UTOROK 20. október

19.00 hod.

Malý evanjelický kostol, Panenská ul.

ALBRECHT COLLEGIUM

Kamila **Zajíčková** 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 **Kiráľ** violončelo

PETER **GUĽAS** organ

Samuel CAPRICORNUS (1628 – 1665)
Opus Musicum II
Domine Jesu Christe

Johann Jacob FROBERGER (1616 – 1667)
Ricercar č. 14 (in D)

Samuel CAPRICORNUS
Opus musicum II
Judica Domine

Johann Jacob FROBERGER
Ricercar č. 13 (in C)

Samuel CAPRICORNUS
Opus musicum II
Exaudi me Domine

Johann Jacob FROBERGER
Fantázia č. 6 (in A)

Samuel CAPRICORNUS
Opus musicum II
Amor tuus in nos

Johann Jacob FROBERGER
Canzon č. 2 in G

Samuel CAPRICORNUS
Opus musicum II
Dixit Dominus (Žalm 110)

SAMUEL CAPRICORNUS (Bockshorn), „najvplyvnejší z juhonemeckých 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 Sliezsku – 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 kniežaťa 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 hudobnín (ktorú ešte sám podstatne zveľadil) a v bohatom inštrumentári nechýbali okrem tradičných sláčikových nástrojov, fláut, trombónov, cinkov a pod. ani vtedy ešte nie celkom bežné fagoty. Samuel Capricornus bol však nielen schopný a talentovaný hudobník, ale aj veľmi ambiciózny a náročný človek, „bol umelcom, ktorý sa chcel uplatniť" (Richard Rybarič). Nečudo preto, že roku 1657 nastúpil an 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 talianksi 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. Udržiaval 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 Valentinim. 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

21)

aj v posthumných tlačiach sa objavujú skladby, skomponované ešte počas bratislavského pôsobenia (*Opus aureum missarum*, 1670). Capricornova hudba sa však nešírila po Európe len prostredníctvom tlačí – ešte za jeho života vyšli dva diely *Geistliche Concerten* (1658, 1665), tri diely *Geistliche Harmonien* (dvakrát 1659, 1664) a *Zwey Lieder von dem Leyden und Tode Jesu* (1660) -, ale aj prostredníctvom 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 živej praxe aj po skladateľovej predčasnej smrti: tlačou vyšlo *Theatrum musicum* (1669), *Continuatio Theatri musici* (1669), *Scelta musicale* (1669) a spomínaná zbierka *Opus aureum missarum* (1670). Veľa Capricornových kompozícií zozbieral hudobný teoretik a skladateľ, parížsky znalec hudby Sébastien de Brossard, ktorý sa o Capricornovej hudbe vyslovoval pochvalne ešte v prvých desaťročiach 18. storočia. Na dobovom uznaní a súčasnom význame Samuela Capricorna nemení nič ani skutočnosť, že v posthumných tlačiach sa vyskytujú aj skladby iných autorov (*Judicium Salomonis* Giacoma Carissimiho, sonáty Antonia Bertaliho). 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. cinky), trombóny, 2 huslí, 5-hlasné vokálne teleso a continuo, *Te Deum* pre 8-hlasný vokálny súbor, 2 huslí, 4 trúbky a continuo, žalmy, magnifikaty pre podobné obsadnie -, jednak menšieho obsadenia – duchovné koncerty pre 1 – 4 sólové hlasy s obligátnymi nástrojmi. Hoci v skladbách druhej skupiny Capricornus ešte nedospel k expresívnemu jazyku, ktorý poznáme zo skladieb zbierky *Theatrum musicum* alebo *Lieder vom Leyden und Todes Jesu* (napríklad *Traurigkeit*), je to už vykryštalizovaný štýl zrelého skladateľa (v čase publikovania mal len 27 rokov), poučeného na talianskych vzoroch, najmä na Valentinim, Bertalim, ale aj na Rigattim či Monteverdim. Carissimiho vplyv sa výraznejšie prejavil v Capricornovej hudbe až neskôr, hoci aj jeho skladby mohol poznať už v Bratislave. Capricornus má však vlastný „rezervoár" figúr a kompozičných postupov moderného talianskeho koncertantného štýlu, prepracovaných 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 stuttgartského obdobia. Vokálna melodika má v duchu dobového štýlu občas vyslovene inštrumentálny charakter („Amen" v *Exaudi me Domine*): materiálová totožnosť 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. Žalm *Dixit Dominus* inštrumentálne medzihry (sonáty)

neobsahuje, zrejme to ani z liturgického hľadiska nebolo žiaduce. Hoci melodické toposy, 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 sólami 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 vnímavým 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 (traduje 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 Württemberg-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 klávesové nástroje (čembalo, organ), v ktorých sa odzrkadluje jeho výsostne osobnostný štýl vznikajúci prienikom rôznych dobových európskych idiómov. Nebol avantgardným skladateľom, no v dobovej Eruópe 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 Dní starej hudby '96), ale ešte aj Mozart si vyhotovil odpis jednej z jeho fantázii pre študijné účely. Vo svojich fantáziách, toccatach, ricercaroch a canzonach sa Froberger prejavuje skôr ako konvenčný polyfonik, 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 vilitatem meam agnosco bonitatem tuam,
Obliviscere iniquitatis meae, recordare benignitatis tuae.
Et satia animam meam ne unquam esuriat et sitiat.

Pane Ježišu Kriste vo veľkú dobrotivosť tvoju dôverujúc pristupujem skrúšene k tebe, Spasiteľovi svojmu.*
Hladý a smädný k prameňu živému, ja biedny, ku kráľovi nebies pristupujem ako sluha k Pánovi stvorenia a k Stvoriteľovi, opustený k tebe, spravodlivý potešiteľu.
Prichádzam, sladký Ježišu, priznávam svoju bezcennosť, poznávam tvoju dobrotu.
Zabudni na moju nespravodlivosť, spomeň si na dobrotivosť svoju.
A nasýť dušu moju, aby viac nebola hladná a smädná.

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 dobrotivé 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.
Aprehende arma et scutum
et exsurge in adjutorium mihi.

Effunde frameam et conclude adversus eos,
qui persequuntur 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 chváľu, tebe slávu, tebe vďaku 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 ozdobe.
Hospodin prisahal a neoľutuje:
Ty naveky si kňazom
na spôsob Melchisedeka.
Pán Ti je po pravici;
v deň svojho hnevu kráľov rozdrví.
Pán bude súdiť medzi národmi
a plno bude mŕtvol;
rozdrví hlavy na širom poli.
Napije sa z potoka na ceste,
preto pozdvihne hlavu.

*Preklady Dr. Jozef Svoboda
** Slovenský textu žalmu podľa *Biblia. Písmo Sväté Starej a Novej zmluvy*. Tranoscius, Liptovský Mikuláš 1978.

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

PETER GUĽAS 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 Cameratou Bratislava sa podieľal na nahrávkach diel Jána Šimbrackého a Juraja Zruneka OFM, spoluúčinoval so súborom Musica aeterna, vystupoval v rámci Dní 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 Batislava

Nicola MATTEIS (? - ?1707)
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

Prestávka

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)
(Senr. Balshar's Division on a Ground – Iohn 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, nízkoštýlovej 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 univerzálneho 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 štúdiou 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 „zbierku 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 prídomok „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

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

Jedno z mnohých vydaní The Division Violin obsahuje aj kompozíciu označenú A Solo by Mr. Finch called the Cuckoo. Skladba prenáša do sláčikového média obľúbený enviromentálny ikon hlasu kukučky, ktorý nájdeme už v kontinentálnych husľových kompozíciách Marca Uccelliniho, Nikolausa a Kempisa, Johanna Heinricha Schmelzera, Heinricha Ignaza Franza Bibera, Johanna Jakoba Walthera a ktorého prvý výskyt nájdeme práve v Anglicku – v Letnom kánone z 13. storočia.

Vladimír Godár

Popri sláčikovej komornej hudbe, ktorej modely v 17. a na začiatku 18. storočia prichádzali z Talianska, teda popri triovej sonáte a sólovej husľovej sonáte s continuom, sa v zozname diel Johanna Sebastiana Bacha nachádzajú aj cykly sólových husľových, resp. violončelových kompozícií bez continua. Šesť ojedinelých 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 sólové husľové sonáty, v ktorých riešil náročné kompozičné aj interpretačné problémy, mohli prípadne poslúžiť ako vizitka kvality žiadateľa. No je aj možné, že si Bach jednoducho uložil úlohu vyriešiť problém ako s minimálnymi prostriedkami dosiahnuť maximálny stupeň expresie. Riešenie tejto ťažkej úlohy pritom nemusel stavať 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 drážďanského huslistu Pisendela, ba možno mal jeho na mysli ako interpreta svojich sólových husľových kompozícií. *Sei Solo / Violino senza basso accompagnato / Libro Primo* nevyšli tlačou počas Bachovho života a do husľového repertoára prenikli vlastne až koncom 18. storočia, dodnes predstavujúc pre interpreta jednu z najväčších a najnáročnejších úloh. (Prvého čiastkového vydania sa dostalo Fúge z 3. Sonáty C dur v spise *L'Art du violon* od Jeana-Baptistu Cartiersa, 1789.) Ak sú nám známe najmä v 17. storočí nie zriedkavé použitia skordatúry, teda preladovania jednotlivých strún za účelom technického zvládnutia hráčsky náročných pasáží, resp. väčších možností akordickej hry, potom nás možno prekvapí, že Bach túto „pomôcku" nepotreboval, pravdepodobne v snahe vyhnúť sa kompozičným úskaliam takého postupu.

