



© Petr Jedliňák

© & © ARION 2005 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN 68676 - Copyright reserved in all countries.

Krystof MARATKA

Luminarium
concerto pour clarinette

Astrophonia
concerto pour alto

Michel LETHIEC, clarinette
Karine LETHIEC, alto

Talich Chamber Orchestra
dir. Krystof MARATKA





Kryštof MARATKA (*1972)

LUMINARIUM

Concerto pour clarinette et orchestre (2002)
Editions Jobert (total time : 30'28)

1 **Bua'** (Indonésie), rite du soleil levant
Kouchnaï (Ouzbékistan), improvisation
Guègues (Albanie), chant funèbre (3'39)

2 **Sitot me soi** (France), chant troubadour
Madrosh (Syrie), chant liturgique
Nô (Japon), interjections du théâtre nô (3'15)

3 **Beranca** (Macédoine), danse
Ngapa (Australie), cérémonie du Rêve de la pluie
Nira (Maroc), improvisation (3'29)

4 **Hat chèo** (Viêtnam), chant du sorcier du théâtre hat chèo
Maôme (Îles Salomon), cycle funèbre
Chinos (Chili), chant des alféreces (2'56)

5 **Rdo-rje'jigs-byed dbang** (Tibet), psalmodie bouddhique
Doudka (Biélorussie), improvisation
Pane (Bohème), chant liturgique (4'12)

6 **Mané igini kamu** (Papouasie-Nouvelle Guinée), chant pour laver un enfant
Nipaquhiit (Arctique), jeux vocaux
Âvâz (Iran), chant persan (3'04)

7 **Skutchna** (Yiddish), danse juive
Czardas (Moldavie), danse
Sousta (Grèce), danse (3'57)

8 **Pasi but but** (Taïwan), chant de prière pour une récolte abondante du millet
Ghau kilori (Mélanésie), orgue éolien pour l'immersion d'un cadavre dans la mer
Leiskis leiskis saulela (Lituanie), chanson des moissons (3'01)

9 **Tioudiok** (Turkménistan), improvisation
Sampatye (Sénégal), chant des jeunes filles initiées
Xwââxâ (Nouvelle Calédonie), discours rituel (2'55)

ASTROPHONIA

Concerto pour alto et orchestre à cordes avec piano
(1998 – 2002)

Editions Jobert (total time : 23'56)

10 **1^{er} Mouvement** (11'02)

11 **2^e Mouvement** (12'54)

« Distance » et « ailleurs » sont des mots-clé pour accéder au monde poétique de Kryštof Mařatka : « distance » d'ici et de maintenant vers un « ailleurs » quelque part au delà. Ses œuvres les plus marquantes nous invitent à des voyages dans l'espace et le temps. Son Trio avec piano de 2002 s'intitule *Anthologie des Rêves*, et bien sûr les rêves peuvent s'envoler vers les mondes les plus éloignés sans que nous quittions notre place. Sa pièce d'orchestre récemment créée *Otisk* explore l'hypothèse audacieuse quant à la nature de la musique du Paléolithique : il y a quatre-vingt mille ans, et ce n'est là que le point de départ d'un Opéra à venir. Les deux œuvres réunies sur notre CD sont également des tentatives d'explorer ou de réinterpréter des réalités du passé ou de l'espace lointains. Alors qu'*Astrophonia*, fidèle à son inspiration interstellaire, demeure fondamentalement de la musique « abstraite », *Luminarium* par contre se rattache à un genre très personnel de réalisme (ou de surréalisme ?) poétique. Les deux œuvres sont avant tout des Concertos, et la virtuosité instrumentale y est mise en œuvre comme un moyen de s'échapper vers le monde libre des rêves. Mais la manière dont ces rêves nous sont transmis nous permet de préserver la liberté de notre propre imagination. Cette musique se situe à l'extrême opposé de l'intellectualisme structuraliste, et la maîtrise technique considérable, impressionnante même, du compositeur, n'est jamais une fin en soi, mais le moyen le plus efficace de nous faire accéder au cœur de son univers poétique.

Astrophonia fut commencé en 1998, et la première de ses deux parties fut achevée à Prague en septembre de cette année. Mais la seconde partie ne suivit que quatre ans plus tard, ayant été terminée le 13 juillet 2002, après la composition de *Luminarium*. C'était un vrai défi de reprendre le travail après un intervalle aussi long, et il existait un risque réel d'hétérogénéité entre les deux parties. Des expériences de ce genre s'étaient souvent soldées par un échec (qu'on se souvienne de l'exemple bien connu de l'opéra de jeunesse de Stravinsky *Le Rossignol* !), mais la réussite de Mařatka fut parfaite. Sa seconde partie débute exactement là où s'arrêtait la première, et aucun auditeur non prévenu ne pourrait localiser la soudure, surtout si les deux pièces sont exécutées pratiquement sans pause, ainsi qu'il advient sur notre CD.

Astrophonia est un Concerto pour Alto, cordes et un piano. Celui-ci est bien davantage qu'un complément orchestral, mais il n'est cependant pas un second soliste, plutôt une couche sonore autonome, ainsi que le précise l'indication du titre « avec piano ». Il s'agit d'un voyage poétique dans les espaces interstellaires, vers cet infini où le temps et l'espace se confondent. Bien sûr, on n'y trouve aucune trace de « musique de science-fiction », dont aucun des clichés n'apparaît. Il s'agit plutôt d'une méditation très subjective en contemplant un univers dans lequel il ne semble y avoir aucune place pour les sentiments personnels d'un individu. Et c'est justement cette contradiction qui génère les puissantes tensions de la musique. Le langage sonore est très libre, quelques associations quasi-tonales n'aboutissent jamais à une tonalité en soi, le matériau des hauteurs va de l'unisson aux fluctuations microtonales, mais également au bruit à hauteur non-précisée. Les structures verticales de l'œuvre résultent d'un montage de différentes couches simultanées. Le compositeur lui-même indique que l'orchestre représente l'espace statique et hors-temps et le piano le temps pulsé, le soliste exprimant les réactions de l'âme

humaine. Mais cette répartition est en fait beaucoup plus subtile et complexe, et afin de comprendre le nous faut définir les différentes catégories sonores réalisées par les techniques de jeu, dont certaines sont communes à deux, ou même à toutes les trois sources sonores.

Ainsi, la participation de l'Alto solo relève de trois catégories principales : (1) des sons harmoniques longuement tenus ou en fluctuations rapides, (2) des lignes mélodiques planantes et lyriques, (3) des rythmes rapides et brisés avec d'âpres accords arrachés et des pizzicati percussifs. Toutes trois se combinent en une partie soliste d'une difficulté et d'une virtuosité impressionnantes, car il s'agit bien d'un des Concertos les plus brillants et les plus riches d'effets jamais écrits pour cet instrument trop souvent négligé.

L'orchestre à cordes produit cinq catégories sonores différentes : (1) de longues tenues de « souffles » sans aucune hauteur, une sorte de doux « bruit blanc » (c'est ainsi que l'œuvre débute), (2) des tenues en sons harmoniques (équivalant à la catégorie 1 du soliste), (3) des unissons sur une hauteur claire et précise, mais superposant différentes attaques et servant de point de repos ou d'articulations formelles, (4) un tissu polyphonique *legato* avec *glissandi* et micro-intervalles (correspondant à la catégorie 2 du soliste), et ce sont les épisodes les plus intensément expressifs et les plus absolument beaux, (5) des passages rudes, tendus, voire chaotiques de polyphonie fortement rythmique (correspondant à la catégorie 3 du soliste).

Le piano est mis en œuvre avec une étonnante variété d'effets sonores, mais il n'y a en fait aucune « préparation » de l'instrument à la manière de Cage, ni amplification d'aucune sorte, tous les sons étant parfaitement « naturels ». Il y a trois catégories sonores différentes : (1) divers sons percussifs forts et brefs dans l'extrême grave de l'instrument, en pinçant les cordes avec les doigts (correspondant aux catégories 3 du soliste et 5 de l'orchestre), (2) des sons « normaux » en traits rapides dans l'esprit de cadences couvrant toute l'étendue du clavier (correspondant aux catégories 2 du soliste et 4 de l'orchestre), (3) des lignes mélodiques jouées pendant qu'une règle est posée sur les cordes, ce qui donne des sonorités de clavecin fantomatique, mais aussi des fréquences « bruiteuses » rappelant le balafon africain.

Ces catégories sonores (onze au total) sont « montées » en combinaisons sans cesse changeantes, chacune de deux parties de l'œuvre se divisant ainsi en dix-huit brèves séquences jouées sans interruption. Une description détaillée serait aussi inutile qu'ennuyeuse. Disons simplement que les deux mouvements partagent le même matériau et que de plus certaines parties du premier sont textuellement reprises dans le deuxième. Ainsi, le premier mouvement comporte quatre sections principales, dont la deuxième et la quatrième sont reprises dans la troisième et la cinquième du deuxième mouvement. Car celui-ci comporte une section supplémentaire (après la deuxième), à savoir une véritable cadence où l'alto solo s'adjoint le piano, devenu exceptionnellement un co-soliste, qui joue ses sons de « balafon », se combinant durant un court instant frappant avec les sons naturels. Un dernier détail : juste avant la coda de ce mouvement (identique, nous le savons, à celle de la première partie), les cordes de l'orchestre jouent un épisode *ad libitum* d'arpèges en sons harmoniques, concession tardive qui leur octroie à eux aussi un peu de liberté cadentielle. Mais les mots sont faibles pour exprimer l'intense séduction poétique et sonore de ce singulier chef-d'œuvre, pour lequel le compositeur avoue une secrète préférence au sein de son catalogue, que je suis bien prêt à partager.

Les pays tchèques (Bohème et Moravie) occupent une position unique dans la culture européenne, car ils ont été profondément intégrés dans le courant principal de sa musique savante écrite, depuis l'époque où la présence à Prague de Guillaume de Machaut y avait suscité un développement précoce de la polyphonie, tout en préservant pleinement leurs riches traditions populaires. Celles-ci se sont graduellement flétries en Europe occidentale (à l'exception de l'Espagne, un cas un peu similaire), alors que les pays de l'Est européen (y compris la Slovaquie), riches de musiques populaires, n'ont développé l'écriture savante « classique » que depuis la fin du dix-huitième siècle. Ainsi, tous les grands compositeurs tchèques ont su préserver cette fraîcheur et cette spontanéité qui nous les rendent si chers. Je crois que seul un compositeur tchèque pouvait réaliser une œuvre comme *Luminarium*, parfaite synthèse des deux mondes sans la moindre trace de « kitsch ».

