

# ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE

Účinkující / Performers

Orchestre de la Suisse Romande

Tomáš Netopil – dirigent / conductor

Viktoría Mullova – housle / violin

**15. 11. 2022** 19 h Janáčkovo divadlo /  
7 p.m. Janáček Theatre

Program

# Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič

(1906–1975)

Koncert č. 1 a-moll pro housle  
a orchestr, op. 77 (1947–1948)

- I. Nokturno: Moderato
- II. Scherzo: Allegro
- III. Passacaglia: Andante – Cadenza (attacca)
- IV. Burleska: Allegro con brio

# Leoš Janáček

(1854–1928)

Věc Makropulos

suita z opery pro velký orchestr – navržena Tomášem Netopilem,  
upravil Tomáš Ille (2022, světová premiéra)

Přestávka

# Modest Petrovič Musorgskij

(1839–1881)

## Obrázky z výstavy, vzpomínka na Viktora Gartmana

klavírní suita (1874) v orchestrální úpravě  
Maurice Ravela (1922)

- Promenáda (*Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto*)
- I. Skřet (*Sempre vivo*)
  - Promenáda (*Moderato comodo assai e con delicatezza*)
- II. Starý hrad (*Andantino molto cantabile e con dolore*)
  - Promenáda (*Moderato non tanto, pesante*)
- III. Tuilerijské zahrady. Hádky dětí po hře (*Allegretto non troppo, capriccioso*)
- IV. Bydlo (*Sempre moderato, pesante*)
  - Promenáda (*Tranquillo*)
  - V. Tanec nevylihnutých kuřátek (*Scherzino*)
- VI. Samuel Goldenberg a Schmuyle (*Andante. Grave energico – Andantino – Andante. Grave*)
- VII. Limoges. Tržiště. Velká novina (*Allegretto vivo, sempre scherzando*)
- VIII. Katakomy. Římská hrobka (*Largo*)
  - S mrtvými řečí mrtvých (*Andante non troppo, con lamento*)
- IX. Chatrč na kuřích nožkách. Baba Jaga (*Allegro con brio, feroce – Andante mosso – Allegro molto*)
- X. Bohatýrská brána v sídelním městě Kyjevě (*Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza – Meno mosso, sempre maestoso – Grave, sempre allargando*)

Programme

## Dmitri Shostakovich

(1906–1975)

### Concerto No. 1 in A minor for Violin and Orchestra, Op. 77 (1947–1948)

- I. Nokturno: Moderato
- II. Scherzo: Allegro
- III. Passacaglia: Andante – Cadenza (attacca)
- IV. Burlesque: Allegro con brio

## Leoš Janáček

(1854–1928)

### The Makropulos Affair

Suite from the opera for large orchestra, devised by  
Tomáš Netopil, arranged by Tomáš Ille – World premiere

Intermission

# Modest Mussorgsky

(1839–1881)

## Pictures at an Exhibition, in memory of Viktor Gartman

piano suite (1874) arranged for orchestra  
by Maurice Ravel (1922)

- Promenade (Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto)
- I. The Gnome (Sempre vivo)
  - Promenade (Moderato comodo assai e con delicatezza)
- II. The Old Castle (Andantino molto cantabile e con dolore)
  - Promenade (Moderato non tanto, pesante)
- III. Tuileries. Children's Quarrel after Games (Allegretto non troppo, capriccioso)
- IV. Bydło (Cattle) (Sempre moderato, pesante)
  - Promenade (Tranquillo)
- V. Ballet of the Unhatched Chicks (Scherzino)
- VI. Samuel Goldenberg and Schmuyle (Andante. Grave energico – Andantino – Andante. Grave)
- VII. Limoges. The Market. The Great News (Allegretto vivo, sempre scherzando)
- VIII. Catacombs. Roman Tomb (Largo)
  - With the Dead in a Dead Language (Andante non troppo, con lamento)
- IX. The Hut on Hen's Legs. Baba Yaga (Allegro con brio, feroce – Andante mosso – Allegro molto)
- X. The Bogatyr Gates (In the Capital in Kiev) (Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza – Meno mosso, sempre maestoso – Grave, sempre allargando)



---  
Hudba sovětského skladatele Dmitrije D. Šostakoviče (1906–1975) je hitem světových koncertních pódíí. Výraz jeho orchestru je atraktivní, vedle vtípu a rafinované teatrálnosti u něj nejvíce působí síla a niternost lidského prožitku, emocionálně vypjatého, drásavého a katarzního. Hloubka jeho výpovědi je dána dvěma činiteli: vlivem Gustava Mahlera, s jehož hudbou Šostakoviče seznámil přítel I. I. Sollertinskij ještě v době, kdy byl skladatel Mahler prakticky neznámý, a tíží bolševického Ruska, postaveného na násilí, teroru a ritualizovaném lhaní. V takových podmínkách většina lidí otupí a ztratí víru ve smysluplnost jakéhokoliv hodnotného činu. Šostakovič našel smysl tvorby v okázalém sdílení skutečného lidství a v udržování kolektivního národního svědomí. Smutek pramenící ze Šostakovičovy hudby je důsledkem zjevné marnosti takového počínání.

Je-li umělec svědomím svého národa, vnucuje se otázka, jaké bylo jeho vlastní svědomí jakožto vysoce postaveného veřejného činitele sovětské moci. Můžeme hovořit o šostakovičovském paradoxu: Jeho hudba byla upřímná a pravdivá a bylo to o ní všeobecně známo. Sám skladatel ji bytostně prožíval a měl potřebu její pravdivost jakožto protipól panující prolhanosti veřejně šířit. Proto během života při konfliktu s mocí opakovaně kapituloval, včetně svého pozdějšího vstupu do komunistické strany po roce 1960. Faustovské dilema tu stojí tak, že autor pro čistotu svého díla prodá veřejně svoji duši a doufá, že mu dílo přinese vykoupení.

