

Marek Štrýncl

A photograph of Marek Štrýncl, a man with short brown hair, wearing a black leather motorcycle jacket over a black turtleneck and dark trousers. He is standing on a gravel path in a rural landscape with green fields and a blue sky with light clouds. He is holding a black cello case in his right hand, and his left hand is in his pocket.

Oživit romantické
interpretační ideály

**O autentické interpretaci romantické
hudby, Antonínu Dvořákovi a o tom,
co není v notách napsáno.**

TEXT — MARTIN JEMELKA



foto © Nada Faltusová

Bez halasné pozornosti médií, navzdory pandemii covid-19 a mimo finanční zázemí tradičních uměleckých institucí došel svého naplnění v mnoha ohledech přelomový projekt. Dirigent **Marek Štruncel** a jeho soubor Musica Florea na sklonku roku 2021 vyslali do světa novou soubornou nahrávku Dvořákových symfonií. Tentokrát ve zvukovém hávu dobových nástrojů a s ambicemi oživit Dvořákovy partitury s respektem k dobové provozovací praxi a jejím psaným a nepsaným pravidlům. O nové kapitole v dějinách dvořákovské interpretace jsem rozprávěl s Markem Štrunclem.

Když vám bylo dvanáct let, vznikla v roce 1986 ve Washingtonu nahrávka Dvořákova posledního klavírního tria *Dumky*. Sešli se v ní klavírista Lambert Orkis, houslistka Marilyn McDonald a violoncellista Kenneth Slovik. Světlo světa tehdy spatřila nejspíše nejstarší dvořákovská nahrávka digitální éry, v níž byly vědomě použity nástroje a interpretační přístupy Dvořákovy doby. O deset let později zahajoval mezinárodní hudební festival Pražské jaro 1996 britský dirigent sir Roger Norrington s dnes již neexistujícím souborem dobových nástrojů London Classical Players. V domácích

Hrát romantickou hudbu bez romantické interpretace je jako pít kávu bez kávy.

hudebních poměrech to byl poprask, ne-li skandál. Byl jste tomuto přelomovému okamžiku pronikání poučené interpretace staré hudby na česká pódia přítomen?

Koncert jsem nejprve viděl a slyšel prostřednictvím televizní obrazovky. I přes tehdejší omezení televizní techniky mně bylo při sledování živého přenosu jasné, že se v tomto „skandálním“ provedení ozývalo něco, čeho jsme si doposud vůbec nevšimli. Kompoziční struktura doslova zprůzračněla a jednotlivé nástrojové skupiny se vzájemně nepohlcovaly. Přesto byl můj celkový dojem kvůli televiznímu zvukovému filtru poněkud rezervovaný. I na mě tehdy zapůsobil technicko-vývojový stav některých

romantických nástrojů jako omezení, které kráse romantické interpretace spíše nepomáhá. Když máme technicky zdatnější nástroje, proč hrát *Mou vlast* na ty staré a dobové, říkal jsem si. Ovšem naprostý zlom nastal v okamžiku, kdy jsem druhý den přímo v Rudolfinu koncert vyslechl živě při jeho repríze. Byl jsem naprosto ohromen. A došlo mi, že právě technická úroveň dobových nástrojů dokonale koresponduje s tím, co si romantický skladatel kompozičně představoval. To, co bychom mohli nazvat technickou nedokonalostí a nerovnoměrností, je ve skutečnosti pravým opakem – zvukově barevnou rozmanitostí, která výstižně posiluje hudební výraz, a to nejen v případě *Mé vlasti*.

Norrington byl průkopníkem interpretace romantického i pozdně romantického repertoáru s použitím dobového instrumentáře a interpretačních principů. Chronologicky mladší kreace Gardinerovy či Herrewegheho teprve následovaly. Hned vaše první dvořákovské album z let 2004 a 2005 ovšem zmiňuje jméno Harnoncourtovo a vymezuje se vůči němu. Harnoncourt by ale Dvořáka, Brahmse či Brucknera se souborem dobových nástrojů Concentus musicus Wien nikdy nehrál

a opakovaně se v tomto duchu i vyjádřil – orchestry z konce 19. století a počátku 21. století byly pro něj v podstatě identickými tělesy. Do jaké míry ovlivnily kreační čtveřice Gardiner – Harnoncourt – Herreweghe – Norrington váš interpretační přístup k Dvořákovi?

