

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ
V BRNĚ**

**Hudební fakulta
Katedra dechových nástrojů
Hra na klarinet**

**Klarinetista Alessandro Carbonare
Bakalářská práce**

Autor práce: Juraj Pivoluska DiS. Art.

Vedoucí práce: doc. MgA. Milan Polák

Oponent práce: doc. MgA. Vít Spilka

Brno 2013

Bibliografický záznam

Pivoluska, Juraj. *Klarinetista Alessandro Carbonare* [*Clarinetist Alessandro Carbonare*].

Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů, 2013. 26 s. Vedoucí diplomové práce doc.MgA. Milan Polák.

Anotace

Táto práca pojednáva o klarinetistovi Alessandrovi Carbonarovi. V práci je zaznamenaný rozhovor s Alessandrom Carbonarom, jeho životopis, zoznam nahrávok a rozbor jeho interpretácie a metodiky.

Annotation

This thesis deals with clarinetist Alessandro Carbonare. Thesis includes interview with Alessandro Carbonare, his biography, list of recordings and analysis of his interpretation and methodics.

Klíčová slova

Carbonare, klarinet, nahrávka, zvuk, metodika, Brahms, sonáta

Keywords

Carbonare, clarinet, recording, sound, methodics, Brahms, sonata

Prehlásenie

Prehlasujem, že som túto prácu spracoval samostatne a za použitia uvedených informačných zdrojov.

V Brne, dňa 1.mája 2013

Juraj Pivoluska

Obsah

Úvod	1
1. Životopis Alessandra Carbonareho	2
2. Sonáta pre klarinet a klavír f-mol Op.120 v podaní Alessandra Carbonareho	4
3. Rozhovor s Alessandrom Carbonarom.....	11
4. Metodika Alessandra Carbonareho	18
5. Nahrávky Alessandra Carbonareho.....	21
Záver.....	25
Použité informačné zdroje	26

Úvod

Alessandro Carbonare je môj klarinetový vzor už od štúdia na konzervatóriu. Ubehol už istý čas od momentu, kedy som prvýkrát počul jeho nahrávku. Medzi tým som počul desiatky ďalších svetových klarinetistov. Ale stále platí, že zo všetkých klarinetistov a klarinetových nahrávok, ktoré som počul, ma očaril najviac práve Alessandro Carbonare. Chcem odhaliť jedinečnosť tohto interpreta.

Napriek tomu, že som Carbonareho naživo hrať ešte nepočul, už z jeho nahrávok cítim jedinečnú výrazovú silu, čo sa mi zdá neobyčajné ako človeku, ktorý preferuje, vyzdvihuje a má silnejší umelecký zážitok zo živej hudby.

V práci sa chcem zaoberať osobnosťou Alessandra Carbonareho, zanalyzovať jeho knihu metodiky, tiež spraviť interpretačný rozbor jeho nahrávky *Brahmsovej* sonáty a spracovať rozhovor, ktorý som s Carbonarom uskutočnil pomocou e-mailovej korešpondencie.

1. Životopis Alessandra Carbonareho

Alessandro Carbonare sa narodil v roku 1967 v mestečku Desenzano, ktoré leží na severe Talianska.

Začal hrať na *Es-klarinete*¹ vo veku piatich rokov. V trinástich rokoch začal študovať na konzervatóriu v Bresci, odkiaľ ho po troch mesiacoch jeho pedagóg vyhodil. Tento pedagóg tvrdil, že Alessandro má príliš veľké pery a že klarinetista z neho nikdy nebude. Odporučil mu hru na fagot. Carbonare avšak časom zistil, že skutočný dôvod jeho vyhodenia bol, že jeho učiteľ chcel, aby k nemu chodil mimo školskej výučby aj na platené súkromné hodiny. Carbonareho rodičia však nemali peniaze, tak ho učiteľ vyhodil. Alessandro Carbonare po tomto incidente na niekoľko rokov prestal hrať na klarinet, z ktorého bol po prvej skúsenosti na konzervatóriu značne deprimovaný.

Neskôr začal hrať v skupine *banda*², kde si ho všimol skúsenejší klarinetista, ktorý mu dva roky dával zadarmo súkromné hodiny. Podľa slov Carbonareho by sa bez tohto človeka klarinetistom nikdy nestal, keďže s ním znovuobjavil motiváciu sa klarinetu venovať a opätovne uchádzať o štúdium na konzervatóriu. Carbonare tohto učiteľa dodnes berie ako svojho druhého otca.

Alessandro Carbonare absolvoval štúdium hry na klarinet na konzervatóriu vo Verone v roku 1987. V dvadsaťjedna rokoch vyhral konkurz do Opery v Lyone (Francúzsko), kde sa striedal na pozícii prvého klarinetu a druhého klarinetu s povinnosťou *Es-klarinetu*. Po štyroch rokoch vyhral konkurz na miesto prvého klarinetistu do Francúzskeho národného orchestra v Paríži, kde pôsobil jedenásť rokov.

V roku 2003 sa vrátil do Talianska, kde pôsobí v Ríme, v Orchestri Santa Cecilia. Ako prvý klarinetista vystupoval s Berlínskou filharmóniou.

¹ Typ klarinetu s najvyšším rozsahom. Okrem použitia v orchestri je svojou dĺžkou (iba 43-46cm) vhodný na výučbu malých detí začínajúcich hrať na klarinet.

² Tradičné hudobné zoskupenie pôvodom z Mexika, skladajúce sa z plechových a drevených dychových nástrojov a perkusíí.

Ako sólista Carbonare vystupoval s orchestrami: Bayerischer Rundfunk Mníchov, Španielska národná filharmónia, Wien Sinfonietta, Berlínsky rozhlas, Orchestre de la Suisse Romande, Filharmonický orchester v Osle a niekoľko ďalších.

Claudio Abbado ho osobne pozval, aby vystupoval s jeho Orchestra Mozart of Bologna a pod jeho taktovkou hral Carbonare Mozartov *Klarinetový koncert A-dur*.

Carbonare bol laureátom niekoľkých súťaží. Medzi inými to boli aj Pražské Jaro, ARD Mníchov, medzinárodné súťaže v Zürichu, v Paríži, v Toulon, v Duino atď.