32)

Anglicko-austrálska huslistka **ELIZABETH WALLFISCH** sa špecializuje na hru na historických nástrojoch. Jej zaplnený kalendár obsahuje koncerty a nahrávky v úlohe umeleckej vedúcej, často dirigujúcej od huslí, i ako sólistky pravidelne vy-

stupujúcej s violončelistom Richardom Tunncliffeom 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 Dvojkoncert 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 „sídelnou 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.

ŠTVRTOK 22. október

10.30 hod.

Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova ul.

„... ad immitatione delle passioni dell' oratione." Interpretácia 'stile recitativo' 17. storočia: pohľad na úlohu speváka a sprevádzača.

Workshop

JOHN TOLL • NOÉMI KISS

Workshop sa koná v spolupráci s Hudobnou a tanečnou fakultou VŠMU

ŠTVRTOK 22. október

19.00 hod.

Koncertná sieň Klarisky

ALBRECHT COLLEGIUM

Peter **Zajíček** husle
Miloš **Valent** husle
Ján **Gréner** viola
Peter **Kiráľ** violončelo

ERIC **HOEPRICH** basetový klarinet, klarinet

Koncert sa uskutočňuje s podporou
Veľvyslanectva Holandského kráľovstva v SR

Franz KROMMER (1759 – 1831)

Kvarteto B dur op. 83

pre klarinet, husle, violu a violončelo

Allegro

Andante

Minuetto. Moderato

Rondo

Anton ZIMMERMANN (1741 – 1781)

Kvarteto č. 5 D dur

(zo SEI QUARTETTI PER Due Violini, Viola, e Basso. COMPOSTI Del Signore ZIMERMANN Thedesco. OPERA IIIa.)

Andante molto

Menuetto. Trio

Scerzo. Allegro

Menuetto. Trio

Finale. Allegro vivace

Prestávka

Wolfgang Amadeus MOZART (1756 – 1791)

Kvinteto A dur KV 581

pre karinet, 2 huslí, violu a violončelo

Allegro

Larghetto

Menuetto

Allegretto con Variazioni

ANTON ZIMMERMANN sa narodil roku 1741 v Širokej Nive (Breitenau) v Sliezsku, 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 kardinála a primasa uhorského. Pod jeho vedením si Batthányiho kapela získala povesť 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 kompletné. 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

huslí niekdajší koncertný majster Batthányiho orchestra Josef Zistler. Počas Mozartovho života 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 vdovy po skladateľovi Constanze Mozartovej známemu offenbachskému vydavateľovi Andrému z 31. mája 1800, v ktorom sa uvádza: „...o informácie týkajúce sa ďalších skladieb tohto druhu požiadajte staršieho Stadlera, klarinetistu, ktorý vlastní a používa niekoľko rukopisov – originálov a má kópie trií pre basetové rohy, ktoré sú zatiaľ neznáme. Stadler tvrdí, že počas pobytu v Nemecku jeho sluha zmizol i s týmito skladbami. Iní [ľudia] 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 (žiaľ stratenej) originálnej verzii, bolo skomponované pre Stadlerov nový typ klarinetu s rozšíreným spodným registrom (o dva celé tóny nižšie ako bežný klarinet), na vývoji ktorého významne participoval bratislavský a neskôr viedenský nástrojár Theodor Lotz (1749/49 – 1792). Stadler svoj novovyvinutý klarinet nazýval „basklarinet", hoci jeho rozsah pokrýval len basetovú, či ak chceme barytónovú polohu. Možno z tohto dôvodu už roku 1796 Ferdinand von Schönfeld uvádza vo svojej ročenke pre Viedeň a Prahu tento nástroj výstižnejšie ako basetový klarinet. Tento pravdepodobne pre technickú a finančnú 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 kontinuity používania originálnej verzie kvinteta (ako aj basetového klarinetu), pretože spomínané vydania Andrého a Artarie sa v priebehu 19. a 20. storočia stali základom pre všetky neskoršie edície.

Autorom novodobej myšlienky revízie textu Mozartovho klarinetového 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 žiak Josef Janouš predviedol pravdepodobnú originálnu verziu Mozartovho klarinetového kvinteta. Problém rekonštrukcie pôvodnej podoby notového textu tohto diela prebiehal v porovnaní s rekonštrukciou basetového klarinetu podstatne úspešnejšie. Výsledkom tohto procesu boli viaceré vydania Mozartovhoo klarinetového kvinteta v rámci edície *Neue Mozart-Ausgabe*, ktoré zachytávajú všetky úseky niekdajších úprav i návrhy možného pôvodného tvaru upravovaných 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 Hoeprich, 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 menuettom a záverečným variačným rondom. Jeho skomponovaním Mozart značne prekročil koncertantný štýl, charakteristický pre porovnateľné predchádzajúce skladby tohto žánru: hobojové kvarteto KV 368b a flautové kvartetá 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 virtuóznych 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 koncerntým 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

milánskeho a parížskeho konzervatória. Roku 1827, na sklonku života, sa stal aj členom Gesellschaft der Musikfreunde vo Viedni. Po smrti Leopolda Koželuha (roku 1818) bol Krommer vymenovaný za dvorného skladateľa; túto pozíciu zastával až do svojej smrti 8. januára 1831 vo Viedni. Krommer napísal viac ako 300 skladieb, z ktorých väčšinu tvoria inštrumentálne diela. Napriek tomu, že jeho tvorba bola ovplyvnená Haydnom a Mozartom, Krommer vo svojich kompozíciách preukazuje i množstvo pôvodných myšlienok. Hudobne zovretejšiu časť jeho tvorby tvoria sláčikové kvartetá, v tvorbe ktorých patril (spolu s Haydnom) k najprestížnejším dobovým autorom. K najhranejším Krommerovým kompozíciám hraným v súčasnosti však patria jeho koncertantné diela pre dychové nástroje. Krommerova tvorba s klarinetom je nielen neobvykle bohatá, ale aj prekvapivo hudobne kultivovaná. Bohaté využívanie klarinetu ako sólového nástroja Krommer dokumentuje predovšetkým sólovými koncertmi Es dur op. 36 (1803) a op. 52 (1820) a e mol op. 86 (1819), ako aj koncertmi pre dva klarinety Es dur op. 35 (1802) a op. 91 (1814), či concertinami Es dur, c mol (flauta, klarinet, husle) a dvoma serenatami Es dur (klarinet, fagot, husle). Základ komornej tvorby s klarinetom predstavujú skladby pre dychovú harmóniu (tzv. Harmoniemusik), klarinetové kvartetá op. 21 č. 1, 2, op. 69, 82, 83, či kvinteto op. 95. Z menej štandardných nástrojových obsadení s klarinetom spomeňme 13 kusov pre dva klarinety a violu op. 47 a osem partít v zložení dvojíc klarinetov, viol, horien, fagotov a basetových rohov.

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 chromatizácou hlasov, veľkými intervalovými skokmi spájajúcimi okrajové registre a častejším zaraďovaním zmenšených septakordov. Paradoxne však v tomto kvartete využíva pomerne konzervatívnu 5-časťovú divertimentovú 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.

Róbert Šebesta

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 oceňovanú nahrávku Mozartovho klarinetového koncertu pre značku Philips. Okrem toho koncertoval a nahrával ako sólista s Orchestrom de Champs Elysées (Herreweghe), s London Classical Players (Norrington), so súborom Musica antiqua Köln (Goebel), s Freiburger Barock-Orchester, s Taverner Players (Parrott), s Academy of Ancient Music (Hogwood), so súborom Tafelmusik (Weil) a s Philharmonie Baroque Orchestra (McGegan), ako aj s modernými komornými orchestrami, ako Gulbenkian Chamber Orchestra v Lisabone. Ako sólista vystupoval na celom svete

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.

PIATOK 23. október

10.30 hod.

Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova ul.

Mozartove klarinetové skladby a ich interpretácia na basetovom klarinete

Workshop

ERIC HOEPRICH

Seminár sa koná v spolupráci s Hudobnou a tanečnou fakultou VŠMU

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)
Sonáta 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)

Antonín REJCHA (1770-1836)
Rondo B dur

Antonín REJCHA
Hamlets Monolog (ca1810)

Prestávka

Leopold KOŽELUH (1747-1818)
Sonata d mol op. 15 No l, P XII:17 (1785)
Largo, Allegro molto – Rondo. Allegro

Leopold KOŽELUH
Cantate auf Marie Theresie Paradis P XIX:4 (1783)

Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)
Rondo D dur KV 485 (1786)

Wolfgang Amadeus MOZART
An Chloe
(„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 nadlho 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 klavírni virtuózi, nevynímajúc Mozarta, Beethovena, Koželuha, Clementiho a radu ďalších, čo sa odrazilo aj na zástoji klavírnych kompozícii 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 polulárna 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 kompozícii 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.