O to překvapivější je případ *prvního houslového koncertu*, jednoho z nejzávažnějších a nekomplexnějších Šostakovičových děl: bylo totiž určeno pro šuplík, jako jakási osobní kronika smutných dnů a intenzivních myšlenek. Na rozdíl od takového *Rajoku*, komorní satiry na Stalina, provedení houslového koncertu někdy v budoucnosti rozhodně plánoval a dlouhé roky s houslistou Davidem Oistrachem piloval detaily, byl však velmi opatrný a k premiéře nakonec došlo až dva a půl roku po Stalinově smrti, koncem října 1955. Už si příliš zkusil a nechtěl zažít další veřejné ponižování.

Koncert je z houslistického hlediska nesmírně náročný, technicky i fyzicky. Umělecké ambice jsou zde krajní a závažnost se plně vyrovná kterékoliv skladatelově symfonii. Sólový part je pojat

nekompromisně dramaticky, v orchestru se neztrácí ani s ním neso-  
soupeří, nýbrž dominuje. Orchestrální part je přitom též nezvykle  
náročný, nejde o žádný doprovod. Dílo se díky zřetelné imitaci  
židovského folklóru ve druhé větě řadí mezi ty, v nichž Šostakovič  
sympatizuje s pronásledovaným etnikem, a pro svého autora má  
i zvláštní primát: vůbec poprvé je tu využit podpis sestávající z tónů  
D-eS-C-H, nejprve ve scherzu a poté v akordické podobě v sólové  
kadenci na konci passacaglie; pokaždé opakovaně a velmi zřetelně.

Šostakovič zažíval dlouhodobý strach o život a hrůzu z utrpení  
už při diskreditační kampani v roce 1936, pak za války a zcela nově  
v roce 1948, kdy bylo veřejné hanobení vybrané šestice skladatelů  
obzvláště potupné: Šostakovič byl nucen vylhané útoky na svoji  
hudbu nejen poslouchat, ale dokonce je sám veřejně pronášet  
na plénu. Opakované trauma ze strachu a ponížení mu později při-  
vodilo nepříjemné neurologické postižení, přímo během kampaně  
však především rezignovaný smutek. Ten se mu podařilo vtělit do jí-  
mové passacaglie ve třetí větě i do celkového vyznění skladby.



Orchestrální suity z dramatických děl, určené pro koncertní pódia, většinou vznikají vynětím a úpravou hudby baletní, scénické nebo filmové. Je-li hudba dostatečně atraktivní, lze ji povýšit z úlohy sekundárního katalyzátoru dramatického účinku na výsostný hudební artefakt. Tento akt nezřídka uskutečňují sami autoři nebo za jejich souhlasu i někdo jiný. V opeře však nelze hudbu považovat za druhohradý prostrdek a samostatně bývají prezentovány spíše jen přede hry. Výraznou výjimku ovšem paradoxně tvoří dva skladatelé, jejichž opery spojují hudbu, text a drama do nebývale kompaktní jednoty: Richard Wagner a Leoš Janáček.

Druhý jmenovaný byl v realizaci svých tvůrčích záměrů natolik komplexní a důsledný, že by zřejmě koncertní prezentaci orchestrální hudby ze svých oper nechápal, případně by ji bral jen jako propagační záležitost. On si ale také těžko mohl představit dnešní situaci, kdy desetitisíce milovníků opery po celém světě mají jeho dílo prožité, skvěle je znají z nahrávek a operních představení a rádi by jeho osobitý orchestrální dramatismus viděli na osvětleném pódiu na vlastní oči, ne jako kradmý průhled do ztemnělého orchestřiště.

Orchestrální suity z Janáčkových oper vznikaly v různých obdobích, dnes existují ze všech jeho oper počínaje *Pastorkyní*, u většiny z nich již ve více podobách. Některé Janáčkovy opery si díky velkorysým orchestrálním mezihrám o koncertní prezentaci vyloužené říkají, to je případ *Káti* a *Lišky*. V jiných se zase jedinečné orchestrální momenty vynořují z vokálního přediva dramatické akce, což je případ *Jenůfy*, *Osudu*, *Broučka* i *Mrtvého domu*. Největším oříškem je *Věc Makropulos*, v níž současně kulminují Janáčkův scénický realismus, ovlivnění nápěvky mluvy i jednota dramatického výrazu umocněná metodou montáže. Sofistikovaná melodika se tu odvíjí samostatně podle textu a dramatu, bez vlivu tematické práce či jiné ryze hudební kompoziční metody, a orchestr je košatě vedeným zpěvním hlasům nebývale elastickou podporou. Logika je pouze v celku. Jediným uceleným hudebním číslem, navíc tradičně formálně pojatým, je přede hra. Další autonomní orchestrální pasáže už jsou jen v úvodech a závěrech jednotlivých jednání, pokaždé ale jde jen o zhruba minutové, dramaticky barvitě plochy. Pak už zbývá

jen pár hudebně nosných pasáží, kde mohou být zpěvní hlasy vynechány, a pár jiných, kde se zpěv dá nahradit hlasem z orchestru. Většinou je ale rozklížení dramatické jednoty této opery ošidné a jedná se o úkol mnohem více skladatelský, než jen upravovatel-ský. Nejnovější suitu z *Věci Makropulos* vytvořil Tomáš Ille letos, nedlouho před její dnešní světovou premiérou.

Modest P. Musorgskij (1839–1881) byl jedním z nejoriginálnějších umělců vůbec. Jeho romantická metoda se nevyhýbá emočním vzepětím, zároveň ale podává komplexní realistický obraz lidí, věcí, míst a jevů. K hudbě se spolu s kumpány z tzv. Mocné hrstky dostal jako zapálený amatér, který nově vyšlapává i již dávno udusané magistrály tvůrčích přístupů. Tato radikálně nacionalistická skupina rebelů odmítla převažující názor, že ruská hudba je a bude prostě jen italská opera a německá instrumentální hudba přivezená na ruské území. Na solidní badatelské úrovni se pustili do studia tradiční ruské hudby lidové a duchovní a na rozdíl od dřevních buditelů evropských dokázali zachovat hudební jazyk folklóru i v jeho specifikách a nepravidelnostech. Proto nepřekvapí, že metricky obtížně členitelná jedenáctidobá lidová melodie, která se stala erbovním tématem Musorgského *Kartinek*, byla zapsána jakožto střídavý pěti- a šestičtvrtní takt (5+6), přestože se ve variacích začne členit spíše na 7+4 a záhy se metrum stává zcela nepředvídatelným.