Luminarium est à coup sûr l'une des conceptions les plus originales de la musique récente. Mařatka estime à juste titre que le langage musical d'une œuvre donnée est avant tout déterminée par son matériau. Dans le cas présent, il s'agit de musiques traditionnelles de vingt-sept pays différents du monde entier, mais une fois de plus il s'agit d'un voyage de rêve, puisque le compositeur trouva toutes ses sources dans des enregistrements. De plus, la succession des pièces ne suit aucune réalité d'ordre physique ou géographique, mais seulement une logique musicale. Mařatka cite son matériau presque sans aucune modification, et insiste même qu'il n'a pas agi en compositeur, puisque ce matériau n'est pas le sien. Il est facile de répondre que le travail du compositeur est au contraire la *mise en œuvre* d'un matériau, quels qu'en soient l'origine ou l'auteur, et qu'en ce sens il est indubitablement le *compositeur* de *Luminarium*. L'orchestre se compose d'un quintette à vent, de percussions et de cordes en formation de chambre. Les vingt-sept vignettes sont groupées par trois en neuf mouvements, dont chacun présente une unité et un contraste avec ses voisins. Le N° 4 (II/1), basé sur un vieux chant de troubadour, semblerait à première vue constituer une exception en nous invitant à un voyage dans le temps (passé) et non l'espace, mais la musique populaire ou traditionnelle est intemporelle par elle-même. Du moins, n'étant pas écrite, nous ne pouvons juger si elle sonnait différemment dans le passé, et c'est là un paradoxe : une musique fixée par l'écriture devient une « œuvre » appartenant à son compositeur et introduisant cette notion de « progrès » en art qui est devenue l'essence même de la culture occidentale (européenne), tandis que la musique transmise par tradition orale seulement (et même si certaines civilisations, comme l'Inde, possèdent un système de notation, encore qu'il ne soit utilisé que pour des traités théoriques) demeure fondamentalement inchangée. Ou du moins jusqu'à ce que les moyens de communication moderne l'exposent à des influences extérieures menaçant de détruire son originalité. En écoutant *Luminarium*, la plupart des auditeurs d'éducation et de culture occidentales ressentiront forcément que le matériau dérivant de sources européennes est beaucoup moins « altéré » par le traitement auquel le soumet Mařatka, et donc beaucoup plus familier. Mais le compositeur objecte non sans raison qu'un auditeur de Mélanésie ou du Vietnam pourrait avoir une réaction tout à l'opposé, la mise en œuvre d'instruments « occidentaux » jouant évidemment un rôle important dans notre perception de la musique. Voici à présent un bref survol des neuf groupes de trois pièces, ce qui fera apparaître certaines relations croisées entre pièces de groupes différents, ne serait-ce que pour des raisons de proximité géographique.

Le premier groupe commence par *Bua'*, le rite indonésien du soleil levant, la ligne vocale d'origine, riche-ment ornée, étant basée sur une échelle de seulement trois hauteurs voisines (avec quelques *glissandi*), l'orchestre demeurant au second plan en faisant entendre des unissons hétérophoniques. Vient ensuite *Kouchnaï*, improvisation rapide sur un instrument à anche d'Ouzbékistan, aigu et perçant, très « orientale » par ses intervalles mélodiques. Après ces deux monodies ornées, et appartenant toujours au monde islamique, voici un chant funèbre d'Albanie d'origine *Guègue*, l'une des nombreuses ethnies de ce petit pays si riche en traditions, superposées, depuis le substrat remontant à la Grèce archaïque (Pélasgès, Illyriens) jusqu'aux apports plus récents de l'Islam, dus à l'occupation turque. Il s'agit de lamentations chorales, à mi-chemin du chant et du cri ou du pleur, aboutissant à des sonorités opaques proches du cluster. Exceptionnellement, les brèves interpolations de la clarinette ont été librement ajoutées par le compositeur.

Le deuxième groupe s'ouvre sur *Sitot me soit*, un chant de troubadour du XII^{ème} siècle, la plainte d'une femme trahie dans son amour, monodie modale mineure reposant sur un très médiéval bourdon de quarte, avec certains ornements chromatiques et même quelques micro-intervalles nous rappelant que l'influence arabe fut importante chez les Troubadours. *Madrosb* est un chant liturgique d'un couvent de femmes de Syrie, unisson purement modal révélant certaines traces d'influences byzantines (ici, c'est donc l'Occident chrétien qui influence l'Orient islamique !). Et ce groupe se termine par le contraste le plus violent qu'on puisse imaginer, emprunté au théâtre *Nô* japonais, transcription de violentes vociférations mi-parlées, très dissonantes et évidemment non-tempérées, ponctuées par les cris perçants de la petite flûte Shakhachi et par de brutales percussions.

Les trois pièces du troisième groupe forment un brillant et très rythmique Scherzo, commençant par *Beranca*, danse animée de Macédoine, basée sur l'échelle lydienne (avec quarte augmentée) également typique de la musique roumaine (il existe en Macédoine une communauté roumaine, les Aroumains). L'original faisant déjà appel à la clarinette et au violon. La cérémonie du Rêve de la Pluie (*Ngapa*), très typique des Aborigènes d'Australie, est une étrange invocation en murmures graves très rapides, presque parlés, que Mařatka a inscrite dans un très suggestif environnement de polyphonie « naturelle » : bruits végétaux aux violons, scansionnements parlés aux violoncelles, battues obsédantes de la grosse caisse. Cette partie se termine par l'un des morceaux les plus brillants et les plus colorés de l'œuvre, *Nira*, une improvisation rapide marocaine, superposant à nouveau différentes couches sonores.

Le quatrième groupe commence par le contraste total de l'invocation purement pentaphone du sorcier de théâtre vietnamien, *Hat Tchèo*, accompagnée par l'équivalent d'instruments à cordes locaux, à archet (Dan Nhi) ou à cordes pincées (Tranh, Ty Ba). Des Iles Salomon nous vient le cycle funèbre *Maomé*, rappelant les murmures en parlant très rapide d'Australie, mais en utilisant une échelle de trois sons comme l'Indonésie. Les *Chinos* sont des porte-étendards chiliens, dans la procession dans les montagnes est scandée par une succession de cris d'une cacophonie rappelant des clusters, car ignorant parfaitement tout système de hauteurs. Le compositeur a ajouté ici une partie de clarinette de son cru.

Le cinquième groupe constitue le cœur mystique et immobile de l'œuvre, le premier de ses deux « mouvements lents » (avant le huitième groupe). **Rdo-rje' jigs-byed dbang**, c'est une psalmodie bouddhique du Tibet, rituel grandiose souligné par les résonances profondes des trompes. La musique des hautes montagnes est toujours lente, majestueuse et puissante, faite d'appels d'un sommet à l'autre (même en Suisse, avec les cors des Alpes !), et ici la musique ne peut manquer d'évoquer les grandes pages orchestrales de Giacinto Scelsi, dont le Tibet fut une source d'inspiration essentielle. La pièce toute entière est basée sur les multiples du nombre sacré trois (les clochettes de temple font entendre successivement neuf, dix-huit et vingt-sept coups). La clarinette est ici fondue dans le tutti, dont la puissance sonore est stupéfiante, au regard de la modicité de l'effectif orchestral. Un autre espace, celui d'une plaine infinie, est évoqué par la **Doudka** de Biélorussie, poignante mélodie modale aux franges du silence, cœur secret de la partition. La clarinette demeure silencieuse durant le bref Choral médiéval de Bohême (**Pane**), joué très lentement et pianissimo par les cordes col legno, donnant un effet de lointain.

Par contraste, le sixième groupe possède le caractère d'une cadence pour le soliste. **Mané igini kamu** (Papouasie-Nouvelle Guinée) est le chant très rapide mais tendre murmuré par une mère lavant son enfant, le compositeur variant l'échelle de trois sons par des décrochements d'octaves, **Nipaqubiiit**, également non-accompagné, est un exemple des jeux vocaux extraordinaires des Inuits du Canada, ces joutes où deux chanteurs (ou chanteuses) se font face de près, essayant de désarçonner l'autre par tous les moyens, y compris le rire. Puis nous revenons au Moyen-Orient musulman, avec **Avâz**, où une femme iranienne chante de manière volubile et parfois joue d'une petite flûte. Ici, Mařatka fait rentrer discrètement l'orchestre.

Le septième groupe est un deuxième Scherzo enchaînant trois danses d'Europe orientale, et ici tant la musique que sa recomposition deviennent soudain très familières, que ce soit dans **Skutchna**, pièce de musique juive Klezmer animée et truculente, dans une tourbillonnante **Czardas** de Moldavie audiblement consanguine, ou dans la **Sousta** grecque, plus nettement orientale et mélodiquement ornée. Ici, le matériau d'origine faisait déjà appel à la clarinette.

Le huitième groupe est un deuxième point de repos entre le Scherzo précédent et le brillant Finale. Il commence par la pièce peut-être la plus belle de toute, **Pasi but but**, chant de prière de Taïwan pour une récolte abondante de millet, magnifique superposition de denses couches microtonales (l'original est chanté par des voix d'hommes), et après que le Tibet nous ait fait penser à Scelsi, ici, c'est le plus grand Ligeti que rappelle Mařatka, sans perdre jamais sa propre personnalité reconnaissable entre toutes. **Gbau Kilori** n'est pas moins étonnant : un rituel mélanésien d'immersion d'un cadavre aux sons d'un orgue éolien de bambous que le vent fait doucement chanter. L'instrumentation de Mařatka y atteint des sommets de délicat raffinement. Un chant de moisson de Lituanie, **Leiskis, leiskis saulela**, brève mélodie modale, nous rappelle la proximité géographique de la Biélorussie (cœur du cinquième groupe). Tout est prêt pour la fête finale.

Ce neuvième groupe commence par les sons âpres et aigus du **Tioudouk**, instrument à anche du Turkménistan, dans une improvisation rythmée et rapide sur une échelle orientale rappelant celles de l'Ouzbékistan et

de l'Iran voisins, mais se distinguant de cette dernière par un deuxième degré « impur », ni majeur, ni mineur. **Sampatye** est le chant rituel de jeunes filles sénégalaises initiées à l'épreuve cruelle de l'excision. C'est une pièce colorée et très riche, pas tellement éloignée de celle qui évoquait le Maroc, relativement voisin sur la carte. La clarinette et le violon solo jouent en hétérophonie, soutenus par une percussion somptueuse. Et notre tour du monde « dans un fauteuil » se termine en Nouvelle Calédonie avec **Xwââxâ**, discours rituel devenu ici un étincelant déploiement de virtuosité, servant utilement à nous rappeler que ceci est avant tout un vrai Concerto, qui devrait attirer bien des interprètes.

Le refus de tout système pré-conçu dans le travail compositionnel de Kryřtof Mařatka l'apparente à son modèle suprême, Leos Janacák, dont la modernité ne vieillira jamais, et dont l'influence ne peut être que mentale, sa musique demeurant inimitable sauf pour de pâles épigones. Chose surprenante, l'autre grande référence de Mařatka n'est nullement un compositeur, mais le grand cinéaste russe Andreï Tarkovsky, pour sa quête mystique de « choses lointaines » et pour son extraordinaire maîtrise de l'espace et du temps menant à ces sons qui sont **au delà** du silence. Si Janacák aurait sans doute aimé **Luminarium**, je reconnais en **Astrophonia** une œuvre toute « tarkovskienne ».