Pokud si dobře vzpomínám, Harnoncourtovo jméno jsem použil ve velice specifické souvislosti s interpretační valčítkou. Kdesi se zmínil, o tom, že „typický“ vídeňský interpretační zvyk předrážkových druhých dob s „opožďováním“ třetích dob v doprovodné rytmické struktuře není dobový. A to proto, že kdosi na přelomu 19. a 20. století vyřkl, že se tento rytmický prvek nehodí, že je příliš lidový či tak nějak. Uvědomil jsem si, že tento dobový výrok mým poukazuje na to, že se v té době toto „kulhání“ alespoň někdy používalo, jen se prostě někomu nelíbilo. Tak jsem se i přes „dobovou kritiku“ rozhodl pro „kulhající“ variantu. Jinak ale máte pravdu, Harnoncourt či Herreweghe většinou nepracovali s dobovými romantickými nástroji. U moderních orchestrů omezili vibrato a některé věty dirigovali buď o něco rychleji, nebo pomaleji, než se to běžně dělává, a dodali k tomu výrazovou a koncepční jednotu, která vypovídá o jejich skvělých hudebních a muzikálních předpokladech. Ovšem ke zpřítomnění skutečně romantické interpretace to má stále daleko. Byl jsem někdy udiven, že zrovna Harnoncourt v několika případech radikálně odvrhl některá metronomická doporučení samotného Dvořáka. To Gardiner se podobně jako Norrington občas pustil do užití romantických nástrojů. Již téměř



Marek Štrunc hodně mlád

před dvaceti lety jsem narazil na informaci, že Gardiner nahrál CD se symfonickou hudbou Antonína Dvořáka na dobové nástroje. Po intenzivním pátrání mi bylo sděleno, že nahrávka byla navždy stažena z trhu. Dodnes nevím proč. Gardiner se věnoval i jiným vrcholně romantickým skladatelům. Přesto pro objevení hlavních principů romantické interpretace byl Gardinerův přínos minimální. Neříkám, že žádný, ale nebytí romantických nástrojů, máte dojem, že vrcholně romantiky hraje Gardiner jako baroko, bez tempových a emocionálních romantických proměn a dalších interpretačních fines.

Na začátku vašeho projektu byly koncerty a nahrávky 7. a 8. symfonie, *Symfonických variací* a tanečních kompozic s druhou předehrou k operě *Vanda*. Po takřka dvaceti letech jste se ale rozhodli k těmto

symfoniím vrátit a realizovat je v blízké budoucnosti ještě jednou. Opravdu se váš interpretační přístup tak zásadně proměnil a vyžaduje „přepsání“ geneze vašich dvořákovských kreačních?

První koncerty a nahrávky se symfonickými díly nejen Antonína Dvořáka jsme provedli někdy kolem roku 2004. Několik let jsem byl svými kolegy od takového projektu odrazován: „Koukej, jak dopadl Norrington na Pražském jaru!“ Měl nebo mohl to být pro Musicu Floreu totální propadák. Ale protože jsem rovněž vystudoval obor dirigování a spolupracoval i s moderními symfonickými tělesy, dvořákovského snu jsem se nevzdal. Zvláště v době, kdy se na Západě tu a tam pokusy o „autentického“ Dvořáka již objevovaly, takže by to byla doslova ostuda, kdybychom se v naší vlasti o něco takového nepokusili. Blížící se stoleté výročí úmrtí Antonína Dvořáka k mému odchodu jen přispělo. Přestože naše kreační 7. a 8. symfonie znějí velmi zajímavě, znějí podle mého vkusu, který se chci nechtě vyvíjet, spíše postromanticky. Až příliš jsem se nechal ovlivnit kolegy-dirigenty, o kterých již byla řeč. A také jsem se obával jít v interpretaci radikálně před dobu Václava Talicha. Trochu mi trvalo pochopit, že Talich byl ve skutečnosti postromantickým dirigentem. Z hlediska interpretace nastal pro mě radikální zlom s Dvořákovou symfonií č. 1 a při nastudování všech dalších symfonií, které následovaly. Není divu, že kvůli „interpretační jednotě“ se chci stůj co stůj k 7. a 8. symfoniím vrátit a zahrát je také romanticky se vším všudy.