Celá tato zprvu donkichotská nebo, chcete-li, undergroundová snaha byla nakonec korunována úspěchem, „kuččisté“ (rus. kučka = hrstka) se stali hlavním stylotvorným proudem ruské národní školy, a když se Čajkovskému později podařilo vytvořit syntézu nacionalistů a proevropských „západníků“, mohla se ruská hudba vydat na svou úspěšnou pouť světem. Není mimochodem divu, že začala v Paříži – ruská kultura i celé tamní společenské vrstvy k Francii přirozeně Inuly a Francouzi byli naopak fascinováni originalitou a exotikou ruského výrazu. Mezi největší fanoušky Musorgského patřili impresionisté a k nim zase patřil jeden z vůbec nejrafinovanějších instrumentátorů Maurice Ravel.

Byl jedním z mnoha autorů orchestrální podoby *Kartinek* a jeho verze z roku 1922 na objednávku Sergeje Kusevického z Bostonu je tou vůbec nejhranější.

Ruský architekt a malíř Viktor Aleksandrovič Gartman (1834–1873) byl od útlého mládí úspěšný. Velká zlatá medaile v roce 1861 za architektonický návrh veřejné knihovny nebyla jeho prvním oceněním, zahrnovala však velkorysou prémii: plně hrazenou zahraniční tvůrčí cestu. Ta se uskutečnila mezi lednem 1864 a podzimem 1868 a Gartman procestoval Itálii, Švýcarsko, Německo, Polsko, nejvíce času ale strávil ve Francii. Z této více než čtyřleté cesty pochází velké množství rozličných výtvarných děl. Počátkem 70. let se malíř seznamuje s Mocnou hrstkou a stává se blízkým přítelem Musorgského. Když pak v 39 letech náhle umírá, truchlící pozůstali mu uspořádají posmrtnou výstavu více než 400 výtvarných děl v petrohradské akademii výtvarných umění. Pohnut vzpomínkami na přítele, Musorgskij se rozhodne vytvořit jedno z nejoriginálnějších děl programní hudby, totiž zhudebnit výstavu do podoby obsáhlé klavírní suity. Vybral deset výtvarných děl a do formy jakéhosi velkého ronda je pospojoval promenádou mezi obrazy na tradiční ruskou lidovou melodii. Názornost a celková stylová jednota jednotlivých kontrastních částí není dnes umenšena ani skutečností, že kromě *Kuřátek*, *Baby Jagy* a *Velké brány kyjevské* se původní zhudebněné obrazy nedochovaly a jen u *Židů* a *Katakomb* lze jinými díly stejného cyklu získat určitou představu o předloze.

Klavírní suita *Obrázky z výstavy*, často důvěrně označovaná jako *Kartinki*, vznikla rok po Gartmanově smrti a má deset číslovaných částí, označených v souladu s výtvarnými předlohami v různých jazycích (kromě ruštiny také francouzsky, italsky, latinsky, polsky a v jidiš), a šest nečíslovaných promenád, z nichž Ravel jednu vynechal. Celý cyklus působí výstředně, má často obsáhlá italská tempová označení a jednotlivé části většinou navazují bez pauzy, attacca. Po Musorgského předčasné smrti připravil *Kartinki* k tisku Rimskij-Korsakov, kolega z Hrstký, zatímco jejich ideový guru Stasov přidal ke každé části programní popisek.

Po popsané hymnické úvodní promenádě následuje *Skřet* – trhavý portrét hrůzné postavy, jejíž velké zuby měly louskat ořechy, jednalo se totiž o návrh na stylový louskáček. Melancholická variace na téma promenády nás zavede do renesanční Itálie – Gartman nakreslil romantický obraz hradu při západu slunce s tklivou písní trubadúrovou, v Ravelově verzi v podání altového saxofonu. Následuje další promenáda, tentokrát živá a velmi stručná, a další obrázek, tentokrát z barvitého pařížského parku uprostřed živých dětských her a zápolení. Polsky označená čtvrtá část *Bydlo* zobrazuje těžký volský povoz s obrovskými koly, který byl zachycen za Gartmanova pobytu mezi haličskými Židy. Musorgského záměr začít v drtivém fortissimu změnil Ravel na pianissimo v přízračném podání tuby a přidal postupnou gradaci až do fff, k němuž Musorgskij připisuje „Vší silou“, a opětně ztišení – vůz se blíží, míjí nás a mizí v dáli. Následná zadumaná promenáda je zbavena prvních dvou tónů známého tématu a charakteristické vzestupné kvarty. Její mohutnější závěr předznamená pátou část, která je výtvarným návrhem scény k dětskému představení, na dochovaném obraze vidíme přední pohled a profil kostýmu a detail masky líhnoucích se kuřátek. Záhadné pojmenování šestého dílu v jidiš (dvě jména) zřejmě ukazuje na dva různé portréty haličských Židů, kteří jsou v Musorgského podání nejprve představeni dvěma kontrastními plochami, které se pak spojí metodou montáže a mají vyjadřovat hádku či rvačku obou. Pro přehlednost bývá namísto původního označení používána Stasovova poznámka „*Dva Židé: zámožný a nuzák*“. Následující promenáda je podobná té úvodní, a tak se ji Ravel rozhodl vynechat; následuje tedy rušné sedmé číslo, *Tržiště v Limoges*, s podtitulem *Velká novina* ve zjevné narážce na rychlost šíření zpráv ústy trhovců a trhovkyň. Široká zvuková plocha přízračných římských katakomb v čísle 8 je doplněna další, poslední samostatnou promenádou, tentokrát však s vlastním názvem v gramaticky vadně latině *Con mortuis in lingua mortua*. Následují dvě nejpoblárnější části cyklu – napříč generacemi a příznivci hudebních stylů obdivovaná infernální *Baba Jaga* (přestože její chaloupka na dochovaném obraze je spíš malebná než hrůzná), velkolepé i titěrné pekelné pitvoření s plíživou

střední částí. Kadenční běh se pak stříhem přelije do velebné závěrečné fanfáry *Velké brány kyjevské*, která v podobě osmidílného rondo v postupných gradacích prostupuje celou desátou částí, zatímco v kontrastních mezivětvích se postupně objeví dvojí pravoslavný křesťanský hymnus, úder zvonů, chod hodinového stroje (u Ravela potlačený), návrat tématu promenády a finální triolová gradace. Šlo o velkolepý, avšak nezrealizovaný návrh na novou slavnostní kyjevskou městskou bránu pro „bohatýry“. Přímo nad průchodem branou měla být kaple, z níž se měl linout zpěv řeholníků, nad kaplí carská orlice a na boku zvonice ve tvaru vojenské helmy Alexandra Něvského.