Je členom dychového kvinteta *Quintteto Bibiena* – založeného v roku 1993. Prvé talianske komorné zoskupenie, ktoré sa umiestnilo na súťaži ARD Mníchov na 2.mieste (prvé miesto nebolo udelené). Účinkovali na festivale „Nuove Carriere“, sú pravidelnými účastníkmi koncertov Academie Santa Cecilia v Ríme, Mahlerovho festivalu atď.. Taliansky skladateľ Ivan Fedele pre nich napísal kvinteto „Flamen“, ktoré malo premiéru na festivale „Nuove Sincronie“ v Miláne a spolu s dielami Györgya Ligetiho a Luciano Beria bolo nahraté na CD nosič (Ermitage, 1995). Okrem Ivana Fedeleho, kvinteto pracovalo aj s inými skladateľmi. Medzi inými: Riccardo Nova, Carlo Boccadoro, Giovanni Sollima, Nicola Campogrande, ktorí im okrem kompozície nových diel pomáhali aj s transkripciami skladieb pre dychové kvinteto. Členovia: Giampaolo Pretto – flauta, Paolo Grazia – hoboj, Alessandro Carbonare – klarinet, Roberto Giaccaglia – fagot, Stefano Pignatelli – lesný roh³.

Carbonareho nahrávky boli vydané vydavateľstvami: Harmonia Mundi, JCV Tokyo, DECCA atď.

Hrá na klarinet značky *Selmer Recital*, na upravenú hubicu *Vandoren B40*, s plátkami *Vandoren V12* tvrdosti 3.5 a s ligatúrou *Vandoren Classic*.

Pedagogicky sa účastní majstrovských kurzov po celom svete.

³ Informácie o Quintette Bibiena preložené z webovej stránky <http://web.tiscali.it/bibiena/> - sekcia „About Us“

2. Sonáta pre klarinet a klavír f-mol Op.120 v podaní Alessandra Carbonareho

Prvá časť sonáty, *Allegro appassionato*, je v trojštvrťovom takte, v klasickej sonátovej forme a začína sa krátkou introdukciou vedenou klavírom. Hlavná téma klarinetového partu je v dynamike *poco forte* a je zaujímavá veľkými intervalovými skokmi, najmä *zmenšených decím* (Obr.č.1).



Obr. č.1

V podaní Alessandra Carbonareho môžeme počuť geniálnu farebnú rovnováhu aj veľkých skokov. Konkrétne pri technicky ťažšie zvládnuteľnom spoji z tónu *c2* k *es3* a naspäť do druhej oktávy k tónu *fis2*, počuť absolútnu presnosť a čistotu *legata*. Celých osem taktov hlavnej témy hrá Carbonare skôr lyricky a *dolce* ako vášnivo. Tento výraz podčiarkujú aj mierne odťahy k štvrtovým notám na tretej dobe. Predpísaná *appassionato* nálada prichádza až s *crescendom* k poslednej note hlavnej témy. Vášnivý výraz sa v nasledujúcich taktach prejavuje najmä zmenou farby nástroja, ktorú Carbonare zásadne rozšíri. Expozícia ďalej pokračuje v mohutnom zvuku, no v priebehu ďalších dvanástich taktov sa Carbonare pomaly vracia k úvodnému lyrickému zvuku. V predpísanom *diminuende*, ktoré navodí klamný dojem prípravy kontrastnej témy, sa zvukovo pomaly vytráca.

Už od prvých taktov sonáty sa prejavuje Carbonareho vynikajúca práca s tónom. Výraz skladby neprodukuje iba dynamikou a citlivým frázovaním, ale aj odlišovaním farieb nástroja. Jeho zvuk je veľmi plastický a flexibilný. S farbou nepracuje iba plošne, ale aj vo vnútri jednotlivých tónov počuť mierny pohyb, čím sa približuje výrazovému prejavu spevákov. Návrat v sólovom parte k predošlej nálade prichádza so *subito forte* na tóne *g1*. Je celkom náročné doplniť veľký zvuk klavíra práve s klarinetovým tónom *g1*, ktorý sa nachádza v šalmajovom registri⁴ nástroja a farebne je relatívne prázdny. Carbonare zvláda problém majstrovsky. Kým mnohí klarinetisti si dopomôžu k zvýrazneniu tohto tónu náhlým prírazom, prípadne tón zahrajú úsečne, Carbonare ho zahrá v širokom mohutnom zvuku, čím sa dokonale vtesná do harmónie klavíra (Obr.č. 2).



Obr. č. 2

V ďalšej časti sa hlavná téma rozvádza v klavírnom parte. Je doplnená triolovými rozkladmi akordov. Vrchný tón triolového rozkladu, ktorý zvädza klarinetistov k jeho vyrazeniu, Carbonare zjemní a viac sa oprie o prvú dobu, čím nadväzuje na daný charakter hlavnej témy, kde hral vysoké tóny na tretej dobe tiež v odťahu.

Decrescendo v klavírnom parte prináša kontrastnú tému, na ktorú sa po dvoch taktach napojí klarinet (Obr.č.3).

⁴ Spodný register klarinetu v rozsahu po tón B1. Register je pomenovaný po nástroji šalmaj – predchodca klarinetu.



Obr.č. 3

Carbonare hrá tému charakterovo nežne a prosebne. Pri počúvaní profesionálnych nahrávok sa študent bežne inšpiruje výrazovými nápadmi svetových klarinetistov. Niekedy sa však stane, že študent narazí na miesto, ktoré hrá interpret tak jedinečne a svojsky, že akákoľvek imitácia väčšinou pôsobí v jeho podaní neprirodzene. Zmiený prípad sa javí aj pri tejto kontrastnej téme v Carbonareho podaní. Carbonare, okrem spomínanej práce s farbou, má v hre niekoľko nuáns. Ako náhle prepady dynamiky (najmä farebné, v rámci *piana*) na tónoch, kde sa bežnému hráčovi žiada dynamiku skôr mierne zosilniť (druhý takt témy na tóne *es2*), záchvevy zvuku pre zvýraznenie *dolce* nálady, špecifická agogická práca a podobné ťažko napodobiteľné prejavy.

Po vyvrcholení expozície Brahms v rozvedení pracoval najmä s kontrastnou témou, po ktorej nasleduje takmer presná tonálne centralizovaná repríza. Carbonare zvyšok sonáty interpretuje charakterovo štýlom, aký priniesol v expozícii. Vyzdvihol by som Carbonareho súhru a komorné čítanie s klaviristom Andrea Dindom, ktorý s ním Brahmsove diela nahrával. Klavírny part je viac preexponovaný, v širokej harmonickej faktúre. Pri štúdiu Brahmsových sonát sa klarinetista snaží nájsť zvukovú rovnováhu medzi ním a klaviristom. Nakoľko je klavír ako harmonický nástroj schopný klarinet zvukovo pohltiť, je ťažké nájsť hladinu dynamiky, ktorá by pôsobila, že sa ani jeden z nástrojov nemusí podriaďovať druhému pre dosiahnutie

zvukovej rovnováhy. Konkrétne vyvrcholenie rozvedenia je v klavírnom parte vo veľkom zvuku. Klarinet iba dopĺňa jednotlivé motívy vedené v klavíri (Obr.č.4).