foto © Nádě Faltusová





foto ©Petra Hajská



Marek Štryncl a symfonická Musica Florea

Byl to právě Václav Talich, kdo celoživotně bojoval proti interpretačním „manýrám“ Dvořákovy doby. Talichovy dvořákovské kreace jsou považovány za vzorové, navzdory nahrávkám Dvořákových žáků Suka, Nedbala a Českého kvarteta, které existují v ojedinělých zvukových záznamech. Jakou roli pro vás hrály při studiu nejstarší zvukové snímky Dvořákových děl?

Abych byl dobře pochopen. Václava Talicha si nesmírně vážím, neboť

právě jeho nejstarší nahrávky jsou úžasným svědectvím o mnohých „romantických manýrách“, které byly postupem času opomenuty. Ale od počátku svého působení se snažil mnohé romantické výrazové prostředky potlačovat. Ještě v padesátých letech, kdy již veřejně neřídil, Ivanu Medkovi řekl, že už konečně ví, jak by měla vypadat ideální interpretace děl Antonína Dvořáka. Že by ji prý zbavil všech romantických nánosů! Pokud ctíme principy autentické interpretace, tak tento přístup musíme odmítnout. Právě romantické „nánosy,

manýry, výrazové prostředky“ jsou tím, co dělá romantickou interpretaci romantickou. V 19. století se tehdejší muzikalita a emoционаlita vyjadřovala prostřednictvím těchto „nánosů a způsobů“. Pokud tyto nánosy budeme odmítat, pak se interpretace romantických děl stává méně muzikální. A to se stalo zejména ve druhé polovině 20. století. Ano, staré nahrávky ze začátku 20. století jsou dokladem nebývalé výrazové proměnlivosti, nad kterou se dnes jen tají dech. Problém je v tom, že jsme těmto „manýrám“ přestali rozumět a naprosto nesmyslně je považujeme za produkt technické nedokonalosti či vývojové zpozdilosti.

Dlouhých deset let dělí vaše nejstarší koncerty a živé nahrávky z let 2004 a 2005 a následující projekty z doby po roce 2015. Čím byla tato cézura způsobena? Nezájmem promotérů, rezervovaným přístupem hudební veřejnosti, finanční náročností, konkurencí na domácí, natož na evropské scéně staré hudby?

Především šlo o finanční náročnost. Prostě je výrazně dražší pozvat si symfonický orchestr dobových nástrojů, zvláště když není zastřešen krajskou či státní institucí se stálými platy atd. Co se týká konkurence, tak ta tady vlastně do dnes ani neexistuje. Je potěšující, že se například orchestr Jose van Immerseela odhodlal poukázat na glissandový styl hraní, ale v samotném provedení ho sotva uslyšíte. Staré nahrávky ze začátku 20. století svědčí o něčem naprosto jiném. To se týká zvláště tzv. flexibilního tempa (náhlé či pozvolné proměny tempa ve spojení s dynamikou či kompoziční „strukturou“), tempa rubata (záměrná nesouhra), agogiky a zmíněné ornamentiky. Doposud neslyšíte nic. Protože se to zejména od našich zemí na západ takhle zatím nedělá, je u nás k tomuto interpretačnímu přístupu zakořeněna nedůvěra, která se sice prolamuje pomalu, ale přesto prolamuje. Předsudky jsou stále patrné. Již několik měsíců před naším provedením *Novosvětské symfonie* probíhala na internetu diskuse: „Cože, Florea bude hrát Dvořáka na barokní nástroje? No to se bude Dvořák v hrobě obracet!“ Zajímavé je, že problém s tím mají jen někteří profesionálové, kteří si navykli jen na jeden určitý styl a projev. Ostatně mně tyto romantické „manýry“ také dlouho nic neřikaly,



než nastala potřebná „konverze“. (A samozřejmě Dvořáka nehrajeme na barokní nástroje.)