45)

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-

glického pobytu, resp. v poslednom tvorivom období. Roku 1794 napísal a v Londýne vydal dve zbierky po šesť anglických canzonett (*VI Original Canzonettas*), prevažne na texty Anne Hunterovej (manželky známeho škótskeho chirurga, anatóma, gynekológa), 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 neprehľadnom množstve komornej hudby s klavírom a iných foriem sólovej klavírnej tvorby) kompozícii klavírnej sonáty (zachovalo sa 47 sonát), ktorá je v súčasnosti stále neprávom opomínaná. Aj na jej pôde (podobne ako na pôde Haydnových sláčikových kvartet a symfónií) možno vystopovať vývin formy od skladieb divertimentového charakteru až ku vykryštalizovanej 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 skôr svedčí o pozastavení tohto prudkého vývoja: aj sonáty z rokov 1773 a 1776 majú charakter určený skôr pre *liebhaber*-ov počúvajúcich v salóne: sú azda menej dramaticky vzrušené, 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, skôr 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 kratšej zastávke v Paríži a čoskoro sa zblížil s Josephom Haydnom, obnovil svoje bonnské priateľstvo s Beethovenom (obaja boli svojho času členmi tamojšej dvornej kapely) a študoval u Albrechtsbergera a Salieriho. Okrem radu významných teoretických prác sa Rejchovo meno spája predovšetkým s tvorbou komornej hudby pre dychové nástroje (kvintetá), menej živé v koncertnej a vydavateľskej praxi sú stovky jeho diel najrozmanitejších žánrov – od opier, cez orchestrálne diela (o. i. rad symfónií), zbory, až po komornú hudbu (inštrumentálnu aj vokálnu) najrozmanitejšieho obsadenia a sólové klavírne kompozície. V období svojho viedenského pobytu písal Rejcha najmä komorné inštrumetálne diela, v ktorých sa zreteľne odráža popri prísnej Albrechtsbergerovej kompozičnej škole aj obdiv a priateľský vzťah k Haydnovi, intenzívne sa v tom období zaoberajúcemu práve kánonmi: o.i. napísal Rejcha roku 1803 cyklus svojich 36 klavírnych fúg, do ktorých predslovu zahrnul aj svoju báseň *An Joseph Haydn. Hamletov monológ* vznikol v Lipsku pravdepodobne roku 1810 a nielen voľbou textu, ale aj jeho expresívnym zhudobnením, harmonicky bohatým klavírnym sprievodom sa vyníma zo salónnej atmosféry viedenského večera.

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

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 klavírnych 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 trošku nečakane) značne odľahčeným rondom druhej časti. Dvojčasťovosť diela nie je v Koželuhovej sonátovej tvorbe ojedinelá, vyskytuje sa pravidelne popri zvyčajnej trojčasťovosti. *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 svojím 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, nezahrnul do svojho tematického katalógu. V tejto dobre známej skladbe je skrytý prefíkaný trik, úplne sa vynímajúci 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 kurfirstovi 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* (Klavírne sonáty a voľné fantázie spolu s niekoľkými rondami pre fortepiano pre znalcov a milovníkov). Dal však Philippovi Emanuelovi lekciu – alebo skôr bol neschopný (pretože to bolo proti jeho povahe) nasledovať Philippa Emanuela vo všetkých jeho prekvapeniach, v neočakávaných pauzách, pikantériách, sentimentálnych koketériách týchto rond? Je plný dôvtipu, no nemá rád duchaplnosti; a dokonca aj v tejto drobnej skladbe à la Philipp Emanuel skôr odhaľuje svoju lásku k vynálezcovi témy, Johannovi Christianovi. Pravým imitátorom alebo vyznavačom Philippa Emanuela spomedzi predstaviteľov tzv. Viedenskej klasickej školy nie je Mozart, ale Joseph Haydn, a dokonca aj on len v niektorých svojich klavírnych sonátach..."

Hoci Mozart bol majstrom ľudského hlasu a svoju špeciálnu náklonnosť voči nemu dokumentoval v nespočetných dielach, pieseň so sprievodom klavíra (vyše 40 skladieb) zaujíma v jeho tvorbe okrajové miesto. Príčinou azda je postavenie piesne ako žánru vo Viedni 2. polovice 18. storočia. Mozart nesporne poznal piesňovú tvorbu svojho okolia a väčšinu svojich piesní písal pre určitú vrstvu viedenskej spoločnosti, pričom sa neraz ochotne vzdal ich autorstva v prospech niekoho iného – napríklad svojho mladého priateľa Gottfrieda Jacquina, ktorý nimi obdarúval svoje početné priateľky. Aj tu však existujú výnimky – piesne, ktoré sa zaraďujú 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 výslovne venoval jednej zo svojich lások, slečne von Altomonte. Na rukopise je poznámka napísaná Mozartovou 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 zápätí ju daroval Jacquinovi; a sám ju nikdy nepublikoval. V skutočnosti to vôbec nie je pieseň, ale dramaticky koncipovaná scéna, v ktorej v náreku c molovej chromatiky necítime iba urazenú náladu mladej dámy, ale priam vidíme oheň v krbe – malé majstrovské dielo, zároveň slobodné a dokonale tvarované. No v súvislosti s niekoľkými inými piesňami tohto stredného viedenského obdobia sa Mozart nevzdal svojho autorstva. V prvých dvoch zväzkoch z roku 1789 to je *Abendempfindung* a *An Chloe... An Chloe* je klavírne rondino s textom – veľmi pôvabné, no nie je piesňou. *Abendempfindung*, na druhej strane, je prúdom 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	*Pastierska pieseň*
My mother bods me bind my hair	*Matka mi pletie vrkoč*
with bands of rosy blue,	*s ružovými stuhami,*
tie up my sleeves with ribands rare,	*rukávy skrášľuje vzácnymi viazaničkami*
/:and lace my bodice blue"/.	*a modrými čipkami ozdobuje mi živôtik.*
For why she cries, sit still and weep,	*Volá: prečo sedíš a plačeš*
while others dance and play?	*kým ostatní tancujú a hrajú sa?*
/:Alas! I scarce can go or creep,	*Beda, ako môžem ísť či vkrádať sa,*
while Lubin is away:/.	*keď Lubin je ďaleko?*
'Tis sad to think the days are gone,	*Smutné pomyslieť na únik dní,*
when those we love were near;	*keď nablízku sú nami milovaní;*
/:I sit upon this mossy stone,	*sedím na machom zarastenom kameni*
and sigh when none can hear:/.	*a vzdychám, keď nikto nepočúva.*
And while I spin my flawen thread,	*Pradiem svoju tenkú niť*
and sing my simple play,	*a spievam svoju prostú pieseň*
/:the village seems asleep or dead,	*a dedina, zdá sa, spí, či mrtvá je,*
now Lubin is away:/.	*keď Lubin je vzdialený.*
The Wanderer	*Tulák*
To wander alone	*Túlať sa sám,*
when the moon faintly beaming	*keď mesiac slabo žiari*
with glimmering lustre	*trblietavými lúčmi do tmavých tieňov,*
darts thro' the dark shade,	*kde sovy hľadajú úkryt*
where owls seek tor covert,	*a nárek nočných vtákov*
and nightbirds complaining add soun	*svoj zvuk pridáva k hrôze,*
to the horror that darkens the glade.	*čo zatemňuje žiaru.*
'Tis not for the happy;	*Nie je to pre šťastných;*
come, daughter of sorrow,	*príď, dcéra smútku,*
'tis here thy sad thoughts	*tu tvoja smutná myseľ*
are embalm'd in thy tears,	*je v tvojich slzách zabalzamovaná,*
where, lost in the past,	*kde stratené v minulosti*
disregarding tomorrow,	*nehľadiac na zajtrajšok*
/:there's nothing for hopes	*tam niet miesta pre nádej,*
and nothing for fears:/.	*niet miesta pre obavy.*
Fidelity	*Vernosť*
While hollow birst the rushing winds,	*Hoci v nárazoch udiera vietor*
and heavy beats the show'r,	*a prudko šľahá dážď,*
this anxious, aching bosom finds	*úzkosť a bolesť hrude*
no comfort in its pow'r.	*nenachádza v nich silu.*
No, no.	*Nie, nie.*
For ah, my love, it little knows	*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 whatsoe'er 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.

aký ťažký môže byť osud,
aká horká búrka osudu vanie
aké hromy duše ťa trápia.
Akú cestu nám osud chystá,
ktorá určuje naše dni
a v trblietavých tieňoch
nás vedie ku koncu.
Nech akýkoľvek zánik
je pre mňa určený,
vo svete či v hrobke,
moje srdce je uprené na teba.

Hamlets Monolog

(William Shakespeare)
in Musik gestzt von A. Reicha

Recitativ

Seyn – oder nicht seyn – das ist die Frage.
Ist edler die Seele dessen,
der Wurf 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 Schlafe
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 ertrüge 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
verwirrt 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
50) die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend,
und die grössten Unternehmungen, die wichtigsten Entwürfe
werden durch diese einz'ge 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

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 Meisterstück
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 Menchen die mich trösten,
nicht Balsam für mein Herz?