Bruxelles, 22 décembre 2004

Harry HALBREICH

LUMINARIUM

Concerto pour clarinette et orchestre (2002)

commande de Selmer, Paris

créé en 2002 par son dédicataire Michel Lethiec.

Editions Jobert

ASTROPHONIA

Concerto pour alto et orchestre à cordes avec piano (1998 – 2002)

Premier mouvement : commande de Radio France, créé en 1999 par sa dédicataire Karine Lethiec

Deuxième mouvement : commande d'État initiée par Philippe Bender, directeur de l'Orchestre Régional de Cannes, créé en 2002 par Karine Lethiec.

Editions Jobert

Remerciements au Prince Edmond de Polignac, aux éditions Jobert, Selmer Paris, Vandoren et à la SACEM, pour leur généreux soutien à cet enregistrement.

"Distance" and "elsewhere" are key words to the poetic world of Krystof Maratka, "distance" from here and now into an "elsewhere" somewhere "beyond". His most striking works invite us to journeys in space and time. His piano Trio completed in 2002 carries the title: **Anthology of Dreams**, and of course dreams can take their flights to the most remote areas without us actually leaving our place. His recently completed orchestral piece *Otisk* explores the bold hypothesis of what music of the Palaeolithic age some eighty thousand years ago might have sounded like, and this is but the starting point of an Opera to come... Both works gathered on the present CD are also attempts to explore or to reinterpret realities of yore or beyond. Whereas **Astroponia**, true to its interstellar inspiration, remains basically "abstract" music, **Luminarium**, on the other hand, belongs into a very individual category of poetic realism (or surrealism?). Both works are first and foremost Concertos, and instrumental virtuosity is used in them as a means to escape into the free world of dreams. But the way through which these dreams are conveyed to us to preserve the freedom of our own imagination. This is music at the very opposite end of structuralistic intellectualism, the composer's very considerable and indeed impressive technical mastery never being an end in itself but always remaining the most effective means of getting us into the heart of his poetic universe.

Astroponia was started in 1998, and the first of its two parts was completed in Prague in September of that year. But the second part only followed four years later, being finished the 13th July 2002, after the full composition of *Luminarium*. It was no mean challenge to resume work after so long a gap, and there was a real risk of heterogeneity between both halves. Previous experience of the kind (one thinks of the well-known example of Stravinsky's early opera *Le Rossignol* had failed more often than not, but Maratka triumphantly succeeded. His second part exactly starts where the first stopped, and no unaware listener could possibly spot the seams, especially if both pieces are performed practically without a break, as happens on the present recording.

Astroponia is a concerto for Viola, strings and a Piano. The latter is far more than an orchestral complement, but neither is it a second soloist, rather a layer on its own, true to the title's indication "with piano". This is a poetic voyage into interstellar space, towards that infinity when time and space merge. Of course, there is no trace of so-called "Science Fiction" music, of which none of familiar clichés are to be found here. It is rather a highly subjective meditation in contemplating a universe in which there seems to be no place at all for an individual's subjective feeling. And it is this very contradiction that generates the music's powerful tensions. The musical language is very free, some near-tonal associations actually never from unison to micro-tonal fluctuations, but also extending to unpitched noise. The piece's vertical structure, result in a film-like editing (montage) of different simultaneous layers. The composer himself states that the orchestra stands for static, timeless space, the piano part for pulsating time, the soloist being the human soul's reactions. In fact, the dividing-up is far more subtle and complex, and in order to compre-

hend it, we have to define the various tonal categories achieved by performing techniques, some being shared by two or even all three of the tonal sources.

Thus, the solo's Viola's participation breaks down into three main categories: (1) long-held or fast alternating harmonics, (2) soaring lyrical melodic lines, (3) fast, broken rhythms which harsh chords or percussive pizzicato. All three combine into a solo part of staggering difficulty and virtuosity, for this is one of the most effective and brilliant Concertos ever written for the (all-too often neglected) Viola.

The string orchestra produces five different sound categories: (1) long-held 'breathing' sounds without any pitch, a kind of soft 'white noise' (this is the work's very opening), (2) long-held harmonics (equivalent of the soloist's category 1), (3) long-held unisons on a clearly defined pitch, but combining different attacks, serving as resting-points or formal articulations, (4) a **legato** polyphonic fabric including **glissandi** and micro-intervals (corresponding to the soloist's category n°2), this resulting in the piece's most intensely expressive and sheerly beautiful episodes, (5) betic and harsh episodes, of strongly rhythmical polyphony (corresponding to the soloist's category n°3).

The piano is used in an amazing variety of tonal effects, but there is actually no "preparation" at the entire instrument in a Cagian sense, not any kind of amplification, all sounds being entirely 'natural'. There are three main sound categories: (1) a variety of strong short percussive sounds in the instrument's lowest range, achieved by plucking the strings with the fingers (corresponding to the soloist's category n°3 and the orchestra's category n°5), (2) "normal" sounds in cadenza-like runs covering the instrument's total range (corresponding to the soloist's category n°2 and the orchestra's category n°4), (3) melodic lines played while a ruler is laid upon the strings, resulting in a eerie harpsichord-like sound, but also recalling the "noise" frequencies of the African Balafon.

These sound categories (eleven in all) are combined in ever-changing patterns, each of the piece's two "movements" thus breaking down into eighteen small "sections" played without any breaks. A detailed description would be quite useless and tedious at this point. Suffice it to say that both movements share the same material, and that beyond this, some parts of the first movement are literally repeated in the second. Thus, the first movement breaks down into four main sections, the second and fourth of which are heard in sections two and five of the second movement. This has a supplementary section (after section 2) in the guise of a genuine Cadenza for the soloist, supported by the piano, which only here is raised to the status of a co-soloist, playing the "Balafon-like" sounds, strikingly combining for a short stretch with the natural ones. A last detail: just before this movement's coda (identical with the ending of movement one), the orchestral strings play a "ad lib" episode of arpeggios in harmonics, a belated gesture to grant them at least some cadenza-like display. But words are feeble to convey the intense poetic and tonal seduction of this most unusual masterpiece, for which the composer confesses a secret preference amongst his works (probably shared by the present writer).

The Czech lands (Bohemia and Moravia) occupy a unique position in European culture, especially in music, for they have been deeply integrated into its mainstream ever since Guillaume de Machaut's presence in Prague brought about an early development in the mastery of polyphony, whilst they also were able to fully preserve their rich folk traditions. These have gradually withered in Western Europe (with the exception of Spain, in some ways a similar case), whereas Eastern European countries (including Slovakia), rich in folk traditions, only developed learned, "classical" music from the late eighteenth century. Thus all great Czech composers managed to preserve that freshness and spontaneity which so endears them to us. I believe that only a Czech composer would have been able to realise a work like **Luminarium** perfectly blending both worlds without any trace of "kitsch".

Luminarium is undoubtedly one of the most original and unusual propositions in recent music. Mařatka rightly thinks that the musical language of a given piece is first and foremost determined by its material. In this case, it is traditional music from twenty-seven different countries from the whole world, but once again, this is a dream journey, since the composer took all his sources from extant recordings. Moreover, the succession of the pieces does not follow any physical or geographic reality, but only musical logic. Mařatka quotes his material with very few changes, and even insists that he did not act as a composer at all, since this material is not his. It is easy to object that the work of a composer is precisely to implement a material, never mind its origins or author, and in that sense Mařatka is emphatically the **composer** of **Luminarium**. The orchestra includes a quintet of winds, percussions and a chamber size body of strings. The twenty-seven vignettes are grouped by three into nine movements, each presenting a unity and contrasting with its neighbours. N°4 (II/1), based on an old French troubadour song, at first thought would be the only piece inviting us to a journey back in time, and not in space, but traditional or popular music is timeless in itself. At least, being unwritten, we cannot judge whether it sounded differently in the past, and this is a paradox: music fixed by writing becomes a 'work' belonging to its composer and introduces the notion of 'progress' in art which has become the very epitome of Western (European) culture, whereas music transmitted through oral tradition only (and even if some civilisations, such as India, possess a notation system, although it is only used for theoretical treatises) basically remains unchanged. Or at least until modern communications expose it to external influences threatening to destroy its originality. Hearing **Luminarium**, most listeners of Western upbringing and culture are bound to feel that material deriving from European sources sounds far less 'altered' by Mařatka's treatment of it, and thus far more familiar. But the composer rightly objects that a listener from Melanesia or Vietnam may have just an opposite reaction, the use of a Western-style choir of instruments of course playing an important part in our perception of the music. There follows a short survey of the nine groups of three pieces each, some cross-relationships between pieces from different groups appearing, if only because of geographical proximity.

Group One begins with **Bua'**, the Indonesian rite of the rising sun, with the original, richly adorned vocal line based upon a scale of only three neighbouring pitches (with some glissandi), the orchestra remaining in the background by providing heterophonic unisons. Next comes **Kouchnai**, a fast improvisation on a shrill and high-pitched reed instrument from Uzbekistan, very "Oriental" by its melodic intervals. After these two adorned monodies, but still belonging to the Islamic world, we have a funeral chant from Albania, belonging to the "Guègues", one of the many ethnic communities from this small country so rich in superimposed traditions, ranging from a substratum going back to archaic Greece (the Pelages and Illyrians) to the more recent contribution of Islam due to Turkish occupation. These are choral lamentations between singing and crying resulting in almost cluster-like sounds. Exceptionally, the brief interpolations of the clarinet have been freely added by the composer.

Group Two opens with a twelfth century Troubadour song by a woman betrayed in her love, **Sitot me soi**, a modal minor melody resting upon a very 'medieval' sounding drone of a perfect fourth, featuring some chromatic grace notes and even some microtones reminding us that Arab influences were important with the Troubadours. **Madrosh** is a liturgical chant from a Christian nunnery in Syria, a purely modal unison revealing some traces from Byzantine music (here, it is the Christian West influencing the Islamic East!), and this group ends with the most violent contrast imaginable, taken from Japan's **No** theatre, the transcription of a violent half-spoken vocal vociferation, very dissonant and non-tempered, the first real display of virtuosity for the soloist, punctuated by shrill cries of the high-pitched Shakubachi flute and by brutal percussion strokes.

The three pieces in Group Three add up to a brilliant and very rhythmical Scherzo, starting with **Beranca**, a lively dance from Macedonia, based on a Lydian scale (with augmented fourth), also typical of Romania (these is a Romanian minority in Macedonia, called the Aromanians). The original source already called for solo clarinet and violin. The ceremony of the Dream of Rain (**Ngapa**), very typical of the Aborigines of Australia, is a strange invocation in very fast, almost spoken low mutterings, which Mařatka sets into very suggestive surroundings of partly "natural" polyphony: nature rustles of the violins, spoken scansion imitated by the cellos, haunting regular beats of the bass drum. This part ends with one of the most brilliant and colourful sections of the work, **Nira**, a fast improvisation from Morocco, again superimposing various tonal layers.

