

hudobný život

4 2009 | 2,16 € / 65,- Sk
ROČNÍK XLI

Spravodajstvo: Hammerklavier
festival / Rozhovor: V. Sofronická
/ História: L. Slovák (1909–1999)
/ Hudobné divadlo: rozhovor M.
Chudovský / Jazz: Kapitoly z dejín
jazzového klavíra III.

9 77133541400804



Hammerklavier festival

2. ročník, Hammerklavier festival, 20.–23. marca, Zrkadlová sála Primaciálneho paláca, VŠMU, InMusic o. z.

Ked' kedy si Peter Šefl priviezol z Prahy klavír z roku 1805, niektorí klaviristi sa vyjadrili, že sa na ňom nedá hrať. Tá klaviatúra, ten nízky ponor kláves... Dnes je situácia odlišná a kladivkový klavír predstavuje výzvu. Hoci kto si môže povedať – mám dobrú techniku, mám naštudované nejaké diela z klasicizmu, prečo by som si ho nevyskúšal. Môže sa však ľahko stať, že nástroj pokorí hudobníka. Problémom je adaptabilita. Vyskúšať si a pochopiť podstatu nástroja je rozdiel, ako to ukázali aj festivalové koncerty.

Druhý ročník festivalu bol naplánovaný oveľa veľkosejšie ako prvý. Nielenže majiteľ prvého hammerklaviera na Slovensku Peter Gulas opäť ponúkol svojho Waltera, aby si ho mohli vyskúšať aj iní, ale tentokrát bol prítomný aj staviteľ kópií historických klavírov Američan Paul McNulty, žijúci v českom Divišove, ktorý priniesol so sebou ďalšie tri nástroje: okrem Waltera aj kópiu nástroja Johanna Andreasa Steina a klavír postavený podľa op. 319 Conrada Grafa. Umožnilo to urobiť si lepšiu predstavu o vývine klavíra a premenách jeho zvuku. Skladby Carla Philippa Emanuela Bacha, Mozarta a raného Beethovena znali na Steinovi, neskôr diela Beethovena na Walterovi a ranoromantické kompozície Schuberta a Chopina na Grafovi. Kedže festival tentokrát prebiehal v Primaciálnom paláci, bol otvorený širiemu publiku (1. ročník v Dvorane VŠMU bol viac-menej odsúdený, aby sa stal internou záležitosťou školy a odborného publiku). Novinkami 2. ročníka boli koncerty s orchestrom (Haydn, Mozart) a zaradenie piesňového cyklu (Schumann).



P. Gulas a M. Stahel [foto: archív festivalu]

Orchestrálny koncert

Prvý koncert (20. 3.) by lepšie zapôsobil, keby bol posledným. Orchestr a klavírne koncerty Haydna a Mozarta by vytvorili pekný záver. VŠMU Baroque Orchestra pod vedením Petra Zajíčka pozostával z mladých a veľmi schopných študentov VŠMU, pre ktorých Brahmsov či Čajkovského koncert iste nie je žiadnym problémom. Niečo iné je však hrať Haydna a Mozarta v malom komornom obsadení. Pozitívom však zostáva, že sa na VŠMU objavuje snaha priblížiť študentom historicky poučenú interpretáciu. Huslišti a violisti hrali postojačky, no kontrabasista

neznel ideálne.

Mozartovo *Divertimento F dur KV 138* bolo orchestra bližšie a hráči z neho vyťažili viac. Škoda, že v *Andante* hráli violončelá a kontrabas frázu s osminovou pomlčkou a troma osminovými notami opakovane s nesprávnym akcentom, čo azda súviselo so smykom. V záverečnom *Presto* sa objavili aj intonačné nepresnosti. Na jeseň roku 1782 Mozart pracoval súčasne na troch klavírnych koncertoch (*KV 413 F dur*, *KV 414 A dur* a *KV 415 C dur*) s dychmi a dokonca aj s trúbkami a tympanmi. *Klavírny koncert A dur KV 414* dokončil 28. 12. 1782. Nasledujúci rok Mozart uverejnil o tomto koncerte správ-

vo Wiener Zeitung, kde napísal, že skladbu možno hrať aj s veľkým orchestrom alebo len „a quattro“. Na koncerte nezaznala ani jedna z týchto podôb, skôr niečo medzi tým. Škoda, pretože úvod k 2. časti je s dychovými nástrojmi oveľa farebnnejší, veľmi výraznej sú najmä „naturhorny“. Ked'e si sadla za Waltera Daniela Varínska, orchester hral ako vymenéný, čo mi potvrdili

ku koncertu privela. P. Gulas, ktorý má Waltera k dispozícii, si zázračne uvoľnil pravú ruku a dosiahol neuveriteľne ľahkú a brilantnú virtuozitu. V Beethovenových skladbách pre klavír a violončelo je klavírny part technicky nesmierne náročný, violončelo jeho náročnosť nedosahuje ani zdaleka. Napriek existencii diel Vivaldiho, Boccheriniho a Haydna hrávajú violonče-