Jan Špaček



-----

The music of the Soviet composer Dmitri D. Shostakovich (1906–1975) is a hit on the world's concert stages. The expression of his orchestra is attractive; besides wit and refined theatricality, what is most impressive about it is the power and inwardness of human experience, emotionally intense, poignant and cathartic. The depth of his statement is due to two factors: the influence of Gustav Mahler, whose music Shostakovich was introduced to by his friend I. I. Sollertinsky at a time when Mahler was virtually unknown, and the weight of Bolshevik Russia, built on violence, terror and ritualized lying. In such conditions, most people become numb and lose faith in the meaningfulness of any worthwhile act. Shostakovich found the meaning of creation in the spectacular sharing of true humanity and in the maintenance of a collective national conscience. The sadness stemming from Shostakovich's music is a consequence of the obvious futility of such an endeavour.

If the artist is the conscience of his nation, the question arises as to what his own conscience was as a high-ranking public official of the Soviet power. One may talk about the Shostakovich paradox: His music was honest and true and it was widely known. The composer himself experienced it keenly and felt the need to publicly disseminate its truth as a counterpoint to the prevailing mendacity. That is why he repeatedly capitulated to the authorities during his lifetime, including his later entry into the Communist Party after 1960. The Faustian dilemma here is that the author sells his soul publicly for the purity of his work, hoping that the work will bring him redemption.

All the more surprising is the case of the *first violin concerto*, one of Shostakovich's most serious and complex works: it was intended for the drawer, as a kind of personal chronicle of sad days and intense thoughts. Unlike *Antiformalist Rayok*, for instance, a chamber satire on Stalin, he definitely planned a performance of the violin concerto sometime in the future and spent many years working out the details with violinist David Oistrakh, but he was very cautious and the premiere did not finally take place until two

and a half years after Stalin's death, at the end of October 1955. He had experienced too much and did not want to subject himself to more public humiliation.

The concert is extremely demanding from a violinist's point of view, both technically and physically. The artistic ambitions here are extreme and the gravity is fully equal to any of the composer's symphonies. The solo part is uncompromisingly dramatic, it does not get lost in the orchestra or compete with it, but dominates it. The orchestral part is also unusually demanding, it is no accompaniment. The work, thanks to its clear imitation of Jewish folklore in the second movement, ranks among those in which Shostakovich sympathises with the persecuted ethnic group, and it also has a special primacy for its composer: for the first time ever, a signature consisting of the notes D-eS-C-H is used, first in the scherzo and then in chordal form in the solo cadenza at the end of the passacaglia; each time repeatedly and very clearly.

Shostakovich experienced a long-lasting fear for his life and terror of suffering already during the discrediting campaign in 1936, then during the war and quite recently in 1948, when the public vilification of selected six composers was particularly shameful: Shostakovich was forced not only to listen to the fabricated attacks on his music, but even to utter them himself in public on the plenum. The repeated trauma of fear and humiliation later caused him unpleasant neurological disabilities, but above all a resigned sadness during the campaign. He managed to embody it in the poignant passacaglia in the third movement and in the overall tone of the piece.



Orchestral suites from dramatic works intended for the concert stage are usually created by taking out and adapting ballet, stage or film music. If the music is sufficiently attractive, it can be elevated from the role of a secondary catalyst for dramatic effect to that of a supreme musical artefact. This act is often carried out by the authors themselves or with their consent by someone else. In opera, however, music cannot be considered a secondary means and only the overtures are presented separately. A notable exception, however, is paradoxically two composers whose operas combine music, text and drama into an unusually compact unity: Richard Wagner and Leoš Janáček.

The latter was so complex and consistent in the realisation of his creative intentions that he probably would not have understood the concert presentation of orchestral music from his operas, or would have regarded it only as a promotional matter. But he could also hardly imagine today's situation, when tens of thousands of opera lovers around the world have experienced his work, know it well from recordings and opera performances, and would like to see his distinctive orchestral drama on a lighted stage with their own eyes, not as a sneaky glimpse into a darkened orchestra pit.

Orchestral suites from Janáček's operas were composed at various times, and today they exist from all of his operas, beginning with *Jenůfa*, most of them in multiple forms. Some of Janáček's operas, thanks to their generous orchestral interludes, are asking for a concert presentation, which is the case of *Katya* and *The Vixen*. In others, unique orchestral moments emerge from the vocal web of dramatic action, as is the case with *Jenůfa*, *Destiny*, *Brouček* and *House of the Dead*. The biggest challenge is the *The Makropulos Affair*, in which Janáček's scenic realism, the influence of the speech cue and the unity of dramatic expression enhanced by the method of montage culminate. The sophisticated melodicism here unfolds independently of text and drama, without the influence of thematic work or other purely musical compositional methods, and the orchestra provides unusually elastic support for the vividly led singing voices. Logic is only in the whole. The only coherent musical number,

moreover, traditionally formally conceived, is the overture. Other autonomous orchestral passages are only in the introductions and conclusions of the individual acts, but each time they are only about a minute long, dramatically colourful areas. Then there are only a few musically supporting passages where the singing voices can be omitted, and a few others where the singing can be replaced by the orchestra voice. Most of the time, however, unravelling the dramatic unity of this opera is tricky, and it is much more of a compositional task than only an editorial one. The latest suite from *The Makropulos Affair* was arranged by Tomáš Ille earlier this year, not long before its world premiere today.