Obr.č.4

Carbonare sa farebne a zvukovo dokonale vtesnáva do mohutného klavírneho zvuku. Avšak musím poznamenať, že nahrávka je štúdiová a je diskutabilné, nakoľko ovplyvnili zvukovú rovnováhu samotní hráči a čo je práca zvukového technika.

Druhá časť *Andante un poco Adagio* sa začína predpísaným *poco forte*. Carbonare nasadí približne túto dynamiku, avšak už po dvoch taktach sa zvukovo stiahne a dynamicky začne mierne klesať. Napriek ubúdajúcej dynamike, Carbonare citlivo dovedie frázu k pocitovému vrcholu na tóne g2. Dvojtaktový spojovací úsek privádza druhú časť sonáty k zopakovaniu hlavnej témy, ktorá je tentoraz predpísaná v *piano dolce*. Človek, ktorý túto skladbu pozná, očakáva, aký kontrast Carbonare zvolí pri repríze témy, keďže prvá téma bola interpretovaná už v značne tichej dynamike. Carbonare prekvapí širokým dynamickým rozsahom a tému hrá ešte tajomnejším *pianom* ako na začiatku. Zvukový kontrast vzniká tiež vďaka *crescendu*, ktoré vedie spojovacím úsekom (Obr.č.5).

Andante un poco Adagio.

Andante un poco Adagio.

espress.

dol.

Obr.č.5

Carbonare aj v *pianissime* tóny pod oblúčikom viaže veľmi čisto a hladko. Jeho artikulácia v pomalej časti je natoľko nebadateľná, až je ťažké rozpoznať, či noty viaže, alebo oddeľuje nasadením. Celú druhú časť charakterovo interpretuje meditatívne. Aj expresívne vrcholy fráz pôsobia oproti interpretáciám iných klarinetistov veľmi zasnene.

Tretia časť *Allegreto grazioso* je v rámci cyklu najmenej závažná. Je v trojštvrťovom takte, vo forme menuetu. Carbonare sa drží cyklickej koncepcie a v časti sa nesnaží vymyslieť nič významné, v porovnaní s inými interpretáciami, kde sa klarinetisti usilujú rôznymi výrazovými prostriedkami spraviť menuet zaujímavejším. Alessandro hrá tretiu časť veľmi odľahčene a prirodzene, čo pôsobí upokojujúco po dvoch emocionálne silných častiach sonáty. Carbonareho interpretácia prvého dielu časti znie miestami pastorálne. Stredný diel časti hrá veľmi agogicky a rytmicky kolísavo. V jednom z vrcholov stredného úseku sa prejaví Carbonareho typický výrazový prostriedok. Frázu vedie k vrcholu na tóne *b2*, no namiesto toho, aby k tónu prišiel vo vygradovanej dynamike, sa na ňom zvukovo jemne prepadne, pričom poslucháčovi zanechá pocit, že fráza k tomu tónu naozaj prišla. Tento nekonvenčný spôsob výstavby frázy pôsobí veľmi expresívne (Obr.č.6). Časť sa končí reprízou prvého dielu.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line features a melodic line with dynamics *dolce*, *f*, and *p*. The piano accompaniment includes chords and moving lines with dynamics *dolce*, *p*, and *f*. The second system continues the piano accompaniment, featuring a more active texture with dynamics *espress.* and *dim.*

Obr.č.6

Štvrtú časť, *Vivace*, hrajú Carbonare s Dindom podstatne rýchlejšie ako sa zvykne hrať. Carbonare ju interpretuje veľmi živelne a odviazane. Carbonare poctivo dodržiava notový zápis a predpísané *grazioso a leggiero* v téme je v jeho podaní evidentné (Obr.č.7). Tempo v lyrických úsekoch značne spomalí, čím viac vynikne kontrast medzi hlavnou témou a vedľajšími myšlienkami.

Obr.č.7

Štvrtá časť je nielen charakterovo úplne odlišná napríklad od dramaticky najzávažnejšej prvej časti, ale domnievam sa, že nastáva aj zvuková zmena. Farba klarinetu vo *forte* úsekoch znie v štvrtej časti prierazne a svetlo, kým v prvej časti bol zvuk hutnejší a tmavší. Samozrejme, typické atribúty Carbonareho zvuku sú zachované. Carbonare celkovo výborne poníma koncepciu celej sonáty a cyklus uzatvára veľkolepým finále.

3. Rozhovor s Alessandrom Carbonarom⁵

1.) Ako cvičíte pred dôležitým koncertom? Máte nejaké špeciálne spôsoby prípravy?

Áno, keď mám nejaký veľmi dôležitý koncert, je nutné vždy počítať s tým, že chcem byť perfektne pripravený už štrnásť dní dopredu. Nikdy sa mi nestane, aby som dva dni pred koncertom ešte pracoval na tých najťažších miestach skladby. Vždy sa snažím posunúť dátum koncertu tak, aby som vedel byť tých štrnásť dní pred hraním už pripravený. Posledný týždeň pred koncertom už skladbu necvičím v tempe, ale hrám ju v pomalých tempách, aby som mal priestor sústrediť sa na obsah diela, ktoré hrám. To je moja metóda, nič špeciálne..

2.) Ako postupujete v situácii, keď musíte nacvičiť náročné dielo v krátkom čase?

To je presne ono. Snažím sa neštudovať diela v krátkom čase. Vždy sa to snažím zorganizovať tak, aby som mal dosť času. Už sa mi stalo, že ma niekto požiadal o interpretáciu náročného partu pár dní dopredu a v tom prípade pracujem desať hodín denne. Ale nemám to rád. Mám rád, keď môžem nad dielom popremýšľať, „stráviť“ ho a vziať si dosť času na to, aby som na ňom pracoval.

3.) Máte nádherný zvuk. Čo robíte pre to, aby ste ho rozvíjali a udržiavali? Cvičíte ešte napríklad vydržované tóny?