P. McNulty, P. Gulas, V. Sofronická a I. Siller [foto: archív festivalu]

aj iní poslucháči. Zrazu začal hrať jemne, modeloval frázy a klavír nikdy neprekryval. Varínskej Mozart zapôsobil muzikalistu a zrelostou, čo umocnila bezproblémová technika. Mozart bol krásnym zakončením koncertu a bol by aj vhodným záverom tohto zaujímavého festivalu.

Menej býva viac

Niekedy je menej viac, čo platilo aj pre koncert Petra Gulas a violončelistu Michala Stahela (21. 3.). Gulas zahral dve Haydbove skladby a s violončelistom ešte ďalšie štyri čo bolo vzhľadom na dĺž-

listi na školách najmä skladby z obdobia romantizmu. Bariéru interpretačných stereotypov sa podarí prekonáť len málokomu. Nepochodilo sa to ani M. Stahelovi. V Mozartovej *Sonáte G dur č. 11 KV 379* v Stahelovej úprave hral každý z interpretov čosi iné: klavirista Mozarta, violončelista Čajkovského. Oba party akoby navzájom-vôbec nesúviseli (nielen výrazom, ale aj frázovaním), možno to bol problém úpravy. Veľmi náročné Haydovo *Capriccio G dur Hob. XVII/1* zahrával Gulas bravúrne. Beethovenova *Sonáta F dur op. 5 č. 1* pre klavír a violončelo bola však už neúnosne dlhá. Na vine samozrejme nebol autor.



D. Varínska [foto: archív festivalu]

Vrondesa opäť objavilo odlíšné frázovanie: v 6/8 takte sú najprv tri osminy staccato a potom štvrtová hodnota a osmina legato ako odtah. Je to veľmi výrazný motív. Keď ho hral klavír, bol zrozumiteľný a jasný, violončelo z neho urobilo karikatúru. Kým prvú polovicu koncertu hral Guľas na nástroji Johanna Andreasa Steina, v druhej si sadol za Waltera. Beethovenove Variácie pre violončelo a klavír F dur op. 66 však poskytvali rovnaký obraz ako predchádzajúce skladby. Variácie neboli naplnené hudobným obsahom ani emóciami, zdali sa pridlhé, hoci klavírný part hýril náročnymi brillantnými pasážami. Haydnova Fantázia C dur Hob. XVII/4 vyznala veľmi pekne. Posledná Beethovenova sonáta (g mol op. 5 č. 2) už presahovala možnosti percepcie. Bola to škoda, lebo ide o nádhernú skladbu. Aj tu sa objavili rozdielne frázované motív. Klaviristi a čembalisti musia frázovať, inak by sa ich prednes stal nečitelným a plochým. Ale „romantickí“ interpreti nepoznajú takéto frázovanie; romantické smyky a prstoklady sú iné, aké vyžaduje stará hudba. Violončelo sa vynutilo ako romantický nástroj a dnes je hra mnohých violončelistov poznačená romantickými ideálmi, hoci tvrdia opak.

Paul McNulty a Viviana Sofronická v Bratislave

Okrem domáčich klaviristov sa na festivali predstavila aj Viviana Sofronická (22. 3.), dcéra slávneho ruského klavirista Vladimira Sofronického, ktorý s nenapodobnitelným štýlom a obrovskou dávkou imaginácie hrával Skriabinove diela spôsobom, že sa s ním mohol porovnávať