Modest P. Mussorgsky (1839–1881) was one of the most original artists ever. His romantic method does not shy away from emotional upheavals, but at the same time he gives a complex realistic picture of people, things, places and phenomena. Together with his peers from the so-called “Mighty Five”, also known as *Moguchaya Kuchka* (“The Mighty Little Heap”), he became involved in music as an enthusiastic amateur who was newly treading the long-smothered highways of creative approaches. This radically nationalist group of rebels rejected the prevailing view that Russian music is and will be simply Italian opera and German instrumental music brought to the Russian territory. At a solid research level, they embarked on the study of traditional Russian folk and sacred music and, unlike the woodwind builders of Europe, managed to preserve the musical language of folklore even in its specifics and irregularities. It is not surprising, therefore, that the eleven-bar folk melody, metrically difficult to divide, which became the emblematic theme of Mussorgsky’s *Kartinki*, was written as an alternating five- and six-quarter bar (5+6), although in variations it begins to divide more into 7+4 and soon the metre becomes quite unpredictable.

All this – initially Don Quixotic or, if you like, underground – effort was eventually crowned with success, the “Kuchkists” (Russian *kučka* = handful) became the main style-forming current of the Russian National School, and when Tchaikovsky later succeeded in

creating a synthesis of nationalists and pro-European “westerners”, Russian music could embark on its successful journey through the world. It is not surprising, by the way, that it started in Paris – Russian culture and the entire social strata there were naturally attracted to France, and the French were fascinated by the originality and exoticism of Russian expression. Among Mussorgsky’s biggest fans were the Impressionists, and among them Maurice Ravel, one of the most sophisticated instrumentalists ever. He was one of the many composers of the orchestral version of *Kartinki* and his 1922 version commissioned by Sergei Koussevitzky of Boston is the most performed ever.

The Russian architect and painter Viktor Aleksandrovich Gartman (1834–1873) was successful from an early age. The Great Gold Medal in 1861 for the architectural design of the public library was not his first award, but it included a generous bonus: an all-expenses-paid creative trip abroad. It took place between January 1864 and autumn 1868, and Gartman travelled through Italy, Switzerland, Germany and Poland, but spent most of his time in France. From this journey of more than four years came a large number of different artworks. In the early 1870s, the painter got acquainted with the Mighty Five and became a close friend of Mussorgsky. Then, when he suddenly died at the age of 39, his grieving survivors organized a posthumous exhibition of more than 400 works of art at the St. Petersburg Academy of Fine Arts. Moved by the memories of his friend, Mussorgsky decided to create one of the most original works of programme music, namely, to set the exhibition to music in the form of a comprehensive piano suite. He selected ten works of art and arranged them in the form of a large rondo and linked them with a promenade between the pictures to a traditional Russian folk melody. The illustrative and general stylistic unity of the individual contrasting parts is not diminished today by the fact that, except for the *Ballet of the Unhatched Chicks*, *Baba Yaga* and *The Great Gate of Kiev* the original music pictures have not survived, and only in the case of the *Jews* and *The Paris Catacombs* can one get some idea of the original, thanks to other works of the same cycle.

The piano suite *Pictures at an Exhibition*, often familiarly referred to as *Kartinki*, was written a year after Gartman's death and has ten numbered movements, marked in accordance with the artwork in various languages (in addition to Russian, also in French, Italian, Latin, Polish and Yiddish), and six unnumbered promenades, one of which Ravel omitted. The whole cycle has an eccentric feel, often with extensive Italian tempo markings and the individual movements usually follow each other without a pause, *attacca*. After Mussorgsky's untimely death, Rimsky-Korsakov, a peer from the Mighty Five, prepared *Kartinki* for printing, while their ideological guru Stasov added a programme caption to each movement.

The hymnic opening promenade described above is followed by *The Gnome* – a jerky portrait of a horrible figure whose large teeth were meant to crack nuts, for it was a proposal for a stylish nutcracker. A melancholic variation on the theme of the promenade takes us to Renaissance Italy – Gartman has painted a romantic picture of a castle at sunset with a touching troubadour song, in Ravel's version performed by alto saxophone. Another promenade follows, this time lively and very brief, and another picture, this time of a colourful Parisian park amidst lively children's games and wrestling. The fourth movement, named *Bydło* in Polish, shows a heavy ox cart with huge wheels, which was captured during Gartman's stay among the Halych Jews. Mussorgsky's intention to begin in an overwhelming fortissimo was changed by Ravel to pianissimo in a ghostly tuba performance, and he added a gradual gradation to *fff*, to which Mussorgsky writes "with all might", and a quieting again – the chariot approaches, passes us and disappears into the distance. The subsequent pensive promenade is devoid of the first two notes of the familiar theme and the characteristic ascending fourth. Its more robust conclusion foreshadows the fifth movement, which is an artistic design of a scene for a children's performance; in the surviving painting we see the front view and profile of the costume and a detail of the mask of the hatching chicks. The enigmatic Yiddish title of the sixth movement (two names) seems to point to two different portraits of Halych Jews, who in Mussorgsky's

performance are first presented with two contrasting surfaces, which are then joined by a montage method to express the quarrel or fight between the two. For the sake of clarity, Stasov's note "*Two Jews: rich and poor*" is used instead of the original designation. The following promenade is similar to the opening one, and so Ravel chose to omit it; hence the busy seventh movement follows, *Limoges. The Market*, with the subtitle *The Great News*, in an obvious allusion to the speed with which news spread through the mouths of market men and women. The wide sound area of the ghostly Roman catacombs in number 8 is completed by another, last separate promenade, this time with its own title in grammatically defective Latin – *Con mortuis in lingua mortua*. Following are the two most popular movements of the cycle – the infernal *Baba Yaga* admired across generations and musical styles (although her cottage in the surviving painting is more picturesque than horrific), a grand and titanic inferno with a creeping middle section. The cadential progression is then cut into the majestic final fanfare *The Great Gate of Kiev*, which in the form of an eight-part rondo permeates the entire tenth movement in gradual gradations, while the contrasting interludes gradually introduce a double Orthodox baptismal hymn, bell strikes, the running of the clockwork (suppressed in Ravel's version), the return of the promenade theme and the final triplet gradation. It was a grand but unrealised proposal for a new ceremonial Kiev city gate for the "bogatyrs". Directly above the gateway there was to be a chapel from which the singing of the monks was to flow, above the chapel the Tsar's eagle and on the side a bell tower in the shape of the military helmet of Alexander Nevsky.