Po několikaleté pauze vznikla vaše nahrávka Dvořákovy *Nocturna H dur* a *První symfonie c moll Zlonické zvony*. Dirigenti José Serebrier a Dennis Russell Davies se ve svých nedávných snímcích nerozpakovali do Dvořákovy partitury zasáhnout – Davies rozsáhlými škrty, a Serebrier dokonce harmonickými úpravami. Podle Serebriera Dvořák nebyl dostatečně zkušený a po letech by sám harmonické nesrovnalosti napravil, zvláště v I. větě. Kde pro vás leží hranice puristického přístupu a nedotknutelnosti autorského zápisu? Zasažoval jste do Dvořákových partitur?

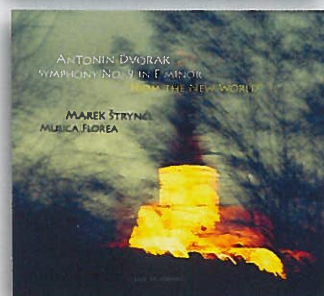
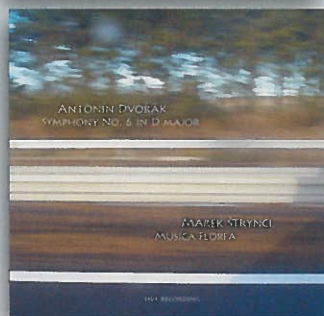
Ve všech námi dosud nastudovaných symfoniích se naše případné opravy či zásahy týkaly jen a pouze situace, kdy se party vydané Simrockem ve druhé polovině 19. století, ze kterých Musica Florea většinou hraje, liší od tehdy vydané partitury nebo autografu. Případně existují verze, které byly za Dvořáka hrány, ale liší se od poslední vydané verze. Tak například ve 2. symfonii v našem podání můžete slyšet desítky taktů, které od doby Dvořákovy nikdo zřejmě neslyšel. 1. symfonie je neuvěřitelnou smrtí a přehlídka Dvořákových nápadů, fantazie, kterou mu již tehdy Brahms záviděl, ale i hledáním nových cest. Například v jistém místě (trvá něco přes 10 taktů) Dvořák zkouší jakousi atonalitu, která však vpluje do wagnerovskými oslavné katarze. Ukázalo se, že je to nádherné, tudíž jsem nic neopravoval. 1. symfonie je prostě experimentální dílo. Zbavovat ji její experimentálnosti je chybné, dělali bychom z ní jiné dílo.

První dvě Dvořákovy symfonie jsou sice dlouhodobě stigmatizovány jako skladatelské juvenilie, ovšem v posledních letech se s nimi na koncertních pódii setkáváme stále častěji. Myslíte si, že vaše kreace přispěly nějakým způsobem k jejich rehabilitaci a porozumění jejich obsahu? Problém porozumění raným dílům Antonína Dvořáka spočívá v tom, že na ně nahlížíme optikou druhé poloviny 20. století, která se odklonila od původních interpretačních principů. Výhodou nás „barokářů“ je, že se k nim chronologicky dostáváme z druhé strany, od baroka, klasicismu a raného romantismu. To se

týká nejen kompoziční struktury, výrazových prostředků a ornamentiky, ale i nerovnoměrných systémů ladění, které nebývalým způsobem spolupracovaly na hudebním výrazu. Najednou v těchto dílech díky této druhé straně objevíte něco, nad čím jen žasnete. Najednou se vám tam kromě Wagnera doslova zjeví Verdi, Rossini, Beethoven a skrze polyfonickou techniku i Bach. A fantasticky to dává smysl.

Rakousko-německý dirigent Michael Gielen se v jednom interview vyjádřil o Dvořákově *Sedmé symfonii*, že není dobře instrumentována, zvláště v krajních větách s lesními rohy a trombóny. Podle něj je instrumentace Dvořákovy *Sedmé symfonie* nadměrně zatěžkaná a hutná. Podobně se před lety v jednom interview pro časopis *Harmonie* podívoval Gardiner nad Dvořákovou tendencí používat nástroje v dolní polovině jejich tónového rozsahu. Myslíte si, že dobový instrumentář může tyto pochybnosti spjaté s Dvořákovou instrumentací rozptýlit, nebo je dokonce vyřešit?