Áno, denne som cvičil naozaj veľa vydržovaných tónov. Už je pár rokov odvtedy, čo som napísal metodickú knihu o kráse zvuku. Je to metóda, na ktorej som pracoval a navrhol som tam nejaké metodické cvičenia, ktoré používajú speváci. Ani nie tak cvičenia na techniku a prsty, ale skôr na nátisk, na zvuk, na vysoké tóny a vokalizačné cvičenia. Pre rozvoj zvuku je kniha naozaj dobrá.

⁵ Rozhovor preložený z nahratých ústnych odpovedí vo francúzštine.

4.) Ako sa pripravujete fyzicky a psychicky pred dôležitým hraním? Máte nejaké špeciálne zvyky alebo rituály?

Nie, nerobím nič špeciálne. Na to, aby som sa cítil pripravený je nutné, aby som mal čas pracovať a cítil sa vo svojej koži. Keď nie som pripravený, to znamená, že som naozaj nemal čas a to nemám rád. Tiež sa snažím prísť včas na miesto koncertu.

5.) Vo Vašom rozhovore pre clarinet.co.uk s Andrew Robertsom ste sa zmienili, že ste stretli učiteľa, ktorý Vám dával dva roky hodiny zdarma. Povedali ste, že by ste sa bez neho nikdy nestali klarinetistom. Mohli by ste byť konkrétnejší a opísať aký vplyv mal tento učiteľ na Vás? Aké informácie mali dopad na Vašu hru?

Áno, mal som výborného učiteľa, ale to je dlhý príbeh... Treba pochopiť, že keď som bol malý, tak som začal študovať na konzervatóriu v mojom meste, kde mi tamojší učiteľ povedal, že nebudem môcť hrať na klarinet, pretože mám príliš veľké pery. Bol som naozaj v depesiách a prestal som na ten nástroj hrať. Po nejakej dobe ma iný učiteľ počul hrať v našom mestečku a povedal mi, že som naozaj dobrý a že by som mohol byť klarinetistom. Bez toho, aby som mu musel niečo platiť, som k nemu začal chodiť na hodiny. Bolo to pre mňa veľmi dôležité, lebo som vďaka nemu pochopil, že sa znovu môžem uchádzať o štúdium na konzervatóriu a stať sa muzikantom. Tento učiteľ nebol len učiteľ, ale je mi aj niečo ako druhý otec. Ešte teraz sa často vídavame. Je to naozaj niekto, kto mi zmenil život.

6.) Máte skúsenosti ako učiteľ. Ako veľmi by mal podľa Vás učiteľ ovplyvniť zvuk svojho študenta? Mal by ho viesť k svojej ideálnej predstave, alebo žiaka nechať ísť svojou vlastnou cestou?

Áno, som profesor a som veľmi striktný na zvuk. Myslím si, že zvuk a intonácia sú dve najdôležitejšie veci správneho hrania. Interpretácia nejakého diela je veľmi subjektívna. Človek môže hrať Mozartov koncert tisícmi rôznymi spôsobmi a nikto nevie, ktorý spôsob je správny. Ale keď hovoríme o intonácii, nie je to vec, ktorú by sme mohli odložiť bokom, alebo zameniť, je dôležitá ako zvuk. Aj vo zvuku je veľa možností prejavu, ale keď z niečoho bolia uši, tak to tiež nie je dobré. Klarinet je nástroj, ktorý keď hrá vo forte, tak veľmi kričí. Musíme nájsť zvuk, ktorý je homogénny a guľatý hlavne vo forte, čo vôbec nie je jednoduché. Je jednoduché hrať na klarinete piano, ale je veľmi náročne hrať na klarinete forte. To je presne to, na čom treba pracovať.

7.) Kde hľadáte inšpiráciu? Ako ste vyvinuli svoju originálnu interpretáciu? Bolo to vďaka nejakej osobe, učiteľovi, alebo je Vaša hra spontánna a prirodzená?

Mal som možnosť vypočuť si veľké množstvo klarinetistov, ale nehľadám inšpiráciu v práci niekoho iného. Som už dosť starý na to, aby som mal vlastnú inšpiráciu. Ale je naozaj dôležité počúvať, ako sa hralo v minulosti. Napríklad počúvať starú americkú školu je pre mňa veľmi dôležité. Ale nechcem imitovať starú americkú školu, nechcem imitovať ani francúzsku, či taliansku školu, to ma nezaujíma. Ja chcem jednoducho hrať tak, aby dielo, ktoré hrám, bolo krásne a chcem sa tou hrou vlastne zavďačiť, preukázať službu skladateľovi, ktorý skladbu napísal. Je to veľmi jednoduché...

8.) Cítite hudbu skrz frázy a zvuk, alebo si vytvárate vlastné predstavy, obrázky, príbehy, ktoré Vás inšpirujú pri hre?

Áno, veľmi často používam pri hre obrázky, predstavy, alebo príbehy. Mám veľmi rád operu, čo je normálne, som Talian. No opera je absolútna hudba.

V opere je spev, hudba, scéna... veľa rôznych umeleckých prejavov. Myslím si, že hudobné dielo, ktoré hrám, by malo byť sprievodom k niečomu, k nejakému príbehu, filmu alebo opere. Vždy sa snažím predstaviť si niečo také. Už je to dávno, čo som v časopise „La Clarinet“ čítal jeden článok, kde autor vysvetlil Debussyho rapsódiu. Vysvetlil toto dielo s príbehom. Veľmi výnimočným spôsobom. Človek naozaj potom mohol počúvať túto rapsódiu a ten príbeh v nej počuť.

9.) Prečo si myslíte, že klarinet nevibruje? Každý nástroj predsa vibruje.

To je pekná otázka. V konečnom dôsledku všetky nástroje vibrujú a trochu môže vibrovať aj klarinet. Problém je, že keď klarinet vibruje príliš, tak znie ľudovo (vulgárne, hrubo⁶). Treba si dať na to pozor, pretože klarinet je nástroj, ktorý znie dosť hrubo⁷ a treba ho zvukovo urobiť viac rafinovaným, delikátnym. Takže áno, je možné vibrovať, ale treba naozaj opatrne vyberať momenty, kedy sa to hodí. Tu v Ríme je škola vytvorená jedným profesorom hrajúcim tak, že veľmi veľa vibruje. To sa mi vôbec nepáči. Čiže vibrovať sa niekedy dá, ale obecné skôr nie.