Group Four brings the stark contrast of the Vietnamese theatre sorcerer's **Hat Tchèo** chanting, whose purely pentaphonic melody is accompanied by the equivalent of local stringed instruments, both bowed (Ban Nhi) or plucked (Tranb or Ty Ba). From the Solomon Islands comes the funeral cycle **Naome**, recalling the very fast "parlando" mutterings from Australia, but using a three-tone scale like Indonesia. **Chinos** are Chilean standard-bearers, whose processional in the mountains is scanned by a succession of cacophonous, cluster-like cries, without any care for pitches. Here the composer has added a clarinet part of his own.

Group Five is the static and mystical heart of the work, the first of its two "slow" movements (before Group Eight). **Rdo-rje-jigs-byed dbang** is a Buddhist psalmody from Tibet, a grandiose ritual underlined by the deep resonances of low horns. The music from high mountains is always slow, majestic and powerful, made of calls from one crag to the other (even with Swiss alpine horns!), and here the music performs recalls the great orchestral works of Scelsi, to whom Tibet was a major source of inspiration. The whole piece is based upon the multiples of the sacred number three (the little bells strike nine, then eighteen and finally twenty-seven strokes). The clarinet is merged into the "tutti", whose tonal power is amazing, given the small size of the orchestra. Another space, but that of an infinite plain, is conjured by Byelorussia's **Doudka**, a poignant and almost silent modal melody, the cycle's true spiritual core. The clarinet then remains silent during the brief old Bohemian medieval Choralé (**Pancé**), played very slowly by the strings "col legno", soft and remote.

This leads to Group six, which has the character of a Cadenza for the soloist. **Mané igini kamu** from Papuaia-New Guinea is a tender but very fast multered chant of a mother washing her baby, the composer varying the three-pitch material by octave jumps. **Nipaquhiit**, also unaccompanied, conjures those extraordinary vocal games of Canada's Inuits, with two persons closely facing each other and performing a true vocal competition including jokes in order to nonplus the other. Then, back to Islamic Middle East, with **Avâz** from Iran, where a woman alternates her voluble singing with playing on a small flute, with a discrete orchestral background.

Group seven is a second Scherzo linking three dances from Eastern Europe, and here both the music and its recomposition suddenly become exceedingly familiar, either in **Skutchna**, a lively and boisterous Jewish Klezmer piece, or in a whirling **Czardas** from Moldavia, which obviously belong into the same musical culture, of finally in the Greek **Sousta**, more Oriental and melodically adorned than the previous two. Here, the original sources were already entrusted to the clarinet.

Group eight is a second resting point between the foregoing Scherzo and the brilliant Finale. It begins with perhaps the most beautiful piece of all. **Pasi but but**, a Buddhist prayer chant from Taiwan for an abundant millet crop, a magnificent superimposition of dense layers of microtones (the original is sung by male voices). After conjuring Scelsi in Tibet, the music here comes close to Ligeti's greatest music, without Mařatka ever losing his unmistakable personality. **Ghau Kilori** is just as amazing, a Melanesian ritual immersing a corpse into the sea to the sounds of an Aeolian organ of bamboos which the wind makes softly sing, Mařatka's scoring reaching climaxes of sheer, delicate refinement. A harvest song from Lithuania, **Leiskis, leiskis saulela**, with its brief modal chant, reminds us of the geographic proximity of Belarus (the silent heart of Group Five). All is now set for the brilliant Finale.

Group Nine starts with the bright, shrill, reedy sounds of the **Tiudiouk** from Turkmenistan, playing a fast and rhythmic improvisation on an Oriental scale reminiscent of the neighbouring Uzbekistan and Iran. But unlike

Iran, this features a strange "unclean" second degree, half-way between major and minor. **Sampatye** is the ritual chanting of Senegalese girls initiated to the cruel rite of excision. This is a colourful and very rich piece of music, not unlike the Moroccan improvisation in Group Three (both countries are not so far apart!). Clarinet and solo violon play in heterophony, with the lavish support of percussion. And our world-trip "dans un fauteuil" ends with **Xwââxa** in New Caledonia, a dazzling display of virtuosity, a useful reminder of the fact that this is first and foremost a real Concerto, which should attract many performers.

Kryřtof Mařatka's refusal of any pre-ordained system in this compositional work relates him to his supreme model, Leos Janacek, whose modernity small never age, and whose influence can only be a mental one, his music been inimitable except for pale epigones. Surprisingly, Mařatka's other great reference is not at all a composer, but the great Russian film director Andrej Tarkovskiy, for his mystical quest of "things afar" and for his extraordinary mastery of space and time leading to those sounds that are beyond silence. If Janacek would probably have loved **Luminarium**, I feel **Astrophonia** to be a most "Tarkovskyan" work.

Harry Halbreich
Brussels, 22nd December 2004

LUMINARIUM

Concerto for clarinet and orchestra (2002)
commissioned by Selmer, Paris
dedicated to Michel Lethiec, created in 2002
Editions Jobert

ASTROPHONIA

Concerto for viola and string orchestra with piano (1998 – 2002)
dedicated to Karine Lethiec
First movement : commissioned by Radio France, created in 1999
Second movement : commissioned of the French state initiated by Philippe Bender, director of the Orchestre Régional de Cannes, created in 2002
Editions Jobert

Special thanks to the Prince Edmond de Polignac, to the éditions Jobert, Selmer Paris, Vandoren and to the SACEM, for their generous contribution.

„Vzdálenost“ a „jinde“ jsou klíčová slova k přiblížení se poetickému světu Kryštofa Mařatky; „vzdálenost“ odtud a od nynějška, směrem „jinam“, někam mimo. Mařatkovy skladby nás vedou prostorem a časem jako je například klavírní trio z roku 2002 *Antologie snů*. Právě sny mohou pronikat až k těm nejvzdálenějším světům aniž bychom sami opustili své místo. Jeho symfonická skladba *Otisk* je odvážnou hypotézou o obrazu hudby v době paleolitu, někdy před 80.000 lety a je to také základní téma jeho nastávající opery. I dvě skladby na této nahrávce jsou pokusem prozkoumat či přetlumočit skutečnosti z minulosti nebo odjinud. Zatím co *Astrophonia*, věrná své mezihvězdné inspiraci, prodlévá ve své podstatě v „abstraktní“ hudbě, *Luminarium* se naopak přimyká k velice osobitému způsobu poetického realismu (či snad surrealismu?). Obě skladby jsou především Konzerty a nástrojová virtuosita je zde prostředkem k úniku do volného světa snů, ale způsob jakým jsou nám tyto sny nabízeny nechává naprostou svobodu naší vlastní představitivosti. Mařatkova hudba se nachází na opačném pólu strukturálního intelektualismu. Naprostá technická zručnost zde není cílem skladatelova snažení nýbrž je pouze klíčem k jádru jeho poetického universa.

Práce na *Astrophonii* začala v roce 1998 a první z obou částí byla dokončena v Praze v září stejného roku. Druhá část však vznikla až o čtyři roky později s datem 13. července 2002, tedy až po dokončení *Luminaria*. Pokračovat v kompozici po čtyřletém intervalu byla skutečně výzva neboť zde bylo reálné nebezpečí, že skladba bude nesourodá. Takové pokusy často končily nezdarem (vzpomeňme například Stravinského operu *Skřivan*), avšak Mařatkův výsledek je dokonalý. Jeho druhá část povstává z místa, kde první zkončila a neinformovaný posluchač nemůže v žádném případě postřehnout přelom mezi oběma větami, zvláště pak následující-li po sobě skoro bez přerušení, tak jako na této nahrávce.

Astrophonia je koncert pro violu a smyčcový orchestr s klavírem. Klavír je více než pouhým orchestrálním doplňkem, ale zároveň nehraje roli žádného druhého sólisty. Je spíše jakousi samostatnou zvukovou vrstvou, tak jak je to již naznačeno v názvu skladby: „...s klavírem“. *Astrophonia* plyne v mezihvězdných prostorách, v hlubině nekonečna, tam kde se mísí prostor s časem. Samozřejmě, že zde není ani stopy po sebemenším klišé hudby science-fiction. Je to spíše velice subjektivní meditace, která rozjímá nad prostorem, ve kterém, jak se zdá, není místo pro osobní pocity. A právě tento protiklad pohání veškerá napětí v hudbě. Zvukovost je velice volná s několika quasi-tonálními asociacemi, které nikdy nedojdou k vlastní tonalitě, tónový materiál se pohybuje od unisona k mikrointervalovému kolísání, skoro až od hluků k nedefinovatelným zvukovým výškám. Vertikální struktury díla jsou výsledkem syntézy rozdílných simultánních vrstev. Sám skladatel upřesňuje, že orchestr evokuje prostor a bezčasí, klavír naopak pulsující čas a sólový violový part pak hlas člověka. Avšak toto rozvržení je daleko subtilnější, komplexnější a k jeho pochopení je třeba jasně artikulovat rozdílné zvukové kategorie provedené technikami hry z nichž některé jsou společné pro dva a dokonce všechny tři zvukové prameny.

Part sólové violy je modelován třemi základními kategoriemi: (1) flažoletové držené tóny s rychlými zakolísáními, (2) rozlehlé lyrické melodické linie, (3) rychlé rytmy s drsnými a prudkými akordy a perkusivní pizzicata. Tyto tři kategorie se navzájem kombinují v působivém a obdivuhodném virtuózním sólovém partu,

neboť je to jeden z nejbrilantnějších a nejpůsobivějších dodnes existujících koncertů pro tak často opomíjený nástroj jakým je viola.

Part smyčcového orchestru vyjevuje pět různých kategorií: (1) držený dech, něco jako „zvuk ničeho“ (tak začíná celá skladba), (2) flažoletové držené tóny (rovnocenné s kategorií 1 sólisty), (3) unisona na jasně daných tónech rozostřených ovšem četnými nasazeními a figurujícími jako formálně styčné přechodné body, (4) polyfonická zvuková pláň v *legatu* s *glissandy* a mikrointervalvy (rovnocenná s kategorií 2 sólisty), to jsou intenzivně nejvýraznější a absolutně nejkrásnější epizody skladby, (5) drsné a vypjaté pasáže, chaoticky polyfoní a velice rytmické (rovnocenné s kategorií 3 sólisty).

Klavírní part je charakteristický svou úžasnou pestrostí zvuků bez jakéhokoliv „preparování“ na způsob Cage a bez jakéhokoliv ozvučení. Veškeré zvuky jsou naprosto přirozené. Všimneme si tří zvukových kategorií: (1) různé hluboké údery vyluzované kombinací přiložením prstů přímo na basové struny (rovnocenné s kategorií 3 sólisty a 5 orchestru), (2) rychlé pasáže, které pokrývají celou klaviaturu (rovnocenné s kategorií 2 sólisty a 4 orchestru), (3) melodické tóny hrané s přiloženým pravítkem na středních strunách, jakýsi přízrak cemballa, ale i hluky připomínající africký „balafon“.