Jan Špaček



# Orchestre de la Suisse Romande

Od založení Ernestem Ansermetem v roce 1918 se do historie Orchestre de la Suisse Romande zapsalo více než 700 hudebníků. V současné době vede OSR hudební a umělecký ředitel Jonathan Nott a tvoří jej 112 stálých hudebníků šestnácti různých národností. Ročně odehraje více než 80 koncertů, z toho 20 v zahraničí. Kromě abonentních koncertů v Ženevě a Lausanne uvádí symfonické programy pro město Ženevu a každoroční koncert ke Dni OSN a doprovází operní představení ve Velkém ženevském divadle. V průběhu desetiletí si OSR vybudoval mezinárodní renomé díky svým historickým nahrávkám a interpretaci francouzského a ruského repertoáru 20. století.

Britský dirigent Jonathan Nott působí ve funkci hudebního a uměleckého ředitele OSR od ledna 2017 a navazuje tak na zakladatele a další hudební ředitele OSR, kterými byli: Paul Kletzki (1967–1970), Wolfgang Sawallisch (1970–1980), Horst Stein (1980–1985), Armin Jordan (1985–1997), Fabio Luisi (1997–2002), Pinchas Steinberg (2002–2005), Marek Janowski (2005–2012), Neeme Järvi (2012–2015) a hlavní hostující dirigent Kazuki Yamada (2012–2017). Pod jejich vedením se světově proslulý OSR aktivně podílel na tvorbě dějin hudby objevováním a podporou soudobých skladatelů. Díla Igora Stravinského, Daria Milhauda, Arthura Honeggera, Franka Martina, André-Françoise Marescottiho, Benjamin Brittena, Witolda Lutosławského, Heinze Holligera, Williama Blanca, Petera Eötvöse, Jamese Macmillana, Pascala Dusapina a Michaela Jarrella představují jen některé ze světových premiér OSR. Jedním z významných posláních OSR je i neustálá propagace a uvádění nových děl symfonické hudby, zejména švýcarských skladatelů.

V roce 2019 zahájil OSR program rezidenčních umělců, který podporuje umělecký rozvoj orchestru. Držitel této pozice je zván ke spolupráci s orchestrem při mnoha příležitostech během sezóny. Mezi předchozí rezidenční umělce patří skladatel Yann Robin, klavírista Francesco Piemontesi a houslista Frank Peter Zimmermann. V září 2021 byl rezidenčním dirigentem na dvě sezóny jmenován Daniel Harding. Pro sezónu 2022–23 jmenoval OSR na nově vytvořenou pozici pomocného dirigenta Anu Mariú Patiño-Osorio.

Patiño-Osorio bude přímo spolupracovat s Jonathanem Nottem na přípravě koncertních, operních a zájezdových programů a získá cenné zkušenosti v oblasti řízení orchestru.

Od svého vzniku OSR úzce spolupracuje se švýcarskou rozhlasovou a televizní stanicí Radio-Television Switzerland, a tak získal miliony posluchačů na celém světě. Ve spolupráci se společností Decca natočil OSR více než 100 CD se skutečně legendárními nahrávkami, které posílily postavení tohoto orchestru na mezinárodní hudební scéně. Orchester natočil oceněné nahrávky pro přibližně desítku mezinárodních vydavatelství. V současné době orchestr ve spolupráci s PENTATONE pořizuje dvě až tři nahrávky každou sezónu, poslední dvě s Jonathanem Nottem.

Mezinárodní turné zavedla OSR do předních koncertních sálů v Evropě (Berlín, Londýn, Vídeň, Salcburk, Paříž, Amsterdam, Moskva, Petrohrad, Madrid), Asii (Tokio, Soul, Peking, Šanghaj, Bombaj), ale i v hlavních amerických městech (Boston, New York, San Francisco, Washington, São Paulo, Buenos Aires a Montevideo). V sezóně 2022–23 zahrnuje program turné OSR koncerty v Maďarsku (Budapešť), České republice (Brno), Německu (Brémy, Düsseldorf, Kolín nad Rýnem, Mnichov), Belgii (Antverpy) a Francii (Lille).

OSR je vyhledáván nejprestižnějšími festivaly a od roku 2000 hrál např. na Budapeštském jarním festivalu, Chorégies d'Orange, Festival de Música de Canarias, Festival de Pâques, Lucernském festivalu, Nuits Romantiques (Aix-les-Bains), Festival de Radio France et Montpellier, Menuhinově festivalu v Gstaadu, Septembre Musical de Montreux, Festival International de Santander, Robeco Zomerconcerten v Amsterdamu, festivalu v rakouském Grafeneggu a na londýnském BBC Proms. OSR také přilákal tisíce návštěvníků na svůj vlastní festival na břehu Ženevského jezera; od prvního ročníku v létě 2020 se zde jako hostující umělci objevili například Yoav Levanon, Marzena Diakun, Sirba Octet nebo Francesco Piemontesi.

Jedním z klíčových poslání OSR je propagovat symfonickou hudbu mezi mladými lidmi, kteří se stanou jeho budoucím publikem, a nabízet jim širokou škálu aktivit. Patří mezi ně zejména řada workshopů tvořících vzdělávací program pro přípravu dětí



na koncerty, interaktivní „Concerts pour petites oreilles“ umožňující menším dětem vyzkoušet si hru na nástroje, cyklus rodinných koncertů ve Victoria Hall, koncerty pro školy a zkoušky otevřené školám ve spolupráci s ministerstvem školství.

Orchestre de la Suisse Romande je podporován městem Ženeva, Ženevskou republikou a kantonem Ženeva, kantonem Vaud, švýcarskou rozhlasovou a televizní stanicí Radio-Television Switzerland, organizací přátel orchestru v Ženevě a Lausanne „Geneva and Lausanne Friends of the Orchestra“ a mnoha dalšími sponzory a mecenáši.