10.) Čo je podľa Vás ideál klarinetového zvuku? Odpoveď na túto otázku pravdepodobne leží vo Vašich nahrávkach, ale vedeli by ste ho opísať slovami?

Na túto otázku sa dá ťažko odpovedať. Je pravda, že ideálny zvuk je guľatý a homogénny, to povedia všetci. Otázka je, čo guľatý a homogénny znamená. Myslím si, že klarinetový zvuk by nemal byť príliš veľký a robustný. Je veľmi dôležité, aby klarinet znel delikátne. Klarinet zvykne byť veľmi často hrubý. Mladí klarinetisti, ktorí hľadajú spôsob, aby sa im hralo ľahko, bežne zabudnú na to, že klarinet musí byť jemný. Opomínajú krásu zvuku, aby našli ľahkosť pri hre. Je pre nich jednoduchšie mať rýchle prsty v technike

⁶ Carbonare použil francúzske slovo „vulgaire“, ktoré má niekoľko vhodných významov.

⁷ Vulgaire (fran.)

a nekoncentrovať sa na zvuk. Podľa môjho názoru prsty nie sú vôbec dôležité, oveľa dôležitejší je práve ten zvuk.

11.) Je napríklad taliansky klarinetový zvuk niečím špecifický? Čo ma vedie k otázke národných škôl. Myslíte si, že pojem „národné školy“ ešte stále existuje?

Áno, talianska škola je veľmi špecifická. Treba myslieť na to, že talianska škola vznikla najmä preto, aby sprevádzala spevákov. Pre nás nie je dôležitý veľký a silný zvuk, ale najmä zvuk krásny. Musíme sprevádzať spevákov, čiže zvuk musí byť ľahký a pekný, nesmie sa naň príliš tlačiť. Keď si človek vypočuje nahrávky starých talianskych klarinetistov, všimne si, že mali naozaj maličký zvuk, ale zato veľmi krásny. Keď sa to porovná napríklad so starou francúzskou školou, je to obrovský rozdiel. Vo Francúzsku sa hralo veľkým zvukom, no nie vždy tam bola tá kvalita. Mali hlavne aj veľmi rýchlu techniku. Talianska škola sa nesnaží o nejakú rýchlu, virtuóznú techniku, ale zameriava sa práve na pekný zvuk. Zvuk a muzikalita, to je pre nás dôležité.

12.) Vy ako človek, ktorý cestuje po celom svete (pôsobili ste pätnásť rokov vo Francúzsku), cítite rozdiely v tom ako sa hrá v rôznych krajinách? Alebo si myslíte, že sa hra na klarinet už začína v modernej dobe globalizovať?

Áno, je spôsob ako sa dá globalizovať zvuk. A je stále ťažšie rozpoznať štýl hrania konkrétnej školy. Ale ešte nie sme úplne globalizovaní. Myslím si, že v Nemecku, Francúzku, Anglicku, Taliansku aj v USA sú ešte školy rozpoznateľné a dá sa o nich hovoriť ako o národných školách. Avšak je možné, že za tridsať rokov budeme hrať už všetci rovnako. Čo by bola škoda.

13.) Ste sólista, orchestrálny aj komorný hráč. Ktorá z týchto aktivít Vás najviac naplňa?

Hrám v orchestri, ale mám výborný kontrakt. Cestujem iba dvanásť dní v mesiaci, takže mám dosť času na učenie alebo komornú hudbu. Nemôžem povedať, čo je pre mňa ťažšie. Každá z týchto prác vyžaduje úplne iný spôsob práce. Koncert komornej hudby trvá deň, ale zaberie niekoľko dní prípravy. Orchester je úplne iný, pretože tam nie som sólista, som tam člen orchestru. Moja herná činnosť je dosť aktívna, pretože mám za rok asi sto koncertov s orchestrom, zhruba šesťdesiat koncertov komornej a sólovej hry a asi mesiac až mesiac a pol učenia. Takže mám viac ako dvesto dní v roku naplnených, čo už je dosť. Ale mám rád všetky tri činnosti a nemohol by som opustiť napríklad orchester, aby som sa stal sólistom. Tiež by som sa nechcel vzdať komornej hry, alebo učenia...

14.) Chcel by som sa spýtať na Vaše skúsenosti orchestrálneho hráča. Hrali ste niekedy s dirigentom, ktorý by na Vás mal veľký vplyv?

Áno, hral som s veľa dirigentmi, ktorí má naozaj ovplyvnili. Hlavne Claudio Abaddo. Claudio Abaddo je výborný dirigent, pretože výborne vedie, málo hovorí, rýchlo pracuje a je naozaj pozoruhodná osobnosť. Tiež obdivujem Riccarda Mutiho, ktorý mi asi pred dvoma rokmi ponúkol hrať pod jeho vedením, s Chicago Symphony Orchestra. Riccardo Muti je niekto, kto naozaj výborne pracuje s orchestrom. Je to tvorca orchestru. Ale je veľa dirigentov, ktorých som spoznal a mali na mňa veľký vplyv. Bernard Haitink – holandský dirigent, alebo Zubin Mehta. Vždy keď má človek možnosť pracovať, i keď aj desať minút, s takýmito muzikantmi, tak cíti, že je to niečo mimoriadne.

15.) Ktoré orchestrálne party považujete za najnáročnejšie?

Je veľa partov, ktoré sú náročné. Veľmi ťažký je napríklad Dafnis a Chloe od Maurica Ravela, ktorý nebýva spracovaný tak, ako by mal, pretože je veľmi

náročný. Alebo Rímske fontány od Ottorina Respighiho sú veľmi ťažké. Ale ten najnáročnejší úsek je pre mňa v piatej Beethovenovej symfónii. V tretej časti je moment, kde má klarinet malé sólo troch zopakovaných tónov⁸. Často tieto tri noty nie sú zahrané dobre. Je veľmi náročné zahrať ich správne a nastúpiť presne v rytme. Je to naozaj veľmi ťažké. Potom je veľa náročných partov. Ako napríklad tretia a štvrtá Brahmsova symfónia. Tieto symfónie nie sú ťažké pre noty, ale pre krásu zvuku a čistotu legata. Človek si myslí, že to je ľahké, ale to nie je pravda. Keď sa na týchto symfóniách pracuje tak ako sa má, nie je jednoduché zahrať ich dobre.

16.) Popri klasickej hudbe hráte aj hudbu súčasnú a iné moderné štýly. Aký je Váš názor na súčasnú hudbu? Kam si myslíte, že klasická hudba smeruje?