Tyto zvukové kategorie (celkem jedenáct) jsou komponovány do neustále proměnlivých kombinací přičemž každá z obou vět obsahuje osmnact krátkých sekvencí hraných bez přerušení. Detailní analýza by zde byla jak nudná tak zbytečná. Řekněme jen, že obě věty jsou živeny stejným hudebním materiálem a některé úseky z první věty jsou doslova opakovány ve větě druhé. První věta má čtyři základní části z nichž 2. a 4. jsou opakovány jako 3. a 5. část věty druhé, neboť tato má jednu část navíc (po části č.2): je to skutečně kadence sólové violy, k níž se připojuje vyjmečně jako druhý sólista i klavír se zvuky „balafonu“ v kombinaci zvuků přirozených. Poslední detail: těsně před codou této věty hrají smyčce krátkou epizodu – flažoletové arpeggio *ad libitum*, kde i oni mohou projevit trochu svobodného a kadenzovitého pohybu. Ale slova jsou příliš slabá k zachycení tak intenzivně poetického zvukového vábení tohoto zvláštního mistrovského díla, kterému sám skladatel přiřazuje přední místo ve svém katalogu s čímž já sám plně souhlasím.

Čechy a Morava zaujímají zcela ojedinělé místo v evropské hudební kultuře neboť byli začleněni do hlavního hudebního dění již od dob přítomnosti Guillauma de Machaut v Praze, která zde podnítila rychlý vývoj polyfonie, ale zároveň si zachovali atributy svých národních tradic. Tyto postupně uvadaly v západní Evropě (kromě výjmečného případu Španělska) zatím co na východě (Slovensko nevyjímaje), kde se udržovala silná tradice lidové hudby, se psaná vážná hudba plně rozvinula až v osmáctém století. A tak si všichni velcí čeští skladatelé dokázali ve svých skladbách zachovat spontánnost a svěžest, která je nám tak drahá. Myslím si, že jedině český skladatel mohl realizovat takové dílo jakým je *Luminarium*, dokonalá syntéza dvou světů bez sebemenší stopy kýče.

Luminarium je dozajista jedna z neoriginálnějších hudebních koncepcí nejnovější hudby. Mařatka správně usuzuje, že hudební jazyk jakékoli skladby je především určen jeho materiálem. V tomto případě se jedná o tradiční hudbu dvaceti sedmi zemí z celého světa, ale nezapomeňme, že je to opět cesta do snů, neboť skladatel čerpá z profesionálních etnomuzikologických nahrávek. Navíc sled jednotlivých fragmentů nemá žádný geografický či fyzický ráz, řídí se logikou čistě hudební. Mařatka cituje svůj hudební materiál prakticky beze změny a sám zdůrazňuje, že tedy nejednal jako skladatel neboť tento materiál není jeho. Je snadné odpovědět,

že právě naopak práce skladatele spočívá v uplatnění hudebního materiálu, at už pochází odkudkoli a v tomto smyslu je Mařatka nepochybně *skladatelem Luminaria*. Orchestr je složen z dechového kvintetu, jedním hráčem na bicí a smyčci. Dvacet sedm úryvků je rozděleno do devíti vět po třech z nichž každá je kontrastním a samostatným celkem. Č.4 (II/1), středověká trubadúrská píseň vypadá na první pohled jako výjimka jenž nás místo na cestu prostorem zavádí do světa času (do minulosti), ale skutečná lidová či tradiční hudba existuje právě mimo čas. Navíc její zápis neexistuje, takže nejsme schopni posoudit jak zněla v minulosti, v čemž tkví vlastní paradox: hudba zachycená v zápisu se stává „dílem“ (patřícím svému skladateli) žensk v sobě nese dimenzi vývoje což je základní parametr „západního“ umění; hudba nesená ústní tradicí zůstává nezměněná (ikdyž některé civilizace jako třeba Indie, vlastní hudební notaci jenž ovšem slouží pouze jako teoretická příručka). Při poslechu Luminaria ucítit většina posluchačů „západní“ výchovy a kultury, že materiál, který pochází z evropských pramenů je skoro nezměněn, takže je jim důvěrně známý. Tento pocit je umocněn tím, že složený orchestr je zcela „západní“. Ale skladatel správně připomíná, že posluchač z Melanesie či Vietnamu může mít právě tak opačný pocit. Nyní tedy jen rychlý přelet nad celou skladbou, z něhož občas vyčítíme různé vztahy mezi jednotlivými fragmenty a to pouze z důvodu zeměpisného příbuzenství.

1. věta začíná fragmentem *Bua*, indonezský rituál vycházejícího slunce, v originálu vokální linie založená pouze na třech tónech (s několika glissandi), přičemž orchestr „dobaruje“ jednotlivá unisona. Následuje *Kuchna*, název uzbekistánského plátkového nástroje, jehož pronikavá improvizace ve vysoké poloze odhaluje svůj orientální původ. Po těchto dvou islámských monodiích přicházejí albánské pohřební nářky původu *Guègues*, jedna z četných etnik v této multi-kulturní zemi s kořeny ve starém Řecku (Pelesges, Illyriens) až k nedávnému islámu, přichozivšími s tureckým obsazením. Jedná se o sborové nářky, něco mezi pláčem a zpěvem, jenž se svým zastřeným zvukem blíží klastřům. Skladatel zde vyjmečně připojuje krátké klarinetové vstupy ve stejném duchu.

2. věta se otevírá trubadúrským zpěvem *Sitot me soit* z 12. století, ženské lamento nad zrazenou láskou; modální mollová monodie zasazená do typicky středověkého kvartového burdonu s několika púltónovými a mikro-intervalovými ornamenty vyzdvihujícími arabský svět a jeho vliv na francouzské trubadúrské zpěvy. *Madrosh* je liturgický zpěv z ženského ortodoxního kláštera v Sýrii, čistě modální unisono ve stopách byzantské kultury (zde tedy naopak „západní“ křesťanství ovlivňuje „orientální“ islám). Následuje jeden z největších kulturních kontrastů v podobě japonského divadla *Nô*, charakteristického divokými a polomluvenými výkřiky, velice disonantními a samozřejmě bez přesných výšek, doprovázenými pronikavým zvukem flétny shakuhachi a hrubými údery na bicí.

3. věta představuje jakési brilantní a rytmické Scherzo, které začíná fragmentem *Beranča*, makedonským rychlým tancem v lydicím modu se zvětšenou kvartou, stejně tak typickou pro rumunskou hudbu (v Makedonii existuje rumunská minorita – Arumains). Originál je stejně tak hraný klarinetem a houslemi jako zde. Ceremoniál „Sen o dešti“ *Ngapa*, typický pro australské domorodce, je jakýmsi zasvěcováním v hlubokých reptáních, které Mařatka zasadil do velice sugestivního okolí „přirozené“ polyfonie: vegetální houslové

zvuky, skandované sykáni ve violoncellech, dotěrné údery velkého bubnu... Tato věta končí jednou z nevirtuosnějších a nejbarevnějších částí skladby – *Nira*, název marocké flétny, která improvizuje k nočnímu tanci kolem ohně a navrhuje tak, v postlepe gradaci, několik zvukových pásem na sebe.

4. věta začíná kontrastem v pentatonickém modu, zpěvem čarodějníka vietnamského divadla *Hat Chèo*, kterého doprovází místní smyčcový nástroj (Dan Nhi) a strunné nástroje (Tranh a Ty Ba). Ze Šalamounových ostrovů přichází pohřební cyklus *Maomé*, připomínající brebentivé parlando rychlé australské části ve 3. větě. *Chinos* jsou praporečníci, kteří v čele procesí, jenž prochází chilskými horami, hrají pravidelně kakofonní *klastry* v krokovém rytmu, bez určených výšek tónů. Skladatel zde příkomponoval drsné znějící sólový part klarinetu.

5. věta, první ze dvou pomalých vět díla, je nehybným a mystickým jádrem celé skladby. *Rdo-rje'jigs-byed dbang* je tibetská buddhistická psalmodie, velkolepý rituál ze zvuky hlubokého a mohutného troubení. Hudba vysokých velehor je vždy táhlá a majestátní, musí být slyšet z jedné strany na druhou (např. alpské horny!), tato hudba nám též připomene orchestrální skladby Giacinta Scelsiho jemuž byl Tibet základním pramenem inspirace. Skladba celého koncertu je řízena posvátným číslem 3 a jeho násobků (zde tedy např. zvony tibetské svatyně hrají napřed devět, pak osmáct a potom dvacet sedm úderů). Klarinet plývá do orchestrálního tutti jehož zvuková síla je ohromující, zvláště pak přihlédneme-li ke sromostí orchestrálního obsazení. Přichází naprosto jiný prostor, nekonečné pláň v běloruské písni *Doudka* a v jejím palčivém modálním melisma na hranici ticha. Klarinet se pak uchýlí k mlčení v českém středověkém chorálu *Pane*, hraným v pianissimu col legno (tedy dřevem smyčce), který navozuje pocit z daleka slyšitelného zpěvu věřících.

Z předešlého ticha a zároveň jako kontrast povstává 6. věta, která zaujímá místo sólistovy kadenze. *Mané igini kamu* (Papuasie – Nová Guinea) je rychlý, ale něžně šeptavý zpěv matky, která koupe své dítě. Skladatel rozkládá třínotovou vokální linii do vícero oktáv. *Nipaquthiit*, stejně tak bez orchestru, je příkladem vyjmečných vokálních her kanadských Eskymáků; dva zpěváci, tváří v tvář, se snaží při vzájemném střetu zmást protivníka všemi prostředky a to třeba i pomocí smíchu. A po té se vracíme do islámského Středního Orientu. *Aváz* je perský klasický zpěv, kterým iránská pěvkyně zpívá oplátavou melodií přičemž se v pauzách sama doprovází na flétnu. Zde Mařatka stroze připojuje orchestr.

7. věta je jakési druhé Scherzo komponované třemi tanci orientální Evropy. Hudba a její rekonpozice se zde stávají důvěrně známé, at už se jedná o židovský tanec *Skutchna*, štavnatý a velice živý, nebo o vzrušený a sluchově příbuzný moldavský *Čardáš*, či o řecký tanec *Sousta*, s jasně orientálnější a zdobivou ornamentikou sólového partu. V originálu, tak i zde je vedoucím hlasem klarinet.