Aria

Süß ists, wenn meine Cimbel
ins Mark der Seele dringt
und dann ein edler Hirte
der Völker eine Myrthe
mir um den Scheitel schlingt.
Doch süßer traute Freunde
ist euer Händedruck,
sind eure sanfte Tränen,
ja diese krönen mich
mehr als Perlen Schmuck.

W. A. Mozart: An Chloe

(Text: J. G. Jacobi)

Wennn die Lieb' aus deinen blauen, hellen, offnen 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.

Abendemfpindung

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden
und der Mond strahlt Silberglanz;
so entflieh'n des Lenbens 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 fießet schon auf unser Grab.
Bald vielleicht mir weht,
52) 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 vieleicht 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 Festetics-Quartetom, so súbormi Wiener Akademie a Musica aeterna. Jeho mnohostranné aktivity dopĺňajú nahrávky pre mnohé európske a americké rohlasové a televízne spoločnosti, ako aj pre film.

SOBOTA 24. október

15.00 hod.

Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova ul.

Poľská sláčiková hudba 17. storočia

Workshop

AGATA SAPIECHA

Seminár sa koná v spolupráci s Hudobnou a tanečnou fakultou VŠMU

SOBOTA 24. október

19.00 hod.

Koncertná sieň Klarisky

Hudba na poľských dvoroch v 17. storočí

IL TEMPO

Agata Sapiecha 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

INSTYTUT POLSKI
POLSKÝ INŠTITÚT

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 Suity č. XXX) a mol

Andrzej ROHACZEWSKI (17. storočie)
Canzon a 4

Adam z Wągrowca (17. storočie)
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 Calzolara" z Il Libro Quarto op. 17
(z Wroclawskej Univerzitnej zbierky)

Kasper FÖRSTER jun. (1616 – 1673)
Sonata a 3 ex G a 2 Violini e Viola da gamba (KBPJ 38)*
Adagio – Allegro – Adagio – Allegro

Giovanni Battista FONTANA (? - 1631)
Sonata Seconda a Violino Solo e Basso
(z Wroclawskej Univerzitnej zbierky)

Kasper FÖRSTER jun.
Sonata „La Sidon" a 3 in F (KBPJ 42)
Allegro – Adagio – Presto – Adagio – Allegro

Stanisław Sylwester SZARZYŃSKI (17./18. storočie)
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 (KBPJ 40)
Allegro – Adagio – Allego

* KBPJ – Katalóg Barbary Przybyszewskej-Jarminskej

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 ď. sa však dodnes neprávom iba okrajovo objavujú v svetovom koncertnom repertoári napriek tomu, že nejeden z nich v svojej dobe nielen svojím 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 neveľkom 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

Mielczewskeho kompozičnej tvorby je princíp benátskeho concertata, ktorému podriadil svoje homofónne i polyfonické diela, ako aj vokálne diela so sprievodom. Mielczewského inštrumentálne variačné canzony majú zreteľnú, často oblúkovú stavbu. V jednej z nich v každej druhej časti autor cituje doslovne alebo s menšími modifikáciami poľské ľudové melódie – po prvýkrát v poľskej umeleckej hudbe. Podobné citáty (tu ale z ľudových nábožných piesní) sa nachádzajú aj v Mielczewského sakrálnych kompozíciách. Hoci sa štýlovo orientoval na starší štýl *prima prattica*, jeho zreteľný zmysel pre tonalitu posúva jeho hudbu do vývinovo aktuálnej polohy.*

Spolu s radom ďalších Mielczewskeho kompozícií sa z troch canzon, ktoré zaznejú na dnešnom koncerte, dve sa zachovali v Levočskej zbierke hudobnín: v prípade *Canzony a 2* ide o jediný výskyt diela v tejto vzácnej zbierke ako 52. skladba rukopisu; jej druhá časť chýba, na koncerte uvedie Agata Sapiecha svoju vlastnú rekonštrukciu chýbajúceho úseku. *Canzona a 3* sa okrem svojho výskytu v Levoči nachádza pod titulom *Aria a 3* aj v Gdańskom rukopise.

TARQUINIO MERULA (1595 – 1665) začal svoju hudobnícku dráhu ako organista v chráme Sv. Bartolomeja vo svojom rodisku Cremone, roku 1616 presídlil v tej istej funkcii do chrámu S. Maria Incoronata do Lodi, odkiaľ odišiel roku 1620 do Poľska, kde je roku 1624 záznam o jeho zamestnaní v službách poľského kráľa Žigmunda III. ako *organista di chiesa e di camera*. Po svojom návrate do Cremony roku 1626, kde do roku 1631 bol *maestrom di cappella* resp. organistom v rôznych chrámoch, pôsobil po smrti Alessandra Grandiho ako *maestro di cappella* v Bergame, odkiaľ však pred uplynutím zmluvnej lehoty musel odísť pre „obscénne správanie voči niekoľkým žiakom". Vyhrážal sa súdom za náhradu ušlej mzdy, no v zápätí mu pohrozili žalobou za kriminálny čin. Preto sa radšej vzdal všetkých požiadaviek. Po opätovnom návrate do rodnej Cremony sa stal *maestrom di cappella* pre Laudi della Madonna v katedrále. Po nezhodách 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 tradičná vzájomná výmena hudobníkov medzi oboma kostolmi. Roku 1646 sa Merula opäť vrátil do Cremony do funkcie organistu katedrály a *maestra di cappella* pre Laudi della Madonna. Roku 1643 bol jedným z piatich tvorcov hudby k *La finta savia* uvedenej v Benátkach. Bol členom Accademia dei Filomusi v Bologni a kniežaťom Zlatého rúna. Merula bol ovplyvnený benátskym štýlom a jeho sakrálna hudba je značne progresívna. Bol jedným z prvých skladateľov sólových motet so sláčikovým sprievodom. Jeho duchovné concerti sa nesú v štýle Giovanniho Gabrieliho s harmonicky koncipovanými líniami, prísnym tonálnym pohybom a zreteľnou formovou štruktúrou. V 30. rokoch 17. storočia sa v oblasti sakrálnej hudby začal ťažiskovo venovať tvorbe omší a zhudobňovaniu žalmov. Niektoré z týchto diel používajú ostinátny bas (romanesca, Ruggiero); ďalšie ním používané formové schémy sú ritornello alebo forma ABB. Aj vo

svojich sprevádzaných madrigaloch siahal Merula po ostinátnych basových modeloch, pričom sa vo formovom pláne týchto skladieb stáva zreteľne poznateľným členenie na recitatív a áriu, príznačné pre zrelú barokovú kantátu. V oblasti jeho inštrumentálnej hudby (klávesovej aj komornej) dochádza k postupnému prelínaniu canzony a sonáty, čo viedlo ku konštitúcii *sonaty da chiesa*, často štvorhlasnej s kontrastujúcimi úsekmi. V neskorších skladbách si Merula osvojil trojhlasnú textúru, špecifikoval obsadenie huslí a často zopakoval úvodný úsek skladby v jej závere. Počnúc tridsiatymi rokmi 17. storočia písal rôzne 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 taianskeho 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 Marienkriche v Danzigu. Opakovane sa zržiaval 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 Brescii, no jeho výnimočné huslistické a skladateľské kvality boli známe v širokom okolí (Benátky, Rím, Padova – tu aj roku 1630 zomrel). Hoci o jeho živote sa zachovali len sporadické informácie, roku 1641 vyšla posmrtne zbierka jeho 18 sonátových kompozícií *Sonate a 1. 2. 3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino o simile altro istromento* (Benátky), ktorá nám dovoľuje priradiť jej autora k najvýznamnejším postavám vývoja husľovej hry a husľovej kompozície. Kompozície zbierky sú rozčlenené podľa autorom použitého média: zbierka obsahuje 6 sonát pre sólové husle (alebo cornetto) - violino solo – a basso continuo (ktorého part v tomto prípade obsahuje aj celý husľový part), 3 sonáty pre sólové husle (cornetto), sólistický basový hlas (fagotto, chitarone, violonzono) a continuo, 3 sonáty pre dvojicu huslí s continuom, 5 sonát pre dvojicu huslí, sólistický basový hlas a continuo

a raritnú sonátu pre trojo huslí a continuo. Fontanove sonáty predstavujú na svoju dobu pomerne rozsiahle kompozície, v ktorých sa snúbi dôraz na architektoniku skladieb s inštrumentálnym majstrovstvom a z dnešného pohľadu prinášajú tak syntézu výdobytkov inštrumentálnej hudby minulosti, ako aj novátorské postupy, ukazujúce do ďalekej budúcnosti. (Vladimír Godár) *Sonata Seconda Violino Solo* patrí do prvej skupiny skladieb. Magniho posthumné vydanie Fontanových sonát z roku 1641 sa zachovalo aj vo Wroclawskej Univerzitnej 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 sólové motetá (s husľami a continuom) sa vyznačujú pozoruhodne expresívnou melodikou a vysokou úrovňou kompozičnej techniky; zborové kompozície so sprievodom veľkého inštrumentálneho súboru ukazujú istú bezstarostnosť vo vedení hlasov. V týchto kompozíciách Szarzyński opakovane použil melódie populárnych nábožných piesní, buď v podobe prísnych citácií, alebo v štylizovanom tvare. Všetky jeho sakrálne diela sú písané v *stile concertato*, niektoré z nich pripomínajúc formu chrámovej kantáty. Jeho jediná zachovaná inštrumentálna kompozícia, *sonata da chiesa* s niektorými charakteristickými črtami canzony sa vyznačuje technickou zručnosťou a príťažlivosťou melodiky." (Zygmunt M. Szweykowski)*