Áno, veľmi rád hrám súčasnú hudbu. Avšak nechcem sa na ňu špecializovať, pretože sa pri jej interpretácii nekladie až taký dôraz na krásu zvuku. Pre mňa je dôležité sa čo najčastejšie vracieť ku klasike. Mám ale rád súčasnú hudbu a je potrebné ju robiť. Hudba musí pokračovať, nemôže sa zastaviť u Mozarta, Brahmsa alebo Stravinského. Niekedy je to ale dosť ťažké, pretože sú skladatelia, ktorí píšu tak, že im človek nerozumie. A nevieme, či je ich hudba dobrá, alebo nie. No aj v súčasnej hudbe hneď školené ucho počuje, čo je dobrá skladba, a čo nie.

⁸ Carbonare tento úsek na nahrávke zaspieva.

4. Metodika Alessandra Carbonareho

V roku 1998 počas pôsobenia v Paríži, Carbonare vydal metodickú knihu etúd. Ako v rozhovore spomenul, hlavný zdroj inšpirácie boli metodické cvičenia spevákov.

Carbonare sa v prvej kapitole zameriava na vokalizáciu. V jednoduchých cvičeniach poskladaných z tonických akordov stupníc prízvukuje, aby sa etudy nehrali mechanicky, no naopak sa hráč snažil aj z jednoduchej linky nôt vytvoriť melodickú frázu. Ďalej radí, aby si hráč zvolil tempo pri ktorom sa bude stále schopný dobre počúvať, no zároveň tempo nie príliš pomalé, aby sa neprestal po chvíli sústrediť na hranú melódiu. Carbonare odporúča hrať cvičenia plným zvukom a chce, aby hráč nestratil kontrolu nad intonáciou jednotlivých intervalov. Upozorňuje hráča, aby udržiaval otvorený krk aj vo vysokom registri nástroja.

Vokalizačných cvičení je dvadsaťštyri. Ich technická a rozsahová náročnosť sa priebežne stupňuje. V neskorších etudách Carbonare používa úseky a výňatky z rôznych orchestrálnych partov, prípadne sólových diel. Nájdeme v nich napríklad úseky z prvej *Brahmsovej symfónie*, zo *Šostakovičovej Leningradskej symfónie*, ale aj výňatky z *Husľového koncertu* Albana Berga a Stravinského opery *Osud Zhýralca...*

V druhej časti metodiky sa Carbonare zameriava na vysoký register klarinetu. Tvrdí, že vysoká poloha klarinetu je u veľa hráčov ostrá a nie veľmi homogénna. Takúto hru prirovnáva k pyramíde - v nízkej polohe, ktorá je jednoduchá na ozev, znie klarinet široko a zvučne a vo vysokej polohe úzko a prenikavo. Toto sa stáva, keď interpret v rôznych polohách nástroja neprispôsobuje vhodne tlak spodnej pery na plátok.

Carbonare sa v týchto cvičeniach snaží hráčovi pomôcť tento problém odstrániť. Rozsahovo sa v nich dostáva až k vysokému tónu *c4*, ktorý v repertoári síce nie je veľmi obvyklý, no niekedy sa v skladbách vyskytne (napríklad v Spohrových koncertoch). Carbonare je názoru, že keď klarinetista rozšíri svoj rozsah do najvyššej

polohy nástroja, tak skladateľmi bežne používaná stredná vysoká poloha bude pre hráča oveľa jednoduchšia na interpretáciu⁹.

Cvičenia by sa mali hrať s uvoľneným nátlakom, no Carbonare prízvukuje, aby hráč nestratil intonačnú kontrolu, keďže pri prílišnom povolení tlaku pier majú vysoké tóny tendenciu intonačne klesať. Ďalej radí, aby sa hráč sústredil na čisté viazanie nôt. Spoje jednotlivých tónov by nemalo byť vôbec počuť. Nečisté viazanie tónov najčastejšie vzniká nedostatočným množstvom inhalovaného vzduchu. Klarinetista by sa mal sústrediť na dostatočnú podporu dychu a tlaku z bránice.

Náročnosť cvičení znovu postupne narastá. Carbonare použil úryvky z Debussyho klarinetovej rapsódie, Spohrovho tretieho klarinetového koncertu. Z orchestrálnych partov spracoval napríklad úseky *Španielskej rapsódie* Maurica Ravela, *Tanečnej suity* Béla Bartóka, alebo Weberovej opery *Oberon*.

Nasledujúcu kapitolu Carbonare venuje práci na spodnom registri nástroja.

Podľa jeho názoru je cvičenie spodných tónov často zanedbávané. Nízke tóny sú veľmi náročné na intonáciu a zvukovú farebnosť. Veľa orchestrálnych sól je napísaných v tejto polohe nástroja. Myslí si, že nedostatočnou prípravou spodných tónov, má hráč problém v orchestri vytvoriť natoľko sýty zvuk, aby bol znelý i cez celý orchester. Spodné tóny by mali byť zvukovo a intonačne čisté a vyrovnané v akejkoľvek dynamike.

V tejto časti metodiky sú použité úryvky klarinetového partu z týchto orchestrálnych diel: *Novosvetská symfónia* Antonína Dvořáka, Camille Saint-Saëns – *Symfónia c-mol*, Georges Bizet – *Arlésienne* a *Moja matka hus* od Maurica Ravela.

V ďalšej časti sa Carbonare zameriava na stredný register nástroja, obzvlášť na tóny *g1-b1*. Pripomína, že intonačné problémy, ktoré vznikajú v tejto polohe sú do veľkej miery spôsobené konštrukčným problémom nástroja. Pre zníženie intonácie v tejto polohe sme nútení prikrývať klapky navyše, čo môže byť problematické v rýchlych úsekoch. Carbonareho cieľom v týchto cvičeniach je rozvinúť farebnosť v tejto polohe, aby tóny zneli čo najviac homogénne. Použité sú

⁹ Paralela s všeobecne známym spôsobom práce u spevákov - rozširovanie rozsahu okrajových tónov, aby sa spievali často využívané vysoké tóny pohodlne a stabilne.

napríklad úryvky z Rossetiho klarinetového koncertu, z *Troch miniatúr* Krisztofa Pendereczkého, z opier *Lakmé* Lea Delibessa a *Samson a Dalila* Camille Saint-Saënsa.

V posledných cvičeniach sa Carbonare venuje nasadeniu.