8. věta je druhým klidným bodem skladby mezi předešlým Scherzem a hbitým Finale. Začíná pravděpodobně nejkrásnějším fragmentem ze všech, *Pasi but but* z Taiwanu, molitba za bohatou úrodu ječmene, která je nádherným vrstvením hutných mikrotonálních pásem (v originálu mužských hlasů), a jestliže Tibet učaroval

Scelsimu, zde zase objevíme jeden z inspiračních pramenů velkých skladeb Ligetiho. *Ghaukilorí* je neměnně úchvatné: melanéžský rituál pohřbívání do moře, jehož vítr jemně rozeznívá bambusové „varhany“ na znamení návratu duše zemřelého. Mařatkova instrumentace zde dosahuje vrcholu vytříbenosti. Stručná modální melopa *Leiskis, leiskis saulela*, litevská píseň zní nám připomene zeměpisnou příbuznost se střední běloruskou částí 5. věty. Vše je nyní v očekávání finální části.

9. věta začíná pronikavými zvuky fragmentu *Tioudouk*, plátkového nástroje z Turkmenistánu v rychlé a rytmické improvizaci orientálního charakteru, tak jako v případě Uzbekistánu a sousedního Iránu, lišícího se ovšem druhým „nečistým“ stupněm, něco mezi velkou a malou sekundou. *Sampatye* je rituální senegalský obřad mladých dívek zasvěcovaných do kruté excize. Je to velice bohatá a barevná hudba, připomínající fragment z Maroka, kde klarinet a housle, za skvělého rytmu bicích, hrají v heterofonii. A tento oblet kolem světa „v křesle“ končí v Nové Kaledonii fragmentem *Xwááxa*, rituální řečí jiskřící virtuositou, která nám znovu připomíná, že toto je především skutečný nástrojový Koncert, který by měl přilákat pozornost mnohých interpretů.

Odklon od jakéhokoli předem daného systému ve skladebných technikách Kryštofa Mařatky ho sblíží se jeho svrchovaným tvůrčím modelem Leošem Janáčkem, jehož modernita nikdy nevyprchá a jehož vliv může být jen mentalní z důvodu nenapodobitelnosti Janáčkovy hudby. Překvapivě není druhý Mařatkův model hudební skladatel, ale velký ruský režisér Andrej Tarkovský. Jeho pouť k mysteriu věcí při naprostém mistrném ovládnutí prostoru a času vedou ke zvukům sahajícím až za hranici ticha. Jestli-že by dozajista Janáček ocenil *Luminarium*, shledávám naopak v *Astrophonii* zrcadlo hlubinného světa Tarkovského.

Bruxelles, 22.prosince 2004
Harry HALBREICH

LUMINARIUM

Koncert pro klarinet a orchestr (2002)

objednávka Selmer Paris

Premiéra v roce 2002, věnováno Michelu Lethievovi

ASTROPHONIA

Koncert pro violu a smyčcový orchestr s klavírem

Věnováno Karine Lethiec

První věta : objednávka Radio France

Premiéra v roce 1999

Druhá věta : objednávka francouzského státu z iniciativy Philipa Bendera, ředitele Regionálního Orchestru v Cannes

Poděkování : Prince Edmond de Polignac, éditions Jobert, Selmer Paris, Vandoren a SACEM, za jejich podporu této nahrávky.

TALICH CHAMBER ORCHESTRA

L'Orchestre de Chambre Talich a été créé en 1992 sur l'initiative du violoniste Jan Talich, petit-neveu du grand chef d'orchestre tchèque, Václav Talich. Le violoniste a su s'entourer de jeunes artistes avec un penchant pour la musique de chambre et dont le talent les prédestinait à la carrière de soliste. L'Orchestre s'est imposé bientôt dans la vie musicale tchèque et a été invité à des tournées en Espagne, en Croatie, en France, en Allemagne, en Belgique et au Japon. Il collabore étroitement avec l'Académie de Musique de Prague et réserve une grande partie de son répertoire à la musique tchèque contemporaine. Il organise aussi des séries de concerts assez particuliers, dont, récemment, un cycle astrologique intitulé « Les Astres dans la musique », préparé en coopération avec la Galerie nationale de Prague.

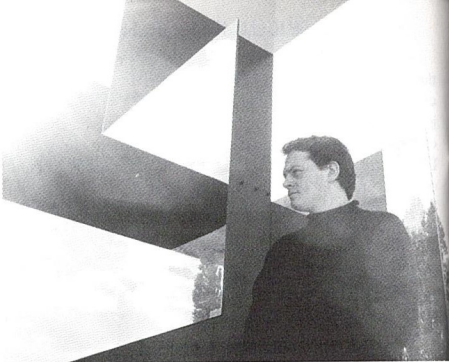
The Talich Chamber Orchestra was formed in 1992 by the violinist Jan Talich, great-nephew of the legendary conductor Václav Talich. He assembled a group of young musicians keenly interested in chamber music and predestined by their talent for a solo career. The orchestra soon gained a permanent place in Czech musical life. It has toured Spain, Croatia, France, Germany, Belgium and Japan. It works in close collaboration with the Prague Academy of Music and a large part of its repertoire is devoted to contemporary Czech music. It also organises original concert series including, recently, an 'astrological' cycle entitled 'The Stars in Music', prepared in cooperation with the National Gallery of Prague.

TALICHŮV KOMORNÍ ORCHESTR

Talichův komorní orchestr byl založen v roce 1992 z iniciativy houslisty Jana Talicha, prasnynovce slavného českého dirigenta Václava Talicha. Ten se dokázal obklopit mladými hudebníky, kteří tíhli spíše ke komorní hudbě a jejichž talent sliboval sólistickou kariéru. Orchestr se brzo stal součástí české hudební scény a byl záhy zván na tourné do Chorvatska, Španělska, Francie, Německa, Belgie a Japonska. Úzce spolupracuje s pražskou Akademií hudby a velkou část svého repertoaru tvoří skladby žijících autorů. Sám také organizuje originální koncertní serie z nichž jmenujme například astrologický cyklus nazvaný « Hvězdy v hudbě », ve spolupráci s Národní Galerií v Praze.

KRYŠTOF MAŘATKA, compositeur

Kryštof Mařatka est désormais l'un des compositeurs les plus en vue sur le plan international. En août 2004, il est compositeur en résidence au prestigieux Festival International de Caramoor, NY (Etat-Unis) où plusieurs de ses oeuvres de musique de chambre sont programmées. C'est aussi et avant tout à cette occasion que sa pièce symphonique *Otisk*, commandée par le chef américain Peter Oundjian dans le cadre d'une collaboration entre plusieurs orchestres américains (Toronto, Saint-Luke et Colorado) est créée, recevant la plus grande attention de la critique new yorkaise (New York Times, International Herald Tribune). Kryštof Mařatka est né à Prague en 1972. Il a étudié le piano et la musique de chambre puis suivi les classes d'écriture, d'analyse et de composition du Conservatoire de Prague auprès de Bohuslav Rehor et Petr Eben. Le pays s'ouvrait alors à de nouvelles influences après la chute du régime communiste. Très vite, Kryštof Mařatka profite de ce vent de liberté pour voyager, aidé notamment par une bourse de l'Institut français de Prague. En 1994, il s'installe à Paris, séduit par l'attitude favorable des institutions et des interprètes français à l'égard de la musique d'aujourd'hui. Il y suit le cursus d'informatique musicale de l'Ircam en 1999 et devient Lauréat de la Fondation Natexis. Ces oeuvres, programmées dans de multiples festivals et séries de concerts, ont été commandées et jouées par de nombreux interprètes et orchestres en Europe, aux Etats-Unis, en Russie et en Australie. Ces dernières années ont été riches en événements déterminants pour Kryštof Mařatka. Le 1^{er} Mai 2003, le Théâtre National de Prague lui a passé commande d'une pièce symphonique pour la cérémonie officielle nationale célébrant l'entrée de la République Tchèque dans la Communauté Européenne. En 2002 Kryštof Mařatka avait participé cette même saison au projet du Trio Grieg qui mettait en rapport l'intégrale des trios de Beethoven et des créations de Tuur, Sir Maxwell Davis et Mařatka lors d'une tournée prestigieuse (Wigmore Hall de Londres, Konzert Haus de Berlin...). La saison 2002-2003 vit aussi la création de la musique commandée par le Musée du Louvre pour "Batalion", film muet tchèque de Pre-



mysl Prazsky (1927), les créations russe et tchèque de Luminarium et d'Astrophonia. Kryštof Mařatka se consacre de plus en plus à la direction de ses propres oeuvres. Il a ainsi dirigé des orchestres comme l'Irkoutsk Philharmonic Orchestra, le Talich Chamber Orchestra et l'Orchestre National du Théâtre de Prague. Un disque autour des oeuvres de musique de chambre de Kryštof Mařatka est sorti en Juin 2001 chez Lyrix (LYR 198 : Quatuor Kandinsky, le Quatuor Castagneri, François Salque, Valérie Aimard, Antoine Lederlin et Véronique Marin), disque récompensé par le Prix de l'Académie Charles Cros. Un opéra lui a été commandé par l'Opéra National de Prague pour 2007-2008. Les oeuvres de Kryštof Mařatka sont éditées aux éditions Jobert, Paris.

Contact : Solea Management d'artistes
Romain Blondel
solea.asso@free.fr

Kryštof Mařatka has now become one of the world's prominent composers. In August 2004, he was composer in residence at Caramoor International Festival (NY, USA) where several of his chamber music works were performed. This was also and above all then that his symphonic piece Otisk, commissioned by American conductor Peter Oundjian, as part of a co-commission with St-Luke, Colorado and Toronto Symphony Orchestras, was premiered, receiving extensive press coverage (New York Times, International Herald Tribune). Kryštof Mařatka was born in Prague in 1972. He studied the piano and chamber music before following Bohuslav Rehor and Petr Eben's teachings in musical analysis and composing at Prague's Conservatory. The country was then opening to new influences after the fall of the Communist regime. Kryštof Mařatka very soon took advantage of that wind of freedom to travel, with the help of a Prague's French Institute scholarship. He settled in Paris in 1994, appealed by the encouraging stand of French institutions and musicians toward contemporary music. He attended IRCAM's computer music course in 1999 and became a Natexis foundation prize winner (a prestigious French music patron). Kryštof Mařatka's works have been performed in many festivals and concert series in Europe, the United States, Russia and Australia. The last few years were rather dense for Kryštof Mařatka. In May 2003, Prague's National Opera commissioned a short symphonic piece to be performed at the official ceremony celebrating his country's entry into the EC. He also took part in the Grieg Trio project consisting in premiering contemporary composers' trios along with the whole set of Beethoven's trios in such prestigious venues as Wigmore Hall, Berlin's Konzerthaus... In 2002 the Musée du Louvre commissioned him an original music for Czech silent film "Batalion" (1927) performed during the projection. The Czech and Russian premiers of "Luminarium" and "Astrophonia" were done in 2003. Kryštof Mařatka conducts his own works. He conducted the Irkoutsk Philharmony, Talich Chamber Orchestra, The Prague National Theatre Orchestra and others. A CD of his chamber music works had been released in June 2001 (Lyrix LYR 198). This record was awarded the Académie Charles Cros Prize. Prague's National Opera has commissioned an opera for 2007-2008. Kryštof Mařatka's works are published by Editions Jobert, Paris.