Pokud je Dvořákovy instrumentace 7. symfonie *d moll* zatěžkaná a hutná, pak je to přednost, a ne chyba. Během 20. století se pasáže, které připomínají „taneční“ charakter (například zmíněného Rossiniho, Mendelssohna, Beethovena a další), začaly hrát zatěžkaně a hutně. Kdežto ty pasáže, které byly napsány se záměrem dramatického a hutného výrazu, se začaly hrát rychleji a odlehčeně. Právě v těchto dvou větách





Marek Štryncl z roku 2019

7. symfonie Dvořák často vypisuje portamentový způsob hry pomocí legátových obloučků v kombinaci s tečkami, čárkami či akcenty. Což evidentně naznačuje zatěžkanější způsob hry. Musí se tomu přizpůsobit i pomalejší tempo. Moderní interpretace tyto obloučky naprosto zrušila, takže tato místa se začala hrát rychleji a „odlehčeněji“, a pak se mnozí diví, že jim tam ty žestě nesedí. To se také týká Gardinerovy výtky používání nástrojů v dolní polovině tónového rozsahu. Když se v daném místě tempo flexibilně zpomalí, vytvoří se prostor pro náladu, která je díky této nižší poloze neopakovatelná. Prostě – Dvořák není Mozart.

Významnou roli ve vašich dvořákovských kreacích hrají projekty spjaté se skladatelovými vokálně-instrumentálními díly. Nejprve jste uvedli Dvořákův Hymnus Dědicové Bílé hory, což byla ve své době kompozice, která Dvořákovi získávala uznání kritiky a posluchače zvedala svým patosem ze židlí. Dnes je to ale v podstatě zapomenuté dílo. Vy jste je dokonce nahráli ve druhé ze tří dochovaných verzí, čímž jste opět přispěli ke znalosti Dvořákova díla. V čem je tato kompozice pro vás specifická? Pokud naše interpretace Dvořákova *Hymnu* někoho alespoň v náznaku zvedala ze židle, tak jsme s autentickou interpretací na dobré

foto © Petra Hajská

cestě. V 19. století se na koncertech mnohdy ani nehrály celé symfonie či koncerty, tleskalo se mezi větami a někdy došlo i na pískot a vajíčka. Jedna kritička dokonce ohodnotila naše provedení pochybovačnou otázkou, proč jsme tento hymnus vůbec vybrali a uvedli, když jeho vlastenecký text nám přeci dnes nic neříká. K smíchu i pláči zároveň! Pravdou je, že dnes není vlastenečtví v módě jako za Dvořáka. To ale není důvod doporučovat eliminaci kompozic na vlastenecké texty. To je práce spíše ideologického protivlasteneckého smýšlení. Právě hudebními prostředky niterně a emocionálně vyjádřený patos je v *Hymnu* unášející. Protože jsme v té době ještě neměli k dispozici harfu, našel jsem informaci, že existovala verze s varhanami. Ale doposud nikdo tuto verzi nespatoval a nevydal. Řeknu vám, že spartace tohoto asi patnáctiminutového díla vydá za spartaci tří Zelenkových mší s orchestrem i sborem. Neměl jsem tušení, jak obtížný je přepis takové romantické skladby přímo ze skladatelova autografu.

Hymnus náleží společně s Třetí symfonií a Čtvrtou symfonií či Rapsodií a moll k těm kompozicím, v nichž je patrně nejvíce slyšet Dvořákovu opojení zvukovostí wagnerovského orchestru. Dvořákovy rané opery výjimečně zaznívají na festivalu Dvořákova Praha, ale neuvažovali jste o nich jako o třinácté komnatě, k níž můžete mít v ruce klíč?