Carbonare si myslí, že aj táto problematika sa v dennom cvičení často zanedbávaná. V cvičeniach sa zameriava na rozvoj citlivého a presného nasadenia v akejkoľvek dynamike (obzvlášť v *pianissime*), vo všetkých polohách nástroja a v rôznych intervalových skokoch.

Znovu upozorňuje, aby si hráč kontroloval intonáciu, ktorá má vo veľmi tichej dynamike tendenciu ísť znateľne vyššie. Odporúča hrať cvičenia vo veľmi pomalom tempe.

5. Nahrávky Alessandra Carbonareho

1990 – *Mozart, Salieri*; Banca CRT – Carbonare ako člen Euroensemble pod vedením Marcella Rotu nahral Mozartovu *Grand Partitu KV 361 B-dur* a Antonio Salieri: *Armonia per un Tempio della Notte*.

1994 – *Johannes Brahms*; Agorá - Carbonareho prvé oficiálne vydané sólo CD. Na CD nahral Brahmsove diela: dve *Sonáty pre klarinet a klavír Op.120 (f-mol a Es-dur)*, *Trio pre klarinet, violončelo a klavír Op.114 (a-mol)*. Spolupráca: Andrea Dindo – klavír, Marco Decimo – violončelo.

1995 – *Francis Poulenc*; Agorá – spolu s Quintetto Bibiena nahral Poulencov *Sextet pre dychové kvinteto a klavír*. Okrem *Sextetu* si môžeme vypočúť Poulencovu *Sonátu pre klarinet a klavír* a *Elégiju* pre lesný roh a klavír Spolupráca: Andrea Dindo – klavír.

1995 – *Flamen*; Ermitage Aura – ďalšie CD Quintetta Bibiena. Na CD môžeme počúť v životopise spomenuté kvinteto *Flamen* Ivana Fedeleho, *Šesť bagatel pre dychový kvintet* – György Ligeti a *Dychové kvinteto Op. 200* – Luciano Berio.

1995 – *Clarinet sings Verdi*; Agorá – prvé zo série CD, kde Carbonare hrá rôzne fantázie, transkripcie príp. variácie známych oper. Na CD sú skladby inšpirované Verdiho operami: *Macbeth*, *Aida*, *Rigoletto*, *Traviatta*, *Trubadúr*, *Maškarný bál* v úprave rôznych skladateľov.

1996 – *Modest Petrovič Musorgskij*; Agorá – na CD sú nahraté Musorgského *Obrázky z výstavy* v úprave Carla Ballariniho pre dychový kvintet, v podaní Quintetta Bibiena.

1997 – Mozart, Rossini; Agorá – Kammerorchester Pforzheim pod taktovkou Vladislava Czarenkiho sprevádza Carbonareho v dielach: W.A.Mozart – *Klarinetový koncert A-dur K622* a Gioacchino Rossini – *Andante, téma a variácie C-dur*.

1997 – Robert Schumann; Agorá – zo Schumannových diel si tu môžeme vypočúť *Tri fantastické kusy pre klarinet a klavír Op.73*; *Marchenbilder pre violu a klavír Op.113*; *Märchenerzählungen pre klarinet, violu a klavír, Op.132*; *Romanzen pre hoboje a klavír Op.94* (v úprave pre klarinet a klavír). Spolupráca: Andrea Dindo – klavír, Simone Braconi – viola.

1999 – Brahms, Mozart; Harmonia Musica – na toto CD Carbonare nahral Mozartov *Klarinetový kvintet A-dur K581* a *Klarinetový kvintet h-mol Op.115* Johannes Brahmisa. Spolupráca: Florence Binder, Luc Hery – husle, Nicolas Bone – viola, Muriel Pouzenc – violončelo.

2001 – Mozart, Beethoven; Musincom – živá nahrávka Carbonareho interpretácie Mozartovho *Klarinetového koncertu s Orchestrom del Festival Arturo Beneditti Michelangeli*. Marta Argetich na CD interpretuje Beethovenov *Prvý klavírny koncert Op.15*.

2001 – Piramidi; Splasc(H) – Carbonare ako hosťujúci hráč jazzového „Future Orchestra“ Luca Doiniho.

2001 - *La Clarinette à l'Opéra*; Harmonia Mundi – ďalšie Carbonareho klarinetové parafrázy talianskych opier. Môžeme si tu vypočúť úpravy opery Pietra Mascagniho – *Sedliacka časť Op.83* (úp. Carlo Della Giacoma); Gioacchino Rossini – *Eduard a Kristína* (v úprave pre klarinet a sláčikový kvartet – Girolamo Salieri); Giacomo Puccini – *Tosca Op.171* (úp. Carlo Della Giacoma) ; Vincenzo Bellini - *La sonnambula (Námesačná)* (v úprave pre Es klarinet, B klarinet a klavír - Luigi Bassi); Giuseppe Verdi – *Rigoletto* (Luigi Bassi).

2002 – *Unus Inter Pares*; Velut Luna – CD diel skladateľov 20.storočia. *Príbeh vojaka* a *Tri kusy pre klarinet sólo* Igora Stravinského; Béla Bartók – *Kontrasty pre klarinet, husle a klavír*; Adriano Lincetto – *Fantázia pre klarinet, violu a klavír* a *Presto pre klavír*. Spolupráca: Domenico Nordio – husle (viola), Alberto Boischio – klavír.

2003 – *No Man's Land*; Velut Luna – Alessandro Carbonare s Andrea Dindom nahrali veľmi netradičné CD. Neznáme skladby a rôzne úpravy moderných autorov v sebe nesú prvky klasickej hudby, ale aj jazzu, či rocku. Napríklad prvá skladba *FZ for Alex* v úprave Andrea Chenna spracúva úseky a melódie z piesní americkej rockovej legendy 20.storočia Franka Zappu. Ďalej na CD môžeme počuť *Sonátu* od Philla Woodsa¹⁰ v úprave pre klarinet a klavír, alebo Graham Fitkin – *Gate*; Enrico Pieranunzi – *Elisions du Jour*; Paquito D'Rivera¹¹ – *Mini Suite*; Takashi Yoshimatsu – *Fuzzy bird Sonata*, Carlo Boccadoro – *Elegia in memoriam Miles Davis*; Franco D'Andrea – *Trento*.

2004 - *Carl Maria von Weber*; Art Music – Carbonare spolu s *Haydn Orchestra Bozen* nahral oba klarinetové koncerty (*f-mol Op.73, Es-dur Op.74*) a *Concertino pre klarinet a orchester Es-dur Op.26*.