P. McNulty pri práci [foto: archív festivalu]

iba Horowitz. V. Sofronická po moskovskom Konzervatóriu vyštudovala v USA historicky poučenú interpretáciu, študiá ukončila diplomom z klavíra a čembala na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu. V súčasnosti má ako manželka renomovaného amerického staviteľa kópií historických klavírov Paula McNultyho jedinečnú možnosť cvičiť a hrať na jeho nástrojoch. Preto ako jediná predvedla na všetkých troch klavíroch ich technické možnosti, farebné registre a dynamické odtiene. Excentrickú Sonátu g mol W. 65/17 C. Ph. E. Bacha, plnú fantázie a afektov, zahrála brillantne na kópii Steina. Stein stal svoje klavíry z čerešňového dreva, čo spôsobuje najmä vo vyšších frekvenciach mimoriadne

bohaté spektrum alikvotných tónov, no základný tón a celkový volumen je podfarbený mälo. Vynášiel tiež „nemeckú“ mechaniku. Na kópii Waltera zahrála V. Sofronická Mozartovu Fantáziu c mol KV 475 a slávny Beethovenov op. 27 č. 2.

Iba ona správne použila pedál una corda, ktorý skutočne umožňuje hru na jednej strune (na moderných klavíroch hrá na dvoch) – v 1. časti Beethovenovej Sonáty „Mesačného svitu“, kde je una corda predpísaná a v Schubertovom Impromtu č. 3 B dur op. posth. 142, kde s jeho použitím priam rozprávkovo zahrála brillantnú pasáž. Veľkým prekvapením boli Chopinove Variations brillants B dur op. 12, hrané na Grafovi. Keď Chopin začína, mal k dispozícii takéto nástroje. V Paríži v roku 1839 mal Chopin klavír od Pleyela (McNulty v súčasnosti pracuje na kópii Pleyela), ktorý mal na rezonančnej doske medzi hlavou a závesnými kolíkmi päť železnych vzper držiacich napätie strún. Mechanika bola „simple échappement“, dĺžka nástroja 219 cm, takže aj tento nástroj mal dosť ďaleko od moderného Petrofa.

V hre Sofronickej bolo počut rozdiel medzi moderným klavírom a kladivkovým klavírom, pretože sa úplne osloboodila od romantických stereotypov, ktoré hráčov na modernom klavíri často ovládajú. Zaregistroval to zrejme každý.

Po koncerte pozval Paul McNulty publikum ku klavírom, vybral z každého nástroja mechaniku, dokonca i klávesy a umožnil záujemcom, aby si ich prezreli, ozrejmil princípy fungovania jednotlivých modelov. Vysvetľoval, ako reguluje mechaniku. Objasnil rozdiel medzi Ste-

a Schumannova. Magdaléna Bajuszová zahrala Schubertove Drei Klavierstücke op. posth. D 946. Kvôli prudkému úderu (čo modernému klavíru nevadí) znel nástroj ostro. Kópia historického nástroja ale nie je moderný klavír, preto sa technická výbava klaviristky nemohla prejavíť v plnej šírke. Náročné úseky zahrála Bajuszová bez miernutia oka, no ako technické cvičenia. Ak je hudba „reč citov“, potom si Schubertova jemná melodika založená na nápevoch a tancoch vyžaduje vrúcenosť, tá sa však objavila veľmi zriedka.

Kateřina Machovská zaspievala Schumannov cyklus Frauenliebe und Leben. Jej hlas je jemný a temne zafarbený, disponuje dobrou hlasovou technikou, no v piesňach sa viac žiadalo vyslovovať koncovky, bez ktorých sa nedalo nemeckému textu dobre rozumieť. Najkrajšie zaspievala poslednú pieseň Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan. Obdivuhodná bola jej intonačná istota, s ktorou začínala piesne bez podpory klavíra (Ich kann's nicht fassen, nicht glauben a Du Ring an meinem Finger). Klavírny sprievod Ivana Šillera bol veľmi jemný a decentný.

Záver festivalu veľmi hodnotným výkonom skrášilo klavírne duo František Pergler a Ida Černecká. Zahrali Schubertovu Fantáziu f mol op. 103 D 940 a Allegro a mol op. 144 D. 947. Vo fantázii vytvorili symfonickú drámu, dialóg medzi basom a diskantom. Druhá časť bola symfonickým scherzom, technicky veľmi náročným. Štvorhlasná fúga vyznala od „pesničkára“ Schuberta prekvapujúco filozoficky. Pergler a Černecká vynaložili pri štúdiu tejto fúgy veľa úsilia, čo sa, ako ukázal súverený výsledok, oplatilo. Allegro a mol

Povedali o Hammerklavieri...