Dvořák Wagnera jako interpreta doslova miloval. Měl na stole i jeho bustu! Wagner byl romantickým „extrémistou“ v užívání tzv. flexibilního tempa. Z dobových analýz jeho koncertů víme, že v rámci jedné věty měnil tempa třeba takřka o polovinu, aniž by to bylo naznačeno v notách. V emočně náhlých nebo postupných změnách temp viděl esenci romantické interpretace své doby. Již E. Bach napsal, že když hrajete sám nebo s inteligentními lidmi, můžete měnit tempo jako celek. A právě spojení smršťe Dvořákových nápadů s wagneriánským flexibilním tempem by mělo být v interpretaci nejen Dvořákových děl nejzásadnější. Tímto „revolučním“ způsobem bych postupoval i v jeho operách. Kéž by se někteří pořadatelé nebáli takového romantického experimentu!

Zatím poslední nahrávkou vašeho dvořákovského projektu

je *Stabat Mater*, oratorium, které je obvykle interpretováno na pozadí skladatelova životopisu a ignoruje například repertoár, s nímž Dvořák přicházel v soudobé Praze do kontaktu. Mám na mysli *Stabat Mater* Franze Xavera Witta, v němž Dvořák v roce 1875 účinkoval. Pár měsíců poté začíná pracovat na vlastním zhudebnění liturgické sekvence k svátku Panny Marie Sedmibolestné. Daří se vám unikat pokoušením interpretovat Dvořákovo dílo romantickými příběhy? A jak důležitou roli pro vás hraje znalost Dvořákova životopisu? Zejména v romantismu platilo, že cokoliv se opakuje, mělo by se zahrát jinak. Dokonce i da capo pasáže se doporučovaly „vzít rychleji“. Pro mě jako dirigenta je podstatné, s jakými interpretačními zvyklostmi či doporučeními se vznik daného díla (a jeho první provedení) pojí. Nejsem absolutně nějaký odborník na Dvořákův životopis, a proto se zaměřuju na ty střípky, které se týkají dobové interpretace jeho děl. Když Dvořák například prvně v Anglii prováděl *Stabat Mater*, tamější kritikové o něm napsali, že jako dirigent provádí tempové změny, aniž by byly zapsané v partitūře. Tentokrát to přijali s nadšením. Ale před více než 20 lety v Anglii vystupoval Wagner, který se však kvůli tempovým změnám setkal s pískotem a očividným odmítnutím. Dnes mi jeden kritik-muzikolog vytknul, že když ale nevíme, jaké to přesně byly změny, musíme to dělat tak, jak je to v notách. Ale pojem „noty“ nezahrnuje jen to, co je v nich viditelně zaznamenáno, ale i životní situaci Antonína Dvořáka a dobové zvyklosti, nejen interpretační. To vše se na vzniku těchto not podílelo, i když to není v nich přímo vidět. To se týká i výrazových prostředků, které nejsou v notách zaznamenány, ale byly Dvořákem předpokládány, zvláště když práci s flexibilním tempem máme zaznamenanou již od konce 18. století.

Naše nahrávka *Novosvětské symfonie* je mimořádným snímkem, který příklonem k odvážné agogice, nejednotnému smykování a glissandu smykům trumfuje i konkurenční nahrávky Emanuela Krivína a Jose van Immerseela. Právě agogika a glissando se staly markantním znakem vašich nejmladších kreačí. Neobáváte se, že mohou být pro současného posluchače estetickou

překážkou? Přece jen jak agogika, tak smykování jsou ostrým kořením, s nímž je radno šetřit: ne každý posluchač snese kořeněná jídla... Ptám se vás především v souvislosti s posledními nahrávkami *Šesté symfonie* a *Svíty A dur*, jejichž poslech může být právě kvůli používání glissanda tvrdým oříškem i pro vaše skalní posluchače.

Jeden můj známý mi poslal neznámé nahrávky houslistů z dvacátých let 20. století. Po jejich poslechu jsem došel k závěru, že naše provedení glissand je stále opatrné. My totiž nevíme, kde je ten zlatý střed toho „šetření“. Jelikož nám za více než půl století vtluokali do hlavy, že glissando je fuj, pak nám bude logicky připadat jako rušivý prvek. Ale v momentě, kdy zjistíte, že glissando je ornamentem, kterým se tvoří ideál romantické melodie či se jím zvýrazňují emoce určitého typu (rozeznávala se celá plejáda glissand – od velice pomalých dramatického výrazu až po rychlá či zrychlující groteskního charakteru), naleznete v něm zálibu, která slouží k posílení muzikálního projevu. Z estetického hlediska běžný posluchač či hudebník s tímto „portatem“ nemá problém. Naráží to většinou u profesionálů, kteří neměli zkušenost a možnost poznat vnitřní krásu tohoto (nejen) romantického ornamentu. Zvláště když si uvědomíme, že romantičtí interpreti na smyčcové nástroje cvičili nejen stupnice jedním prstem (jak už doporučoval Tartini), ale i akordické rozklady takřka ke kobylce a zpět. A dechovým nástrojům se radilo, aby se o toto glissandové propojování not také pokoušely, nakolik je to možné.