2005 – *Clarinet sings opera*; Japan Import – zatiaľ posledné zo série CD inšpirovaných talianskymi operami. Carbonare interpretuje *Fantáziu* podľa opery Vincenza Belliniho – *Puritáni* (úprava - Henry Lazarus); Gioacchino Rossini - *Cavatina* (úp. Müller I.); Gaetano Donizetti – *Studio primo pre klarinet sólo*; Giuseppe Verdi – *Fantázia La Traviatta* (úp. Donato Lovreglio); Erzherzog Rudolph – *Variácie na Rossiniho tému*; Gioacchino Rossini – *Duetto sopra il Mosé* (úp. Fasanotti Spadina); Gaetano Donizetti – Melódia na tému z *Anny Boleny* (úp. F. Mirco).

2007 – *W.A. Mozart, Brahms*; Amadeus – živá nahrávka dvoch klarinetových kvintet: Mozarta a Brahmsa.

¹⁰ Americký jazzový saxofonista a klarinetista.

¹¹ Kubánsky saxofonista a klarinetista zameriavajúci sa na *latino jazz*.

2009 – *Nino Rota*; Music Media – nahrávka *Tria pre klarinet, violončelo a klavír* talianskeho skladateľa Nina Rotu.

2009 – *The Art of Clarinet*; Decca – najslávnejšie, technicky revolučné CD Alessandra Carbonareho. Etienne Benet¹² sa v brožúrke k CD vyjadril o Carbonareho schopnosti zvládať náročné technické pasáže nie len mechanicky, ale ich obohacovať aj jedinečnou myšlienkou a predstavou, čím tieto úseky dotvárajú výraz skladby. Benet hovorí o posune klarinetovej techniky, ktorý Carbonare na CD chce priniesť. Carbonare na nahrávke hrá napríklad celú skladbu pomocou techniky cirkulovaného dýchania¹³, (Antonio Pasculli - *Le Api*; pôvodne napísané pre hoboj) využíva rôzne moderné techniky hrania ako dvojité, alebo trojité staccato¹⁴, multifónie... Carbonareho výber repertoáru siaha k transkripciam diel z technicky pokročilejších nástrojov. Z husľových transkripcii môžeme na CD počuť: Antonio Bazzini – „*La ridda dei folletti*“; Grigoras Dinicu/Jascha Heifetz – *Hora staccato*; Niccolò Paganini – *Capriccio No.1 Op.84* a jeho jazzovú úpravu Michaela Garsona; Pablo De Sarasate – *Zigeunerweisen Op.20*, Camille Saint-Saëns - *Introduction et Rondo Capriccioso Op.28*.

Ďalej skladbu Béla Kovácsa – *Sholem-alekhem, rov Feidman!*; Gaspare Tirincati – *Clarinetologia (...after Charlie Parker)*; Claude Debussy – *La fille aux cheveux de lin*; Piercarlo Salvia – *Rhapsodic Nightmare (...after Claude Debussy)*; Isaac M.F. Albeniz – *Tango*; Paul Jeanjean – *Au clair de la lune Variations acrobatiques*; Robert Schumann – *Im wunderschönen Monat Mai*. Spolupráca: Monaldo Braconi – klavír, Francesco De Palma – kontrabas.

2013 – W.A. Mozart; Deutsche Grammophon – 14.mája 2013 bude vydané CD, kde pod taktovkou Claudia Abbada hrá Alessandro Carbonare spolu s *Orchestra Mozart Bologna Klarinetový koncert A-dur* Mozarta. Spolu s klarinetovým koncertom CD nosič zaznamená aj Mozartov koncert flautový a fagotový.

¹² Etienne Benet napísal v brožúrke komentár ku Carbonareho CD. Universal music Company, DECCA, 2009.

¹³ Technika dýchania, ktorá umožňuje hráčovi neprerušit hranie nádychom. Praktikovaná je tak, že sa hráč nadýchne nosom v momente, kedy vytláča do nástroja nahromadený vzduch v lícach.

¹⁴ Dvojité a trojité staccato je technika artikulácie využívaná k interpretácii rýchleho sledu artikulovaných tónov. Staccato je vyslovované na slabikách *ta-ka*.

Záver

Počas štúdia umenia hudobného nástroja sa človeku občas stane, že jeho motivácia vzdelávať sa v danom obore ochabne, začne spochybňovať smer, ktorým sa rozhodol v živote ísť a sa ním eventuálne aj živiť. Aj keď tieto skeptické momenty neprichádzajú často, keď prídu, tak sa s nimi treba nejakým spôsobom vysporiadať. Ja osobne mám tých spôsobov viac. Jedným z nich je aj počúvanie obľúbených nahrávok, obzvlášť hudby Alessandra Carbonareho. Jeho prirodzený a ľahký prejav mi vždy pripomenie krásu klarinetu a hráčsku úroveň, na ktorej sa dá tento nástroj ovládať. Carbonareho som vždy vnímal ako hráča, ktorý sa nesnaží byť za každú cenu originálny, ale cieľ jeho interpretácie je čistý muzikálny prejav, krása umenia. To „najoriginálnejšie“ vyjadrenie hrania vnímam v prvom rade v hudbe samotnej a nie vo výstredných výrazových prostriedkoch interpreta.

V úvodnom e-maily pánovi Carbonaremu som podobnými slovami odôvodnil, prečo chcem písať prácu práve o ňom. Carbonare priamo na tieto slová nezareagoval, no vplynúc z nášho krátkeho rozhovoru si myslím, že jeho cieľ a moje vnímanie jeho interpretácie sa zásadne nelíšia. Alessandro Carbonare pôsobil ako milý a ochotný človek a dúfam, že čoskoro budem jeho hru počuť aj naživo.

Použité informačné zdroje

CARBONARE, Alessandro. *Clarinetto Il suono: arte e tecnica 100 esercizi per migliorarne l'omogeneità*. Rím: Edizioni Riverberi Sonori, 1998. ISMN M-705004-01-7

CARBONARE, Alessandro. *The Art of Clarinet*. Bologna: A Universal Music Company, DECCA, 2009. CD nosič.

<http://en.wikipedia.org>

www.carbonare.com

http://www.theclarinet.co.uk/articles/cass_carbonare.shtml

<http://www.allmusic.com/artist/alessandro-carbonare-mn0001669033>

http://www.clariperu.org/Biografia_Carbonare.html

<http://web.tiscali.it/bibiena/>