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

Súbor barokových nástrojopv **IL TEMPO** vznikol roku 1990 z iniciatívy Agaty Sapiechovej, pod vedením ktorej pracuje dodnes. Jadro súboru tvorí dvojo huslí, viola da gamba a čembalo, resp. pozitív. Od svojho založenia sa venuje inštrumentálnej a vokálno-inštrumentálnej 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 starej hudby. So súborom pravidelne spoluúčinkuje huslista Simon Standage. Dôležité miesto v repertoári súboru zaberá poľská hudba a hudba, zachovaná v poľských archívoch. Il Tempo spolupracuje s tanečníkmi, 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 špecializovaných festivaloch starej 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 mnohoznačného talianskeho slova „čas", „chvíľa", „takt", „počasie". Metaforicky možno povedať: sme chvíľou v súčasnosti, ale umenie je nadčasové. 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 Standagea 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 nahrala 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, Poznańského komorného orchestra pod taktovkou Agnieszky Duczmalovej, aj ako členka Cappelly Bydgostiensis. Záčastnila 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 Władislawa Kłoslewicza na varšavskej Hudobnej akadémii. Roku 1990 získala diplom na Conservatoire National de Region de Rueil-Malmaisen v triede Huguette Dreyfussovej. 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 Kowałczyka, 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)

Symfónia č. 4 c mol

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

Samuel Wesley (1766 – 1837)

Symfónia 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, canchero!"
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]
64) Don Pelagio, Gasparina, Apllonia: „Che dici?..."
[5. Recitativo accopmagnato e Recitativo secco]
[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, rovinate 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'e 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, aiutto!"

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 predovšetkým autorom divadelnej hudby. Narodil sa 10. marca 1710 v Londýne v rodine dobre situovaného čalúnnika, disponujúceho prostriedkami na zabezpečenie prvotriedneho vzdelania svojich detí, ktoré v prípade Thomasa Arneho malo vyústiť do štúdia práva. Mládencova láska k hudbe však nakoniec presvedčila otca 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 skupinu hudobníkov. V rámci týchto produkcií uvádzal – s úctyhodným úspechom – aj vlastné diela, predovšetkým *masque*, pričom sa dostal aj do kolízií s Händelom. 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*, serenát, dialógov komponoval v tom období každoročne aj piesňový cyklus a piesne pre divadelné produkcie Shakespearových drám. Zložité divadelné prostredie, v ktorom sa zmietal, spôsobilo Arnemu značné rodinné a finančné problémy, napriek tomu práve v poslednom desaťročí svojho života napísal a uviedol svoje najlepšie diela. Väčšina rukopisov Arneho kompozícii sa nezachovala, pravdpodobne aj v dôsledku požiarov v jeho pôsobiskách (Covent Garden, Drury Lane, Sardinian Chapel). Keďže dobové tlače najmä v oblasti divadelnej hudby nevenovali príliš veľkú starostlivosť autentickej podobe vydávaných diel (napríklad v operách alebo masquoch sa jednoducho vynechávali recitatívy a zbory) stáva sa rekonštrukcia ich originálu niekedy zložitou. Z rozsiahlej Arneho tvorby sa popri veľkom počte piesní považujú za klenoty anglickej hudby niektoré z jeho početných hudobnodramatických kompozícií: *Alfred* (*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), *Artaxerxes* (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 inštrumentálna hudba: oratóriá *The Death of Abel* (podľa Metastasia), *Judith*, 2 omše a ď., kantáty a ódy, ouvertúry, triové a čembalové sonáty, sólové koncerty a štyri symfónie... Práve komorné a orchestrálne diela dodnes prakticky absentujú aj v anglickom koncertnom repertoári, hoci podávajú svedectvo o kompozičnom majstrovstve svojho autora a o osobitnej expresii jeho melodickej línie. Charles Burney charakterizoval Arneho hudbu ako príjemnú mixtúru talianskeho, anglického a škótskeho idiómu.

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 inštrumentálnej hudby, presadzoval nevhynutnosť zrozumiteľného 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 sakrálnej 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 mimoriadom 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 sakrálnej 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 sakrálnej hudby však jeho inštrumentálna hudba je nositeľom všetkých príznačných čŕt 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 sakrálnej 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 skladateľovho tvorivého života stála v popredí jeho záujmu (a povinností), o čom svedčí aj letmý pohľad na zoznam Haydnovej tvorby. Najmä obdobie druhej polovice Haydnovho pôsobenia v Eisenstadte a v Eszterháze (roky 1775 – 1784) však bolo zamerané predovšetkým na operu, i keď nie výlučne na vlastnú tvorbu, ale aj/najmä na operné produkcie v eszterházyovskom divadle. Vo svojej vlastnej opernej tvorbe toho obdobia sa Haydn zaujímal najmä na *operu seriu* alebo *semiseriu*, 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 príležitostnú scénickú hudbu z roku 1796), a to roku 1793, keď napísal dielo *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice – dramma per musica*. „Serióznemu" opernému obdobiu 70. a 80. rokov však predchádzali desaťročia, v ktorých kompozícia scénických žánrov v Haydnovej tvorbe neabsentovala, no nebola ani stredobodom skladateľovej pozornosti. Predovšetkým však bola zameraná najmä na *operu buffa*, resp. na iné komediálne žánre – singspiel, bábkovú operu, komédiu, burlettu a pod. *La canterina* (Speváčka) vznikla roku 1766. Na titulnom liste partitúry je dielo označované ako „Intermezzo in musica", kým na zachovanej dobovej tlači libreta nachádzame nasledujúci text:

„LA / CANTERINA / OPERA BUFFA, / REPRESENTATA / NEL TEMPO DI CARNEVALE / PER DIVERTIMENTO DI LORO / ALTEZZE REALI. / PRESSBURGO, / NELLA STAMPERIA DI GIOV. MICHELE LANDERER / 1767.
La Musica di Giuseppe Haydn, Maestro di Capella di S. A. il Principe Esterházy.
Persone che recitano:
Don Pelaggio. Maestro di Capella, CARLO FRIBERTH.
Gasparina. Canterina, MARIA ANNA WEIGL.
Apollonia. Finta Madre di Gasparina, LEOPOLDO DICHTLER.
Don Ettore. Figlio d'un Mercante, BARBARA DICHTLER."

Označenie „opera buffa" je len v zdanlivom protiklade k „intermezzo in musica": v histórii opery znamenal žáner opery buffa iba ďalší stupeň vykryštalizovania nového žánru, ktorého jadro spočívalo v medzihrách – intermezzách opery seria. Citovaný titulný list libreta však poskytuje aj rad zaujímavých informácií a zároveň otáznikov o histórii tejto opery/intermezza, ktorá sa, aspoň čiastočne, zrejme viaže na Bratislavu. Dielo vzniklo v prvých rokoch Haydnovho pobytu v službách Esterházyovcov a jeho uvedenie v Eisenstadte nie je zaznamenané. Prvým dokumentom predvedenia je práve citované libreto, ktoré viedlo (k nedokázateľnej) domnienke o tom, že premiéra sa uskutočnila v Bratislave roku 1767. Dokázateľná je však skutočnosť, že obdobie karnevalu eisenstadtskí Esterházyovci trávili v Bratislave a roku 1767 sa v tom čase zdržiavala v Bratislave aj cisárovna Mária Terézia v sprievode svojho dvora („...opera buffa representata nel tempo di carnevale...": „opera buffa, uvedená v čase karnevalu na pobavenie Ich Kráľovských Výsostí. Pressburg, v tlačiarni Joh. Michaela Landerera...")

68) Ďalšie otázniky sa týkajú obsadenia jednotlivých úloh: Haydn síce napísal dielo pre tri soprány a jeden tenor, no v skutočnosti dve role sú mužské, dve ženské a navyše podľa zachovaného libreta bratislavského predstavenia spieval síce jednu mužskú úlohu (tenor – Carlo Friberth) naozaj

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 primasovej záhrady [t.j. záhrady arcikniežatského paláca, t.j. dnešného Úradu vlády], kde v spomínanom divadle predviedol slávny skladateľ a kapelník kniežaťa Esterházyho, pán Haydn spolu s jeho hudobníkmi – virtuózmi (ktorí ho [knieža] údajne stoja ročne okolo 20.000 guldenov) svoju operu buffa."