V mezinárodním měřítku je Kryštof Mařatka považován za jednoho z nejzajímavějších žijících skladatelů své generace. V srpnu 2004 byl skladatelem « in residence » na prestižním Caramoor Festival, NY (USA), který zařadil do svého programu několik Mařatkových komorních děl. Právě při této příležitosti byla též premiérována jeho symfonická skladba OTISK psaná na objednávku amerického dirigenta Petera Oundjiana ve spolupráci s několika symfonickými orchestry (Toronto, Saint-Luke a Colorado), která upoutala zvláštní pozornost new-yorské kritiky (New York Times, International Herald Tribune). Kryštof Mařatka se narodil v Praze v roce 1972. Vystudoval klavír a komorní hudbu, skladbu pak ve třídách Bohuslava Rehoře a Petra Ebena. Po pádu komunismu využívá možnosti volného cestování a s podporou Francouzského Institutu v Praze se od roku 1994 usazuje v Paříži příznivě nakloněné nové hudbě. Podstupuje kurs elektroakustické hudby v IRCAMu a stává se laureátem Fondation Natexis. Jeho skladby, programovány na různých festivalech a v rámci koncertních sérií, byly objednány a hrány četnými interprety a orchestry v Evropě, USA, Rusku a Australii. Z posledních událostí jmenujeme tyto : v květnu 2004 byl vyzván Národním Divadlem v Praze k napsání symfonické skladby premiérované během slavnostního večera ke vsupu České Republiky do EU. V roce 2002 se účastnil projektu norského Grieg Tria, které vyzvalo 4 žijící skladatele k napsání děl jenž byla premiérována v cyklu koncertů Beethovenových trií ve 4ech programech na prestižním evropském turné (Wigmore Hall v Londýně, Konzert Haus v Berlíně...). V sezóně 2002-2003 obdržel objednávku Musée Louvre v Paříži k napsání originální hudby k českému němému filmu « Batalion » hrané naživo při promítání. V roce 2002-2003 byla uvedena česká a ruská premiéra obou koncertů pro klavír a pro violu « Luminarium » a « Astrophonia ». Kryštof Mařatka se stále více zabývá dirigováním svých vlastních skladeb. Takto spolupracoval s Irkoutskou Filharmonií, Talichovým komorním orchestrem, Orchestrem Národního Divadla v Praze a dalšími menšími ansámblu. V červnu 2001 vyšla nahrávka s jeho komorními skladbami u francouzské firmy Lyrix (LYR 198), která obdržela cenu Académie Charles Cros. Národní Divadlo v Praze ho vyzvalo k napsání celovečerní opery na sezónu 2007-2008. Skladby Kryštofa Mařatky jsou publikovány nakladatelstvím Jobert, Paris.

KARINE LETHIEC, alto

Née en France dans une famille de musiciens, l'altiste Karine Lethiec est une personnalité à multiples facettes : fervente chambriste dès son plus jeune âge, elle est régulièrement invitée à collaborer avec les quatuors Talich, Amati, Enesco, Mandelring, Vilnius, Casals, Psophos, Stradivari...elle est la partenaire, en diverses formations, de David Geringas, Bruno Pasquier, Vladimir Mendelssohn, Gérard Poulet, Alain Meunier, Mikael Rudy, Maurice Bourgue, Hagai Shaham, Olivier Charlier, Yacov Kasman, Jan Talich...elle joue tant au Ravinia festival de Chicago, Rising Stars Serie du Caramoor Festival à New York, Auditorium national de Madrid, Concertgebouw d'Amsterdam, Hercules Sal de Munich, Rudolphinum de Prague, Philharmonie de Vilnius, Ermitage de St Petersburg, festival de Radio France et Montpellier, salle Gaveau, Cortot, musée d'Orsay à Paris, que sur plus de 50 scènes nationales françaises. Formée aux conservatoires supérieurs de Lyon et Paris (1er Prix de violon et cycle de perfectionnement de quatuor à cordes), Genève (1er Prix de virtuosité), elle reçoit à l'alto l'enseignement du maître Hatto Beyerlé (fondateur du quatuor Alban Berg) et de Hartmut Rohde, et est diplômée du « Konzert Exam » de la Hochschule de Bern. 1^{er} Prix du Concours de Greensboro (USA), prix spécial du jury au Concours international d'alto Tertis 2000 (GB), lauréate de la Fondation Natexis, Karine Lethiec joue un alto Sympertus Niggel de 1777 et un G. Guadagnini de 1824. Elle joue en soliste avec l'Orchestre de la Suisse romande, l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre Berg, la Camerata St Petersburg, l'Orchestre de chambre de Moscou, le Welsh chamber, la Camerata Baltica... Directrice artistique de l'Ensemble Calliopée, elle propose avec ses amis musiciens, une programmation originale « à géométrie variable », allant de 2 à 15 personnes ; en résidence au Centre culturel tchèque à Paris et invité de différentes salles de concerts et festivals, Calliopée est dédicataire de nombreuses créations contemporaines et joue les chefs d'œuvres de la musique de chambre. Karine Lethiec est également co-directrice avec sa sœur Saskia du Festival Amadeus à Genève, qui célèbrera sa X^{ème} édition en septembre 2005, depuis sa création en 1987 avec les membres du quatuor



© Jean-Michel Sab

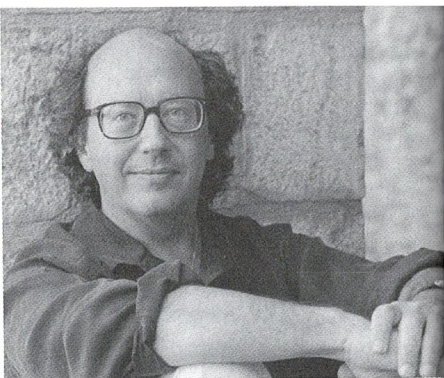
Amadeus. Prochainement, elle enregistrera l'intégrale des quintettes à 2 altos de Mozart avec le Quatuor Stradivari ; elle créera la sonate de Kikta à la salle Gaveau à Paris, jouera pour le 60^{ème} anniversaire de la fin de la guerre, « Guernica », concerto d'alto de Walter Steffens avec la Sud westfalen Philharmonie... Avec son ami l'astrophysicien Hubert Reeves, elle crée de nombreuses manifestations alliant la musique au cosmos, dont « Mozart et les étoiles », enregistré en DVD avec Michel Lethiec et le quatuor Psophos. Le concerto enregistré sur ce disque fait l'objet d'une soirée originale « Astro-Phonia », où la musique de Maratka s'allie à des images géantes venues du plus profond de l'univers et au récit d'Hubert Reeves sur les origines du cosmos.

Karine Lethiec was born to a musicians' family. She is a versatile artist with a true passion for chamber music, developed since childhood. She regularly performs with such musicians or chamber music groups as the Talich, Amati, Enesco, Vilnius, Casals, Psophos, Stradivari String Quartets... David Geringas, Bruno Pasquier, Vladimir Mendelssohn, Gérard Poulet, Alain Meunier, Mikael Rudy, Maurice Bourgue, Hagai Shabam, Olivier Charlier, Yacov Kasman, Jan Talich... and has played as a guest artist in such concert venues as Chicago Ravinia Festival, Caramoor Festival's Rising Star series, Madrid's National Auditorium, Amsterdam's Concertgebouw, Munich's Herulesaal, Prague's Rudolphinum, Vilnius Philharmony, SaintPetersburg's ermitage, Montpellier Radio France Festival, Paris's Salle Gaveau and Salle Cortot, Musée d'Orsay as well as over 50 French concert venues. Karine Lethiec was trained at Lyon and Paris Conservatoire National Supérieur where she was awarded a First Prize in violin and the string quartet "classe de perfectionnement" before going to Genève Music Academy (1st Prize in virtuosity); she was taught by Maestro Hatto Beyerlé, who founded the Alban Berg Quartet, and Hartmut Robde, and is graduated of Bern's Hochschule's viola Konzert Exam. Karine Lethiec was awarded First Prize at Greensboro Competition and the jury's Special Prize at Tertis international viola competition in the UK. She is playing a 1777 Sympertus Niggel and a 1824 Guadagnini. She has been invited for solo performances with the Orchestre de la Suisse Romande, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Berg Orchestra, the Saint Petersburg Camerata, the Moscow Chamber Orchestra, the Welsh chamber, the Camerata Baltica... As the artistic director of the Ensemble Calliopée, she proposes original varied programs for several combinations of instruments (from 2 to 15). The ensemble Calliopée is invited in residence at Paris Czech Cultural Center and was dedicated numerous works by contemporary composers while playing the great chamber music works of the classical repertoire. Karine Lethiec and her sister Saskia are artistic directors of Geneva's Amadeus festival, created in 1987 with the Amadeus quartet's members. She will soon record all Mozart viola quintets with the Stradivari Quartet; she will perform for the first time Kikta's sonata at Paris' Salle Gaveau and will play for the 60th anniversary of the end of World War II Walter Steffens's viola concerto "Guernica" with the Süd Westfalen Philharmony. With her friend, the astrophysicist Hubert Reeves, she creates several events relating music to the cosmos, as "Mozart and the stars" recorded in DVD with Michel Lethiec and the Psophos String quartet. The concerto recorded here is also performed as part of a quite original "Astro-phonia" night in which Maratka's music is played accompanied by gigantic pictures from the deepest areas of the universe and Hubert Reeves' stories on the origins of cosmos.