Zatím se vaše dvořákovské kreace vyhýbaly instrumentálním koncertům nebo kratším koncertantním kompozicím se sólovým nástrojem za doprovodu orchestru. Když si ale představím zvuk Dvořákovy houslové *Romance* nebo violoncellového *Ronda* či *Klidu* v nastudování vašeho souboru, běhá mi mráz po zádech. Přemýšleli jste již nad provedením Dvořákových koncertantních děl? A existují nějaká specifika či úskalí v jejich provedení s dobovým instrumentářem, například s klávesovými nástroji Dvořákovy éry? *Romanci* jsme kdysi dávno provedli. Ale obecně je to také finanční problém. Zaplatit některé ne-standardní romantické nástroje

spectaculare 2022

music · visual arts · films
workshops · multimedia

9. ročník multimediálního festivalu

20 | 04 palác akropolis alapastel^(sk) + kora et le mechanix^(cz)

Náladové elektronické kompozice slovenského hudebníka Alapastel mají léčit a navozovat transformativní zkušenost.

17 | 05 planetárium praha rafael anton irisarri (usa), vj jakub toman (cz)

Americký multiinstrumentalista s unikátním přístupem k minimalismu a experimentální hudbě. Irisarri čerpá inspiraci od Mahlera i My Bloody Valentine a skládá hutné panoramatické kompozice na pomezí snu, které ještě umocní speciální vizuální show na kopuli pražského planetária.

Filmové projekce v Bio Oko 04 | 04 | 20.30

the nowhere inn

11 | 04 | 20.30

the rise of the synths

25 | 04 | 20.20

creation stories

02 | 05 | 20.30

delia derbyshire - mýty
a legendární nahrávky

09 | 05 | 20.30

laurent garnier - off the
record

PALÁC AKROPOLIS

MINISTERSTVO
KULTURY

MOA
OKO

Vitava
Český rozhlas

FULL MOON

BIO OKO

planetum

The
Chemistry
Gallery

Vstupenky zakoupíte v prodejní síti GoOut.net nebo na pokladně Paláce Akropolis. Více informací naleznete na spectaculare.cz



foto © Daniel Rozsnyo

Dvořák 2. symfonie (2016).

v orchestru a k tomu ještě sólistu je nad naše finanční možnosti. Nyní jsem vázán dokončením projektu natočení všech Dvořákových symfonií, takže věnovat se hudbě nad tento rámec je pro omezený čas zkoušení zatím nevýhodou. To se týká i sólového koncertu, který se spolu s nějakou symfonií na CD většinou nevejde. Ale poté, co bude příští rok natočena *8. symfonie*, určitě bude možné zaměřit se i na takové skladby.

Můžete nám představit instrumentář?

Zpočátku jsme intenzivně spolupracovali s hudebníky ze zahraničí. Mnohé nástroje jsme v Čechách k dispozici neměli. To se však brzy začalo měnit. Potřebné nástroje (včetně dobových tympánů, harfy, kontrafagotu, hoboju ad.) se u nás doslova podařilo objevit, a hlavně zprovoznit. Většinou se jedná o originální nástroje přibližně z rozmezí šedesátých let 19. století a počátku 20. století. Specificky „vrnivý“ zvuk žestových nástrojů je dán tepaným plechem (na rozdíl od dnes taženého plechu), což má neuvěřitelný vliv na efekt, který využívá přirozeného ladění běžných jednodušších souzvuků, a na efekt založený na komplikovaných souzvucích, ve kterých „přirozená“ nerovnoměrnost dokáže vytvořit nebývalé dramatický účinek. Rozhodně intonační nerovnoměrnost nebyla záležitostí jen baroka. Víme, že např. Johannes Brahms požadoval, aby v jeho symfoniích alespoň první part lesních rohů byl hrán