Joseph Haydn
La canterina

ATTO PRIMO
[Aria e Recitativo]
Scena I
Gasparina ed Apollonia

Apollonia
Che visino delicato che ti fa questo belletto, benedetto sia colui che l'invento.
Che visino delicato... etc.
Oh, ve' la differenza che v'è tra il bianco di Madame Celia e questo che mi diè la cameriera della Marchesa Impiastro; con questo puoi lavarti, puoi strafinarti il viso, che non casca; tu vedesti ier' sera nel teatro, che bella figurina facéa la fornarina, e purre ella ha un color tra il verde e il nero, che sempre par ch'abbia pestato il volto da sgrugnoni e ceffate, e che gliel fa parere cosi bello.
Eccolo, eccolo, già l'ho detto: benedetto, benedetto sia colui che l'inventò. Decoro de'teatri, quint' elemento de noi altre donne!
Gasparina
Bussano, chi sarà?
Apollonia
Sarà il Maestro, adesso... Oh, oh, Don Ettore!
Gasparina
Che vuol questo sguaiato? Diglielo tu, che il padre ha minacciato farmi sfregiar, 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
70) Ah, 'gnora! voi cosi mi trattate?
Gasparina
Caccialo, questo pazzo, con un legno!

Joseph Haydn
Speváčka

PRVÉ DEJSTVO
[ária a recitatív]
1. scéna
Gasparina a Apollonia

Apollonia
Aký pôvab dodal tvojej tváričke tento skrášľujúci prostriedok! Nech je požehnaný ten, kto ho vynašiel!
Aký pôvab dodal...
Ó, vidíš, aký je rozdiel medzi púdrom Madame Celiovej a týmto, ktorý som dostala od služobnice markýzy Impiastrovej; s týmto si môžeš umývať, drhnúť svoj obličaj, nezíde; keby si len bola videla včera večer v divadle, aká krásna bola pani pekárka, hoci farba jej tváre sa pohybuje medzi zelenou a čiernou, v dôsledku čoho vyzerá, akoby ju boli zbili, no od tohto prostriedku opeknela. Hľa, hľa, už som povedala: nech je požehnaný, kto to vynašiel...
Divadelná šminka je pre nás staršie ženy ako piaty element.
Gasparina
Ktosi klope, vari kto to môže byť?
Apollonia
Bude to Majster... Ó, ó, Don Ettore!

Gasparina
Čo chce ten pochabec?
Povedz mu, že otec sa mi vyhrážal, že ho rozštvrtí, ak ho vpustím do domu. Už mi nemá čo dať, to je problém.
Apollonia
Ale dieťa drahé, chceš, aby nás tvoj otec zničil? Vracia sa!
Sme zamknuté, nemôžeme otvoriť.

2. scéna
Don Ettore a predchádzajúce

Don Ettore
Signora, takto so mnou jednáte?
Gasparina
Vyžeň tohto blázna palicou!

Don Ettore
Signora, tanto sdegno perchè?

Gasparina
Rompiti il collo!
Don Ettore
Or ben, questo cerchieto di diamanti, che ho preso da mia madre, lo porter a donar all' Angelina.
Gasparina
Diamanti? Oh ben, chi è li 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!
Appolonia
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.

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

Don Ettore
E per che cosa non lo vuo'accettare?
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 sgriderebbe subito.
Apollonia
La conosce ragazza. Uh, la porta, diavolo!
Gasparina
Come farem? Chi è?
Apollonia
Il Maestro!
Gasparina
Il Mastro? Nascondi questa spada! Che penseremo!
Don Ettore
Uh, canchero!

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
72) la dà per niente.

Don Pelagio
Quant'importa?

Gasparina
Teraz, keď ste zaklopali, myslela som si, že to je kupec, ktorý mi chce darovať látku na šaty, len aby ma počul spievať.
Don Ettore
A prečo ho nechcete prijať?
Apollonia
Kto? Čo hovoríte? V dome Gaspariny Zuffoliovej? Sem nikoho noha nevkročí; čo si myslíte o mojej dcérke?
Don Ettore
Tichšie, signora, nič som nepovedal. Počúvaj, Gasparina, dnes budeme spolu obedovať.
Gasparina
Pane, ale musíte chvíľu počkať až budem mať hodinu a Majster odíde.

Don Ettore
Ako si želáš, duša moja, ale kto je ten Majster?
Gasparina
Ó, je to fantastický človek,
hneď by mi vynadal.
Apollonia
Pozná ju od detstva. Oj, brána,
do čerta!
Gasparina
Čo urobíme? Kto je to?
Apollonia
Majster!
Gasparina
Majster? Ukry tento meč!
Čo vymyslíme?
Don Ettore
Do frasa!

3. scéna
Don Pelagio a predchádzajúci

Gasparina
Signor Maestro, moja úcta.
(Donovi Ettoremu) Nuž, budú stačiť dve líry?
(Donovi Pelagiovi) Tento tu predáva holandskú tkaniu a priniesol krásne veci, ktoré potrebujem a navyše ich dáva lacno.
Don Pelagio
Čo to stojí?

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
Poďme! 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
Poď 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?

E spirerai quell' alma?
E chiuderai quei lumi
quei dolci lumi?
Ite al tiranno!
Oh, Dio!
Io d'altri è non piu tua?
Che far degg'io?"

A táto duša odletí?
A vyhasnú svetlá?
Sladké svetlá?
Choďte k tyranovi!
Ó, Bože!
Využi príležitosť...
Patrím inému a nie som viac tvoja?
Čo mám robiť?"

[3. Aria]
Don Pelagio
„Io sposar l'empio tiranno,
io mirar lo sposo estinto.
io mirar lo sposo estinto?
Che farai, misero cor,?
Io sposar..."

[3. ária]
Don Pelagio
„Vydať sa za tyrana.
Pozerám na mrtvého snúbenca.
Pozerám na mrtvého snúbenca?
Čo urobíš, biedne srdce?
Vydaj sa..."

[4. Recitativo]
Don Pelagio
Che dici?
Gasparina
Viva!
Apollonia
Bravo, signor Maestro!
Don Pelagio
Via, canta appreso a me!

[4. Recitativo]
Don Pelagio
Čo na to povieš?
Gasparina
Nech žije!
Apollonia
Bravo, signor Maestro!
Don Pelagio
Poď ku mne, spievaj!

[5. Recitativo accompagnato
e Recitativo secco]
Gasparina
„Che mai far deggio?"
Don Pelagio/Gasparina
„Sposo!"
Don Pelagio
Dolce, dolce!
Gasparina/Don Pelagio
„Ti vedrò esangue?"
Don Pelagio
Tieni...
Apollonia
„Esangue" fa così.
Don Pelagio
'Gnora, fa calze, non t'impacciar!

Don Pelagio/Gasparina
„Espirerai quell'alma?"
Apollonia
Spirare, apri la bocca! „Espirerai
quell'alma?"
Don Pelagio
Vedi, che vituperio!

[5. Recitativo accompagnato
a Recitativo secco]
Gasparina
Čo mám robiť?
Don Pelagio/Gasparina
„Snúbenec."
Don Pelagio
Sladko, sladko!
Gasparina/Don Pelagio
„Vidím ťa mrtvého?"
Don Pelagio
Drž...
Apollonia
„Mrtvého" - urob takto.
Don Pelagio
'Gnora, vy len štrikujte!
Neprekážajte nám!
Don Pelagio/Gasparina
„A táto duša odletí?"
Apollonia
Pri „odletí" otvor ústa! „A táto duša
odletí?"
Don Pelagio
Hľa, aká potupa!

Gasparina
Soffritela, Maestro, la sapete.
Gasparina
„Echiuderai quei lumi, quei dolci lumi?"
Don Pelagio/Gasperina
Ah, che dolci lumi!
„Quei dolci lumi!"
Don Pelagio
Dolci lumi tuoi!
Gasparina
„Tuoi" non vista.
Don Pelagio
Parlo di te!
Apollonia
Ci vuole „lumi tuoi", fa piu grazia, tu non capisci. Ecco: „E chiuderai..."

Don Pelagio
Quella fetente bocca! (Fa partire la 'gnora!)
Gasparina
Signora madre, un po' di cioccolatte!
Apollonia
Dammi la chiave! „E chiuderai quel-l'alma! E spirerai 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 si, 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
Vydržte, 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 hrozné 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,

s'accorge ch'io scherzo, fa tremarmi.
Don Pelagio
Ogni cantante ha questa suggezione.
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 questa 'gnora! Io vo' sapere, se tu tieni altri core. Dimmi la verità!

Gasparina
Ah, traditore! Così, così mi tratti? Uh, ti darei...
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' improviso son difficili.
Don Pelagio
E vero, questa suggezion 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
Si, figlia cara mia. (Vedi, ch'occhiate!)

Gasparina
Che povero merlotto! Ma tu il farai
76) stancare con tante stitichezze.
Apollonia
Tu che fai del mestier, lasciane il peso a chi lo sa da mastra, m'hai tu inteso?