Violistka Karine Lethiec, narozená v rodině hudebníků, je interpretkou s mnoha různými zaměřenými. Již od mladých let se věnuje komorní hudbě, účinkovala například s kvartety Talich, Amati, Enesco, Manderling, Vilnius, Casals, Psophos, Stradivari a s osobnostmi jako je David Geringas, Bruno Pasquier, Vladimir Mendelssohn, Gérard Poulet, Alain Meunier, Mikael Rudy, Maurice Bourgue, Hagai Shaham, Olivier Charlier, Yacov Kasman, Jan Talich. Vystupovala na významných hudebních scénách, například Ravinia festival in Chicago, Rising Stars Serie of Caramoor Festival in New York, National Auditorium in Madrid, Concertgebouw d'Amsterdam, Hercules Sal of Munich, Rudolphinum v Praze, Philharmony of Vilnius, Ermitage of St Petersburg, festival de Radio France et Montpellier, Salle Gaveau, Salle Cortot, musée d'Orsay à Paris a je rámcí významných Jeunes musicales na padesátí francouzských národních scénách. Vystudovala na konzervatořích v Paříži, Lyonu a Ženevě (house a smyčcový kvartet). Violu poté u mistra Hatto Beyerlé (zakladatel kvartetu Alban Berg) a Hartmuta Rohde, kde získala diplom „Konzert Exam“ na Hochschule v Bernu. Získala první cenu na soutěži v Greensboro (USA), zvláštní ocenění poroty na soutěži Tertis 2000 (GB) a je laureátkou Fondation Natexis. Hraje na violu Sympertus Niggel z roku 1777 a též na G. Guadagnini z roku 1824. Jako sólistka účinkovala s Orchestrem Suisse Romande, l'Orchestre philharmonique de Radio France, Komorní orchestr Berg, Camerata St Petersburg, Moskevský komorní orchestr, Welsh chamber, Camerata Baltica... Jako umělecká vedoucí Ensemble Calliopée nabízí Karine Lethiec se svými přáteli originální koncertní programy od dvou až do patnácti hudebníků. „En résidence“ při Českém kulturním centru v Paříži a jako hosté na dalších pódích podnítl Ensemble Calliopée vznik četných soudobých skladeb, ale běžně také uvádí skladby mnohých mistrů minulosti. Se svou sestrou Saskií je Karine Lethiec fideitkou Festivalu Amadeus v Ženevě, který oslaví v roce 2005 svůj desátý ročník od svého založení členy Amadeus Quartet v roce 1987. V roce 2005 se bude podílet na souhrnném nahrávání všech Mozartových kvintetů s kvartetem Stradivari, uvede premiéru sonáty skladatele Kikta v Salle Gaveau a k 60. výročí konce války bude sólistkou v koncertu pro violu a orchestr „Guernica“ Waltera Steffens se Süd westfalen Philharmonie... Úzce spolupracuje s astrofyzikem Hubertem Reevesem na četných hudebně-vědeckých projektech, z nichž „Mozart a hvězdy“ byl nahran na DVD s Michelem Lethiecem a kvartetem Psophos. Violový koncert na této nahrávce je též předmětem projektu „Astro-Phonia“, kde Maratkovu hudbu doprovázejí nejen gigantické fotografie z vesmíru, ale i komentář Huberta Reevesa o původu kosmu.

Michel LETHIEC, clarinette

Le clarinettiste français Michel Lethiec est actuellement considéré comme l'une des figures éminentes du milieu musical international. Artiste très présent sur les scènes de concerts et de festivals, il est également passionné par l'enseignement et participe très activement à la recherche et à la diffusion du répertoire. Il se produit en soliste et en musique de chambre, partenaire des interprètes les plus renommés, A. Noras, L. Kavakos, G. Hoffmann, F. Helmerson, G. Sharon, R. et B. Pasquier, H. Shaham, Y. Bashmet, G. Caussé, P. Gallois, J. Menuhin, R. Gthoni, J.F. Heisser, J.C. Penmetier, M. Rudy, W. Mendelssohn, P. Amoyal, J.J. Kantorow, P. Csaba, M. Martin, Y. Gandelsmann, I. Golan les quatuors Talich, Enesco, Artis, Amati, Prazak, Lindsay... Il a joué avec les orchestres de Barcelone, Israel Chamber Orchestra, St Pétersbourg Philharmonie, Stockholm, Malmoe, English Chamber, Orchestre de chambre de Toulouse, Orchestre National du Capitole, Mozarteum de Salzbourg, Pomerigo musicale de Milan, Radio de Prague, Philharmonique de Radio France... Interprète enthousiaste de la musique de notre temps, il a créé de nombreuses pièces et concertos, parmi lesquels des oeuvres de Penderecki, Corigliano, Denisow, Maratka, Ballif, Landowski, Decoust, Fourchette, Scolari, Narita, Brotons, Giraud... La saison dernière il s'est produit au Théâtre des Champs Elysées à Paris, (avec B. Engerer, N. Imai, M. Turkovic, Michelangelo Quartett...), au Conservatoire de Moscou, au Canada, U.S.A., en Chine, en Australie, à la Philharmonie de Bratislava, à Rome.... aux festivals de St Pétersbourg (pour le 1000^e concert de la Camerata), l'Epau, Colmar, Nancy, Naantali (Finlande), Parnu (Estonia), Irkout, Naples... Il a rejoué le sextett de Penderecki en Belgique, à la Radio De Varsovie (pour le concert jubilé du compositeur, avec Chee Yun, B. Douglas, A. Noras...) créé son concerto pour cinq clarinettes avec l'orchestre de la radio nationale espagnole. Il a donné des master classes à l'université d'Edmonton, à l'académie de Nice, à l'université de Jérusalem, aux conservatoires de Shanghai et Pékin, à l'académie de Hong Kong, au Conservatoire de Lausanne. Sa discographie comprend une vingtaine de CD, dont deux



grands prix du disque (Ascèses de Jolivet et Contrastes de Bartok, avec G. Poulet et N. Lee), pour Lyrinx, Arion, RCA, Bis, Talent, Actes Sud, Naxos. Il a enregistré les trois concertos de Penderecki (avec la Camerata de St Pétersbourg, direction K. Penderecki et E. Leducq) ainsi qu'un cd consacré à la musique de chambre du même compositeur, le concerto de Vanhall et les Préludes et Danses de Lutoslawski (Arion) Professeur réputé, il enseigne au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et au Conservatoire de Nice, tout en donnant régulièrement des master classes dans d'autres grandes écoles. Il est régulièrement invité dans les jurys de concours internationaux (Genève, Leipzig, Prague...). Il est directeur artistique du prestigieux festival Pablo Casals de Prades.

At the moment, the clarinetist Michel Lethiec is considered to be one of the most eminent figures on the world-wide classical musical scene. Besides his numerous concert and festival performances, he is also devoted to teaching and participates actively in the research and the distribution of the repertoire. He has played as a soloist and chamber musician with the most eminent performers such as A. Noras, L. Kavakos, G. Hoffmann, F. Helmerson, G. Sharon, R. and B. Pasquier, H. Shaham, Y. Bashmet, G. Caussé, P. Gallois, J. Menuhin, R. Gthoni, J.F. Heisser, J.-C. Penmetier, M. Rudy, V. Mendelssohn, P. Amoyal, J.J. Kantorow, P. Csaba, M. Martin, Y. Gandelsmann, I. Golan.... and the Talich, Enesco, Artis, Amati, Prazak, Lindsay Quartets. He has played with the Barcelona Orchestra, the Israel Chamber Orchestra, the Saint-Petersburg Philharmonic, the Stockholm and the Malmoe Orchestras, the English Chamber Orchestra, the Toulouse Chamber Orchestra, the Orchestre National du Capitole, the Salzburg Mozarteum, the Milano Pomeriggio Musicale, the Prague Radio Orchestra, the Philharmonique de Radio France... Devoted to contemporary music, he has played premier performances of numerous pieces and concertos by composers such as: Penderecki, Corigliano, Denisow, Maratka, Ballif, Landowski, Decoust, Fourchette, Scolari, Narita, Brotons, Giraud... The last season he performed in Paris at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris (with B. Engerer, N. Imai, M. Turkovic...), at the Moscow Conservatory, in Canada, in the USA, in China, in Australia, at the Bratislava Philharmony, in Rome... at the Festivals of Saint-Petersburg (for the 1000th concert of the Camerata), l'Epau, Colmar, Nancy, Naantali (Finland), Parnu (Estonia), Irkout, Naples... He performed the Sextet of Penderecki in Belgium, on the Varsovia Broadcast (for the jubilee concert of the composer, with Chee Yun, B. Douglas, A. Noras...) and play for the first time his concerto for five clarinets with the Spanish National Radio Orchestra. He gave master classes at Edmonton University, at the Academy of Nice, at Jerusalem University, at the Shanghai and Peking Conservatories, at the Academy of Hong Kong and at the Lausanne Conservatoire. His recordings include about twenty compact disks, among which are two Grand prix du Disque ("Ascèses" by Jolivet and "Contrastes" by Bartók, with G. Poulet and N. Lee), for Lyrinx, Arion, RCA, Bis, Talent, Actes Sud. He has just recorded the three concertos by Penderecki (with the Saint-Petersburg Camerata conducted by K. Penderecki and E. Leducq) as well as a CD devoted to the chamber music works of the same composer (Naxos), the concerto by Vanhall (Talent) and the Préludes et Danses by Lutoslawski (Arion). He teaches at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and at the Nice conservatoire and gives frequently masterclasses in other renowned music schools. He also participates regularly as a member of the jury in international competitions (Geneva, Leipzig, Prague...). He is the Artistic Director of the Festival Pablo Casals in Prades.

Francouzský klarinetista Michel Lethiec je považován za jednu z eminentních postav mezinárodní hudební scény. Je umělcem, který působí nejen na předních koncertních pódiích a festivalech, ale je též velice činný pedagogicky a aktivně přispívá k publikování a rozvoji repertoaru. Učinkuje jako sólista a komorní hráč s renomovanými umělci, např. A. Noras, L. Kavakos, G. Hoffmann, F. Helmerson, G. Sharon, R. et B. Pasquier, H. Shaham, Y. Bashmet, G. Caussé, P. Gallois, J. Menuhin, R. Gthoni, J.F. Heisser, J.C. Penmetier, M. Rudy, W. Mendelssohn, P. Amoyal, J.J. Kantorow, P. Csaba, M. Martin, Y. Gandelsmann, I. Golan... s kvartety Talich, Enesco, Artis, Amati, Prazak, Lindsay... Spolupracoval s orchestry v Barceloně, Israel Chamber Orchestra, St Pétersbourg Philharmonie, Stockholm, Malmoe, English Chamber, Orchestre de chambre de Toulouse, Orchestre National du Capitole, Mozarteum de Salzbourg, Pomerigo musicale de Milan, Radio de Prague, Philharmonique de Radio France. Jako častý interpret nové hudby se Michel Lethiec zasloužil o premiéry četných žijících autorů, např. Penderecki, Corigliano, Denisow, Maratka, Ballif, Landowski, Decoust, Fourchette, Scolari, Narita, Brotons, Giraud. V minulé sezóně 2003-2004 vystupoval v Théâtre des Champs Elysées v Paříži, na Moskevské konzervatoři, v Kanadě, USA, Číně, Australii, na festivalech v Petrohradě, l'Epau, Colmar, Nancy, Naantali (Finlande), Parnu (Estonia), Irkout, Naples. Byl interpretem sextetu K. Pendereckého v Belgii, ve Varšavském Rozhlase a premiéroval jeho koncert pro 5 klarinetů a orchestr s Národním orchestrem španělského rozhlasu. Působil na mistrovských kursech na edmontonské Universitě, Akademii v Nice, universitě v Jeruzalémě, na konzervatořích v Shanghai a Pekingu, na Akademii v Honk Kongu, na konzervatoři v Lausanne. Jeho diskografie zahrnuje zhruba 20 CD, z nichž dva obdrželi prestižní ocenění. Michel Lethiec je profesorem na pařížské Konzervatoři, na Konzervatoři v Nice a pravidelně učí na četných mistrovských kursech. Je pravidelně zván do porot mezinárodních soutěží (Ženeva, Lipsko, Praha...). Michel Lethiec je uměleckým ředitelem festivalu Pablo Casals.