na přirozený lesní roh bez mechaniky, u kterého jsou nerovnoměrné postupy obzvlášť patrné. Wagner a mnoho dalších skladatelů odmítlo Böhmvův akusticky dokonalý a rovnoměrný systém u dřevěných dechových nástrojů jako nevyhovující. Ve výsledku to znamená, že některé souzvuky byly intonačně čistší, než je tomu u dnešního rovnoměrného ladění, a některé naopak nepostrádaly jisté intonační pnutí, které zejména dramatickým místům pomohlo k větší účinnosti. To vše se z velké části začalo omezovat, či dokonce rušit. Začalo platit, že co není v notách, nemá právo na existenci. Hrát romantickou hudbu bez romantické interpretace je jako pít kávu bez kávy. Muzikálnost interpretace děl 19. století tak byla v následujícím století značně omezena. Proto je nezbytné oživit právě romantické interpretační ideály.

Upřímně mě těší, že první souborné provedení a návazné nahrávky Dvořákových symfonií a orchestrálních děl s použitím soudobého instrumentáře a jeho kopií vznikly ve Dvořákově domovině. Váš soubor se tak vedle České filharmonie a Symfonického orchestru Českého rozhlasu stal zatím jediným domácím orchestrem, který se může podobným souborným dvořákovským projektem pochlubit.

Dvořák byl vlastencem. Ne nějakým „nacionalistou“. Kromě toho, že byl Dvořák mým nejoblíbenějším skladatelem od mých pěti let, jistě

vlastenecké motivy mě vedly i k tomuto projektu. A když něco začnu, chci to také dotáhnout až do konce. Toť mé předsevzetí!

Dnes už snad nikdo nepochybuje, že interpretace Dvořákovy díla s použitím dobového instrumentáře je legitimní alternativou v uvádění kanonického skladatele české artificiální hudby a jeho díla. Troufli byste si v budoucnosti i na tvorbu jeho následovníků Janáčka, Suka, Nováka, Foerстера?

Pokud Bůh dá, rád bych se věnoval melodramatům, a to zejména Zdeňka Fibicha. Propojení slova a hudby, ve které rytmická „stabilita“ či periodicitu je vlastně na překážku, je pro mě tím nejpěším způsobem, jak poznat esenci romantické interpretace. A co se týká Suka, Nováka či Foerстера, tak právě jejich (nejen) symfonické básně by si zasloužily romantickou „proměňující se“ interpretaci. Hodně o tom uvažuji. Ostatně již před lety jsme se zabývali dílem Ferruccio Busoniho – předehrou a flétnovým koncertem z dvacátých let 20. století. Není ani vyloučena slavná *Carmina Burana* Carla Orffa.

Rád bych čtenáře Harmonie pozval k jednomu z vašich blízkých projektů, kterým je nastudování Vesnického trhu Jiřího Antonína Bendy v rámci Klášterních hudebních slavností v Šumperku.

Na *Vesnický trh* mě upozornil pořadatel hudebního festivalu v Šumperku Roman Janků. Jiřího Antonína Bendu znám samozřejmě díky jeho melodramatům. Mimo jiné jsem byl nadšen z toho, že jsme takoví „krajané“ z Českého ráje – Benda studoval v Jičíně a narodil se v Benátkách nad Jizerou, tedy v místech, která znám velmi dobře. Osobně jsem vyrůstal také nad Jizerou, severně od Malé Skály. S titulem jsem souhlasil nejen proto, že má letos Benda třisetleté výročí narození, ale i z hlediska hudebního. Je to hudba, která má spád, dílo bez častých da capo průtahů. Je plná virtuosity se skvěle diferencovanými hudebními charakteristikami jednotlivých postav. Je to opera takřka bez recitativů, které nahrazují vypravěč a několik němých rolí. Rozhodně je to něco, co jsme v našem cestovním barokním divadle Florea Theatrum ještě nedělali. Režie se ujme Magdalena Švecová. ✖