Since its creation by Ernest Ansermet in 1918, the Orchestre de la Suisse Romande has seen over 700 musicians contribute to its history. Currently led by Musical and Artistic Director Jonathan Nott, the OSR is made up of 112 permanent musicians represented by 16 different nationalities. It performs over 80 concerts every year, including 20 abroad. In addition to subscription concerts in Geneva and Lausanne, it performs symphonic programmes for the City of Geneva and the annual United Nations Day concert and accompanies operatic performances at the Grand Théâtre of Geneva. Over the decades, the OSR has built up an international reputation thanks to its historic recordings and its interpretation of the 20th-century French and Russian repertoires.

The British conductor Jonathan Nott has served as the OSR's Music and Artistic Director since January 2017, following in the steps of the OSR's founding head and successive music directors: Paul Kletzki (1967–1970), Wolfgang Sawallisch (1970–1980), Horst Stein (1980–1985), Armin Jordan (1985–1997), Fabio Luisi (1997–2002), Pinchas Steinberg (2002–2005), Marek Janowski (2005–2012), Neeme Järvi (2012–2015), and its principal guest conductor Kazuki Yamada (2012–2017). Under their guidance, the world-renowned OSR has actively contributed to the history of music through the discovery and support of contemporary composers. Works by Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Arthur Honegger,

Frank Martin, André-François Marescotti, Benjamin Britten, Witold Lutosławski, Heinz Holliger, William Blank, Peter Eötvös, James Macmillan, Pascal Dusapin and Michael Jarrell constitute just some of the OSR's world premières. The OSR has continually pursued the promotion and performance of new symphonic music, especially by Swiss composers, as one of its important missions.

The launch of the artist in residence programme in 2019 promotes the artistic development of the orchestra, and the holder of the position is invited to work with the orchestra at numerous occasions during the season. Previous artists include composer Yann Robin, pianist Francesco Piemontesi, and violinist Frank Peter Zimmermann. Daniel Harding was appointed conductor in residence for two seasons from September 2021. For the 2022–23 season, the OSR has appointed Ana María Patiño-Osorio to the newly created position of assistant conductor. Patiño-Osorio will work directly with Jonathan Nott to prepare concert, opera and touring programmes, and gain valuable experience in orchestral management.

In close collaboration with Radio-Television Switzerland since its creation, the OSRs broadcasts over the airwaves date back to its early days, to the benefit of millions of listeners throughout the world. The OSR has recorded over 100 discs in partnership with Decca, giving rise to truly legendary recordings and enhancing its position on the international music scene. The orchestra has made prize-winning recordings for around a dozen international labels. Currently in partnership with PENTATONE, the orchestra makes two to three recordings each season, the latest two of which are with Jonathan Nott.

The OSR's international tours have taken it to the leading concert halls in Europe (Berlin, London, Vienna, Salzburg, Paris, Amsterdam, Moscow, Saint Petersburg, Madrid) and Asia (Tokyo, Seoul, Beijing, Shanghai, Bombay), as well as key cities in the Americas (Boston, New York, San Francisco, Washington, São Paulo, Buenos Aires and Montevideo). For the 2022–23 season, the OSR's touring programme includes concerts in Hungary (Budapest), the

Czech Republic (Brno), Ljubljana (Slovenia), Germany (Bremen, Dusseldorf, Cologne, Munich), Belgium (Antwerp) and France (Lille).

The OSR is highly sought after by the most prestigious festivals, and since 2000 has played at the Budapest Spring Festival, the Chorégies d'Orange, the Festival de Música de Canarias, the festival de Pâques, the Lucerne Festival, the Nuits Romantiques (Aix-les-Bains), the Festival de Radio France et Montpellier, the Gstaad Menuhin Festival, the Septembre Musical de Montreux, the Festival International de Santander, the Robeco Zomerconcerten in Amsterdam, the Grafenegg Festival in Austria and the BBC Proms of London. The OSR has also attracted thousands of concertgoers to its own festival on the shores of Lake Geneva; since the first edition in summer 2020 guest artists have included Yoav Levanon, Marzena Diakun, the Sirba Octet and Francesco Piemontesi.

One of the key missions of the OSR is to promote symphonic music amongst the young people who will become tomorrow's audience and offer them a wide range of activities. These include notably a series of workshops forming an educational programme to prepare children for concerts, the interactive "Concerts pour petites oreilles" allowing younger children to try out instruments, the Family Concert series at the Victoria Hall, concerts for schools, and rehearsals open to schools in collaboration with the Department for Education.

The Orchestre de la Suisse Romande is supported by the City of Geneva, the Republic and Canton of Geneva, the Canton of Vaud, Radio-Television Switzerland, the Geneva and Lausanne Friends of the Orchestra, and many other sponsors and patrons.

# Tomáš Netopil

## Dirigent

Tomáš Netopil, inspirativní osobnost zejména v české hudbě, oslaví v letech 2022/23 svou desátou a poslední sezónu ve funkci generálního hudebního ředitele Hudebního divadla Aalto (Aalto Musiktheater) a Filharmonie Essen. V této sezóně zde uvede Wagnerova *Tannhäusera*, Kampeho *Dogville* a Mozartovu *Figarovu svatbu*. Nastudoval také inscenaci Janáčkovy *Káti Kabanové* v Grand Théâtre de Genève.

Tomáš Netopil je také hlavním hostujícím dirigentem České filharmonie, se kterou kromě koncertů v pražském Rudolfinu vystupuje na turné, včetně festivalů v Ostravě a Litomyšli. V sezóně 2022/23 bude jako dirigent hostovat například u Orchestre de la Suisse Romande, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra a Orchestre National de Montpellier.