že vtipkujem, hneď ma zastraší.
Don Pelagio
Všety speváčky majú túto vlastnosť.
Gasparina
(Takto oklameme hlupákov.)
Don Pelagio
Nuž, chcem si ťa vziať za ženu, čo ty na to? Hovor!
Gasparina
Spýtaj sa matky!
Don Pelagio
Ach, nech to vezme čert! Večne s tou matkou! Chcem vedieť, či máš niekoho, kto je blízky tvojmu srdcu. Povedz pravdu!
Gasparina
Beda mi, zradca! Takto so mnou jednáš? Ale by som ti dala...
Don Pelagio
Zmija!
Gasparina
Matka je tu zase.
Don Pelagio
Nuž, nech je.
Apollonia
Čo sa deje?
Don Pelagio
Nabudúce dávaj lepší pozor!
Gasparina
Čo som spáchala? Tieto nečakané nástupy sú ťažké.
Don Pelagio
Pravda je. Bude lepšie ak vynechám tieto nástupy, aká si len prefíkaná!

Gapsparina
Vaša žiačka.
Don Pelagio
Prekonali ste už Majstra, drahá. Poďme, musím ísť, je neskoro.
Gasparina
Odídete?
Don Pelagio
Áno, moja drahá dcéra.
(Pozri tie pohľady!)
Gasparina
Chudák ťulpas. Unavuješ ho toľkými fixnými ideami.
Apollonia
Ak vykonávaš remeslo, prenechaj najväčšie ťažkosti majstrovi! Rozumieš?

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, vediam 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? Poďte hore!... Aký nešika!
Don Pelagio
Určite zaostal...
Gasparina
Majster sa vzdialil. Poďte!
Aký nemotorný! Vylomil si krk.
Nevidel si? Si slepý. Rýchlo,
už je obed!
Don Pelagio
Do čerta! Čo to počujem?
Gasparina
Poďme, stretneme sa na schodoch.
Poďme, poďme, chúďa zviera!

6. scéna
Don Pelagio sám

Don Pelagio
Ó zlosť! Ó žiarlivosť! Odíď 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, ked už som na ňu toľko utrácal: dal som jej byt 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
Vidíš, 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 perchè 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 quindeci zecchini; non avèa come vestirsi, on-d'io procuro di riscuoterli alla meglio.
Don Pelagio
Ah, falsa, ah finta, falsa più del falsetto istesso!
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 dare?
Gasparina
Uh, rovina!
Don Ettore
Lei che va facendo?
Don Pelagio
Zitto, viso di capra!
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, mancatrice, traditrice, scelerata...
78) **Apollonia**
Non gridate!
Gasparina
Per pietate!

Gasparina
Aké miesto? Zbláznil si sa?
Don Ettore
Ale pre čo iné ste ma predstavili ako obchodníka s tkaninami a Majstra nechala zaplatiť za ne? Znamená to, že vás miluje a vy...
Gasparina
Ach, hlupák. Dlhuje mi pätnásť zecchini; nemal poriadne šaty a ja som sa postarala, aby sa dal do poriadku.
Don Pelagio
Ó, falošná, falošnejšia ako ja!

Don Ettore
A koľko vám je dlžný?
Gasparina
Štyri zecchini.
Don Ettore
Nechajte tak.
Do Pelagio
Nie, nie, chcem platiť. Povedzte, Signora, koľko mám dať?
Gasparina
Oj, to je koniec!
Don Ettore
Čo robíte?
Don Pelagio
Čuš, ty baran!
Na, tu sú peniaze!

8. scéna
Apollonia a predchádzajúci

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

[6. Kvarteto]
Don Pelagio
Ničomníčka, falošná, klamárka, ničomníčka...
Apollonia
Nekričte!
Gasparina
Zmilovanie!

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.
Lepšie, 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
Vzdiaľ 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
Vzdiaľ 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 venitisti in casa, eh, ruffianaccia cenciosa!

Apollonia
Si, 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 rigor!
Questa casa è roba mia, queste donne vadan via; lei si sbrighi, mio signor!

[9. Recitativo]
Gasparina
Che mai vuol 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 soddisfi delle mie mesae e poi sen' vada in pace, lungi da me, dove le pare e piace.
Apollonia
S' imbrogliato il negozio bisogna alzar
80) i ponti; or via, prendiamo la cassa nostra e andiamo!

DRUHÉ DEJSTVO
1. scéna
Gasparina a Apollonia
[7. Recitativo]

Gasparina
Ach, to je náš koniec!
Apollonia
Čo robiť?
Gasparina
V tejto situácii sa necitím dosť silná na to, aby som mohla postupovať podľa tvojho spôsobu.
Apollonia
Keby si ma bola počúvla, teraz by si nič neriskovala.
Gasparina
Bodaj by si si bola krk vylomila, keď si vkročila do tohto domu! Ty kupliarska trhaňa!
Apollonia
Áno, signora. Neželajte si, aby som prehovorila!
Gasparina
Len hovor, hovor! Praskni!

2. scéna
Don Pelagio
[8. ária]

Don Pelagio
Pane, vykonajte svoju vec dobre, prísne!
Tento dom je môj a tieto ženy odtiaľ odídu. Snažte sa, pane...

[9. Recitatív]
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 odídete v pokoji, ďaleko odo mňa, kamkoľvek sa vám ráči.
Apollonia
Keď sa skončí obchod, zdvihnime kotvy; poďme, vezmime kasu a poberme 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, nehodní 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 nešťastnú!

Scena IV
Gasparina e detto

Don Pelagio
Via, facchini, 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 avevi tutto il capitale. L'hai trovato?
Gasparina
Ecco qui.
Don Pelagio
Dove ne vai?
Gasparina
Disperata a butarmi in qualche pozzo.
Don Pelagio
(Misera! Piu non posso.)
Gasparina
Conosco che da voi non merito nè pure esser guardata, confesso il fallo mio, per vi chieggo prima umilmente perdon,poi parto, addio!
Don Pelagio
(Or crepo.) Senti, figlia, io ti perdono; le mesate ti dono, e acciocchè non dica ch'io sia tanto crudel, restati in casa, finchè trovi altro comodo.

Gasparina
Oh ciel! Quest' un favore da me non meritato; oh quanto siete bono! lasciate ch'io vi bacio almen la mano.
Don Pelagio
No, no! (Via, ch'ho da far?) Ferma, facchino, lasciate il letto ancor; compita sia oggi la grazia mia!
Gasparina
Che ascolto! Ah, un altro baccio vo'
82) imprimere su quella mano.
Don Pelagio
Elà, facchini, lascio il cembalo ancor; studia ed attendi! Vedi, quanto son

4. scéna
Gasparina a predchádzajúci

Don Pelagio
Poďme nosiči! Zaneste tieto veci do domu!
Gasparina
Pomalšie. Zostali tu ešte moje veci.

Don Pelagio
Ktoré sú to?
Gasparina
Krabica, naplnená skrášľujúcimi prostriedkami, hrebeň a zrkadlo.
Don Pelagio
Celý majetok si tu nechala. Našla si ho?
Gasparina
Hľa, tu je.
Don Pelagio
Kam ideš?
Gasparina
Idem, a zo zúfalstva skočím do studne.
Don Pelagio
(Nešťastnica. Nevydržím to dlhšie.)
Gasparina
Viem, nezaslúžim si ani, aby ste sa na mňa pozerali, uznávam svoje previnenie, ale najprv vás pokorne prosím o prepáčenie, potom pôjdem. Zbohom.
Don Pelagio
(Zahyniem.) Počúvaj, dcéra moja, odpúšťam ti. Dostaneš plat, a aby nikto nemohol povedať, že nemám srdce, môžeš tu zostrať kým si nenájdeš iný byt.
Gasparina
Ó nebesá! Nezaslúžim si túto veľkú milosť! Ó, aký ste dobrotivý! Dovoľte mi aspoň ruku vám bozkať!
Don Pelagio
Nie, nie! (Čo mám robiť?) Počkaj, nosič, nechaj tu ešte tú posteľ; nech je moja priazeň dnes úplná!
Gasparina
Čo počujem? Ach, ďalší bozk vám dám na túto ruku!
Don Pelagio
Haló, nosiči! Nech tu zostane aj čembalo: uč sa a pozorne počúvaj!

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 baciar la mano!
Don Pelagio
Facchini, piano, piano; lasciatele ogni cosa!
Gasparina
Che alma generosa! A mi voglio buttar a'piedi vostri e non partirne 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 rivenire...

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!

Vidíš, aký som dobrotivý, zabudnem na všetky tvoje hriechy, ale milosť je vlastnosťou hrdinov.
Gasparina
Vidím, a som zmätená; ó, dovoľte 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 sè, Apollonia!
Apollonia
(Fingi bene, mia figlia benedetta, l'è del mestier.)
Ah, poverina figlia!
Don Ettore
Ha un poco di furbetta.
Don Pelagio
Via, spirto, mia diletta!

Coro
[13. Quartetto]

Don Pelagio
Apri pur, mia dea terrestre,
l'amorose tue finestre,
ch'all'oscuro mi fai star.
Apollonia
Ah, rischiara, quelle ciglia,
guarda intorno, cara figlia.
(Non lasciarti mai scappar!)
Don Ettore
Non l'intendo, sia rossore
o più tosto un finto amore;
basta, non mi vo' fidar.
Gasparina
Ah, mi sento ristorata,
già mi trovo risanata;
pian, oimè, torn' a mancar.
Mi ristora com'odora,
mi consola in verità.
Don Ettore
Quest' anello allegra il core
per il prezzo, non l' odore;
troppo scaltra è questa qua.
Don Pelagio
La mia borsa allegra il core
per il suon, non per l'odore;
troppo scaltra è questa qua.

Don Pelagio
Pomaly!
Don Ettore
Pokojne.
Don Pelagio
Nie, túto peňaženku.
Don Ettore
Akú skvelú vôňu majú tieto diamanty!
Don Pelagio
Ó, ako dobre vonia, chudera, je bez seba. Apollonia!
Apollonia
(Šikovne sa pretvaruj, drahá dcéra, to je naše majstrovstvo.)
Ó, chúďa, dcérenka!
Don Ettore
Je v nej trošku prefíkanosti.
Don Pelagio
Poď, odvahu, moja drahá!

Zbor
[13. Kvarteto]

Don Pelagio
Otvor svoje zaľúbené okná,
moja pozemská bohyňa,
nezanechaj ma tu v tme.
Apollonia
Ó, nech zažiaria tieto oči,
obzri sa, drahá dcéra moja.
(Nenechaj sa nikdy dobehnúť!)
Don Ettore
Nechápem, či to červeň hanby,
a či predstieranej lásky:
stačí, tomu neverím.
Gasparina
Ach, už mi je lepšie,
pomaly ožívam.
Beda mi, opäť zamdlievam.
Lepšie mi je z tej vône,
naozaj ma uzdraví.
Don Ettore
Tento prsteň osvieži srdce,
svojou cenou a nie vôňou;
veľmi je prešibaná táto žena.
Don Pelagio
Moja peňaženka srdce ti osvieži
zvonením, nie svojou vôňou.
Je to veľmi prefíkaná žena.

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 sconsolar.
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
Neoľutujem.
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 môžme 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 Ferenca 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 štupendium 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 Argentovou, ktorá je jej stálou hlasovou poradkyňou. Získala diplomy postgraduálneho štúdia a špeciálneho kurzu pre starú hudbu. Bola aj žiačkou Johna Tolla na Drážďanskej akadémii pre starú hudbu. Vďaka svojej speváckej technike a vedomostiam v oblasti interpretácie starej hdby, ktoré získala počas svojho pobytu v Anglicku, stala sa jednou z vedúcich speváčok barokovej hudby v Maďarsku. Jej repertoár zahŕňa o. i. Linleyovu *Shakespeare Ode*, Händelove oratóriá *Mesiáš* a *Izrael v Egypte*, ako aj jeho serenádu *Aci, Galatea e Polifemo*, Mozartovo *Requiem*, *Korunovačnú 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. Noémi Kiss úspešne spolupracuje s anglickým triom Romanesca na koncertoch v Maďarsku i v zahraničí (o. i. na festivale Musica Antigua v Španielsku). Je pravidelným hosťom Dní starej hudby v Bratislave, kde vystupovala (pod vedením Johna Tolla) v Blowovej opere *Venus and Adonis* a vo Vivaldiho serenáde *La Senna festeggiante* pod vedením Stephena Stubbsa.

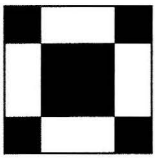
Americká sopranistka **JENNIFER ELLIS** je absolventkou Michiganskej univerzity (1994), nadväzne ukončila postgraduálne štúdium starej hudby na Guildhall School of Music and Drama. V poslednom čase spoluúčinkvala na uvedeniach Händelovej opery Aci, Galatea e Polifemo, v oratóriu *Mesiáš* a v Bachových *Pašiách podľa Sv. Jána*. Pravidelne spolupracuje s viacerými americkými orchestrami, o. i. s American Bach Soloists, Seattle Baroque Orchestra a s Charlotte Symphony Orchestra. V najbližšej budúcnosti na ňu čakajú angažmány v Monteverdiho Nešporoch, 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 Equiluza v odbore spevu piesne a oratória. Je pedagogicky činný na Hudobnej univerzite v Grazi a pôsobí ako medzinárodne uznávaný interpret opier, oratórií a piesní. Od roku 1995 účinkoval pod taktovkou Nikolausa Harnoncourta (Haydn: *Omša s Vírením kotla*) a Ingo Metzmachera (Weil: *Sedem smrteľných hriechov*), roku 1996 v rámci Salzburger Festspiele a medzinárodného festivalu v Luzerne (Beat Furrer: *Narzissus Fragment*), roku 1997 pod taktovkou Rogera Norringtona (Mendelssohn: *Paulus*), Richarda Hickoxa (Schubert: *Lazarus*), Wolfganga Gönnenweina (Monteverdi: *Nešpory*), roku 1998 v Salzburgu (Mozart: *Idomeneo*) pod vedením Howarda Armana, Sira Charlesa Mackkerrasa (*Figarova svadba*), v Eisenstadte a pod. Od roku 1999 bude v Salzburgu účinkovať pod vedením Leoplda Hagera a Jamesa Levinea. Johannes Chum účinkoval o. i. ako sólista na významných medzinárodných festivaloch (Dresdner Musikfestspiele, Festival van Vlaanderen, Inssbrucker Festwochen Alter Musik, Filharmónia v Kolíne, Brucknerhaus v Linzi, Mozarteum v Salzburgu, Steirischer Herbst Graz, na St James Square v Londýne, Musikverein a Konzerthaus Wien a ď.

JOHN TOLL začal svoju hudobnícku profesiu pred 25 rokmi. Po absolvovaní Magdalen College v Oxforde roku 1969 pracoval niekoľko rokov v divadle ako dirigent a autor scénických hudieb. Po ročnom pedagogickom pôsobení vo Švajčiarsku žil v Bournemouthu ako hráč na klávesových nástrojoch v tamojších orchestroch. Z tohto obdobia sa datuje aj jeho záujem o čembalo a o historickú interpretačnú prax. Po návrate do Londýna sa pridal k práve sa rodiacej scéne „starej hudby". Hrával continuo v Parrottovom súbore Taverner Players a v Norringtonovom London Baroque (neskôr Clasical) Players a zúčastnil sa na mnohých priekopníckych uvedeniach barokového repertoáru. Bol zakladajúcim členom súboru London Baroque, s ktorým cestoval po Európe, USA a v Japonsku a zúčastnil sa na realizácii 15 nahrávok. V súčasnosti pôsobí v úspešnom súbore Romanesca s huslistom Andrewom Manzem a lutnistom Nigelom Northom.

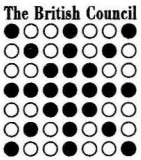
Realizoval rad sólových nahrávok pre BBC, najmä na historických organoch. Priebežne diriguje koncerty a operné predstavenia (1993 Monteverdiho *L'Incoronazione di Poppea* v Taliansku, Švédsku a Nemecku, roku 1995 Purcellovu operu *Dido and Aeeneas*, roku 1996 Blowovu operu *Venus and Adonis* – obe v 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.

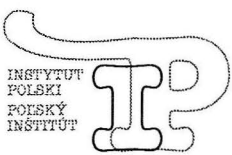


OPEN
SOCIETY
FUND

The British Council



A Magyar Köztársaság Kulturális Intézete
Kultúrny inštitút Maďarskej republiky



Zuzana Čičelová • Julo Nagy
grafický design

MESTSKÉ
KULTÚRNE
STREDISKO

POĽNOBANKA, a.s.,
Bratislava

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

DIVYD

VÝHRADNÝ DISTRIBÚTOR CD RENOMOVANÝCH SVETOVÝCH VYDAVATEĽSTIEV

ECM
Harmonia Mundi France
Hypreion
Opus 111
Naxos
Auvidis

ISTROBANKA

MEDIÁLNI PARTNERI

DENNÍK

SME

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 (zloženky typu A).
Podporovateľom sa stáva každý, kto zaplatí aspoň 1.000,- Sk ročne.
Sponzorom sa stáva každý, kto zaplatí aspoň 10.000,- Sk ročne.

Staňte sa členom,
podporovateľom,
sponzorom
Centra starej hudby!

Stačí vyplniť, 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.

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

CENY VSTUPENIEK
Permanentka – na všetkých 7 koncertov: 390,- SK
Jednotlivé koncerty
– predpredaj: 90,- SK, zľava: 40,- SK *(študenti, ZŤP, dôch.)*
– v deň koncertu: 100,- SK, zľava: 50,- SK
Členovia CSH jednotlivo v každom termíne: 70,- SK
Upozornenie – počet permanentiek je obmedzený.
Študenti so štud. vstupenkou sa pri vstupe do sály preukážu platným štud. preukazom.

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

Center of Early Music Centrum starej hudby

DNI STAREJ HUDBY '98
programová kniha
Vydáva RaRa Musica pre Centrum starej hudby
Grafický design: Zuzana Číčelová
Tlač: ExpressPrint, s.r.o.

94) **ISBN 80-968072-6-9**

ISBN 80-968072-6-9