V létě roku 2018 založil Tomáš Netopil Mezinárodní letní hudební akademii v Kroměříži, která studentům nabízí jak výjimečnou uměleckou výuku, tak možnost setkat se a pracovat s významnými zahraničními hudebníky. V létě roku 2021 založila akademie ve spolupráci s festivalem Dvořákova Praha Mladou filharmonii Dvořákovy Prahy, v níž působí hudebníci z konzervatoří a hudebních akademií pod vedením hudebníků z České filharmonie. Tomáš Netopil má s festivalem Dvořákova Praha již delší dobu úzký vztah a v roce 2017 byl jeho dvorním umělcem, který festival zahajoval s essenskými filharmoniky a uzavíral Dvořákovým *Te Deum* v provedení Vídeňského symfonického orchestru.

## Conductor

An inspirational force, particularly in Czech music, Tomáš Netopil celebrates his tenth and final season as General Music Director of the Aalto Musiktheater and Philharmonie Essen in 2022/23. This season features Wagner's *Tannhäuser*, Kampe's *Dogville* and Mozart's *The Marriage of Figaro*. This season will also see him lead a production of Janáček's *Katya Kabanova* at Grand Théâtre de Genève.

Tomáš Netopil is also Principal Guest Conductor with the Czech Philharmonic Orchestra with whom, in addition to concerts at the Rudolfinum Hall in Prague, he performs on tour including for the Ostrava and Litomyšl Festivals. Guest-conducting performances during 2022/23 include the Orchestre de la Suisse Romande, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra and Orchestre National de Montpellier.

In Summer 2018 Tomáš Netopil created the International Summer Music Academy in Kroměříž offering students both exceptional artistic tuition and the opportunity to meet and work with major international musicians. In Summer 2021, in association with the Dvořák Prague Festival, the Academy established the Dvořákova Praha Youth Philharmonic with musicians from conservatories and music academies, coached by principal players from the Czech Philharmonic Orchestra. Tomáš Netopil has held a close relationship with the Dvořák Prague Festival for some time and was Artist in Residence in 2017, opening the Festival with the Essen Philharmoniker and closing the Festival with Dvořák's *Te Deum* and the Wiener Symphoniker.

# Viktoría Mullova

## Housle

„Mullova je možná nejelegantnější, nejrafinovanější a nejevýraznější houslistka na světě.“ (The Guardian)

Viktoría Mullova studovala na Ústřední hudební škole v Moskvě a na Moskevské konzervatoři. Její mimořádný talent vzbudil mezinárodní pozornost, když v roce 1980 získala první cenu na Sibeliově soutěži v Helsinkách a v roce 1982 zlatou medaili na Čajkovského soutěži. Po celém světě je známá jako houslistka vykazující mimořádnou všestrannost a hudební integritu. Její zvědavost obsahuje celou šíři hudebního vývoje od baroka a klasicismu až po nejmodernější vlivy ze světa fusion a experimentální hudby. Za své interpretace Bachových skladeb získala uznání po celém světě a Tim Ashley Guardian o ní v deníku napsal: „Slyšet Mullovou hrát Bacha patří mezi nejlepší zážitky vůbec...“.

V roce 2000 se pustila na pole kreativní současné hudby a vydala album *Through the Looking Glass*, na kterém hraje world, jazz a pop v úpravě Matthewa Barleyho. Tímto směrem pokračovala s druhým albem *The Peasant Girl*, po němž následovalo album *Stradivarius in Rio*, inspirované její láskou k brazilským písním. Skladby si zadala také například u skladatelů Frasiera Trainera, Thomase Larchera nebo Daie Fujikury. Mezi její současné projekty patří *Music We Love*, duo se synem, basistou Mishou Mullovem-Abbadem, v němž hrají jeho původní skladby, úpravy hebrejských a brazilských písní, jazzové aranže i díla Schumanna a Bacha.

Viktoría nadále pokračuje ve spolupráci s Alasdaiem Beatsonem a hraje Beethovena a Schuberta na střevové struny a fortepiano.

V sezóně 22–23 ji čeká turné po Japonsku s recitály a koncertními vystoupeními, evropské turné s Orchestre de la Suisse Romande a vystoupení s Národním symfonickým orchestrem RTE.

Rozsáhlá diskografie Mullové získala řadu prestižních ocenění. V poslední době vyšly například „Music We Love“ s Mishou Mullovem-Abbadem a Beethoven a Schubert s Alasdaiem Beatsonem.

Viktoría hraje buď na své stradivárky „Jules Falk“ z roku 1723, nebo na housle Guadagnini z roku 1750.

## Violin

“Mullova may be the most elegant, refined and sweetly expressive violinist on the planet.” (The Guardian)

Viktoria Mullova studied at the Central Music School of Moscow and the Moscow Conservatoire. Her extraordinary talent captured international attention when she won first prize at the 1980 Sibelius Competition in Helsinki and the Gold Medal at the Tchaikovsky Competition in 1982. She is known the world over as a violinist of exceptional versatility and musical integrity. Her curiosity spans the breadth of musical development from baroque and classical right up to the most contemporary influences from the world of fusion and experimental music. Her interpretations of Bach have been acclaimed worldwide and led Tim Ashley in the Guardian to write, “To hear Mullova play Bach is, simply, one of the greatest things you can experience...”.

Her ventures into creative contemporary music started in 2000 with her album *Through the Looking Glass* in which she played world, jazz and pop music arranged for her by Matthew Barley. This exploration continued with her second album *The Peasant Girl* and was followed by *Stradivarius in Rio*, inspired by her love of Brazilian songs. She has also commissioned works from composers such as Fraser Trainer, Thomas Larcher and Dai Fujikura. Current projects include *Music We Love*; a duo partnership her son, bass player Misha Mullov-Abbado, featuring his original compositions, arrangements of Hebrew and Brazilian songs, jazz arrangements and works by Schumann and Bach.

Viktoria continues her collaboration with Alasdair Beatson playing Beethoven and Schubert on gut strings and fortepiano.

The 22–23 season includes a tour of Japan in recital and concerto performances, a European tour with the Orchestre de la Suisse Romande and performances with the RTE National Symphony Orchestra.

Mullova's extensive discography has attracted many prestigious awards. Recent releases include “Music We Love” with Misha Mullov-Abbado, and Beethoven and Schubert with Alasdair Beatson.

Viktoria either plays on her ‘Jules Falk’ 1723 Stradivarius or a Guadagnini violin from 1750.