Hammerklavier festival priniesol študentom hudby i klaviristom unikátnu možnosť vyskúšať si kladivkový klavír na koncertoch i na majstrovských kurzoch. Z reakcií vyberáme.

„Z letného kontaktu s hammerklavierom, sa mi ľahko posudzujú jeho špecifika. Inak ho pozná a ocení interpret, ktorý sa naň špecializuje, inak klavirista, ktorý si ho vyskúša „zo zábavy“. Najdôležitejšou skúsenosťou bolo uvedomenie si, že autenticita diela je oveľa viac, než len znenie nástroja. Esencia, duch diela – jeho štýl sú tvorené zložitým komplexom interpretačných postupov, navýše expanzívnosť myšlenia skladateľov priamo predurčovala ďalší vývoj klavíra. Preto sú mi dosť vzdialé názorové koncepcie o štýlovej korektnosti, závisiacej od dobových nástrojov. Na druhej strane to bol úzasný tréning adaptability a tiež zvukovej predstavivosti, keďže bolo treba „vytáhovať“ z nástroja znenie, ktorého ideálnu podobu vlastne nepoznám. To „postavilo do pozoru“ všetky mechanizmy hry.“

Magdaléna Bajuszová, klaviristka

„Vyskúšala som si zahráť expozíciu jednej Mozartovej sonáty. Trvalo mi istý čas, kým som sa „vtesnala“ do úzkych a malých kláves. No postupne oboznamovanie sa s dispozíciami a zvukovými možnosťami nástroja určite obohatia moju interpretáciu na modernom klavíri.“

Daniela Kačmárová, študentka VŠMU

„Bola to výnimcočná skúsenosť. Očarila ma nad očakávanie bohaté možnosti tvorenia tónu. Pri hre interpret nemá takú širokú dynamickú škálu, na akú je zvyknutý pri dnešnom nástroji, preto som sa musela popasovať s precíznym frázovaním.“

Magdaléna Ondičová, študentka VŠMU

„Kurzy obohatili a rozšírili moju predstavu o zvukových a farebných možnostiach nástroja. Napríklad zmena dynamiky znamená zároveň výraznú zmenu farby. Je zaujímavé nachádzať podobné inšpirujúce podnete na modernom nástroji. Iné kvality nástroja podnechovali k zamyslieniu nad vnútorným časom v skladbe ako aj nad bohatšou a precíznejšou artikuláciou.“

Ivan Trangošová, študentka VŠMU

inom, ktorého kladivká padajú po údere struny celkom dole, a Walterom, ktorého mechanika už má zdržovaci lištu. Tá jemne pridrží padajúce kladivko, ktoré je pripravené na repetíciu. Keď mechanika zasunul, všetky tri klavíry sa naraz rozozvučali – vyskúšať si ich mohol ktokoľvek. Paul McNulty sa prejavil ako veľkorysý človek a aj nadalej skromne odpovedal na rôzne otázky, ktoré sa naňho sypali zo všetkých strán.

Klavír romantikov

Posledný koncert (23. 3.) bol dramaturgicky veľmi pestrý. Hralo sa len na kópii Grafa, na programe boli diela Schuberta

„Lebensstürme“ vystihuje podtitul, je to búrlivá hudba v rýchлом tempa. Pergler a Černecká sa dostatočne adaptovali na klaviatúru aj dynamické možnosti Grafa. Ich prejav bol dramatický, súhra dokonala a v hustej sadzbe sa Graf zaskvel monohoráky farbami.

Beethoven povedal, že úlohou umelca je vyskresiť v duši oheň. Horowitz sedával za klavírom nehybne, no hral ako mág a obecenstvo ani nedýchalo. Na festivale som videl viacerých mladých umelcov, ktorí počas hry afektovali, čo považujem za neschopnosť vyjadriť hudbu emócie. Tie sú však pre interpretáciu klúčové.

Vladimír RUSÓ

Hra na kladivkovom klavíri prináša radosť z objavovania

Hammerklavier festival hostil tento rok renomovaného staviteľa kópií kladivkových klavírov Paula McNultyho, ktorý na Slovensko priviezol svoje modely postavené podľa nástrojov Johanna Andreasa Steina, Antona Waltera a Conrada Grafa. S jeho manželkou, ruskou klaviristkou Vivianou Sofronickou, sme sa rozprávali o tom, ako fortepiana z dielne Paula McNultyho zmenili jej pohľad na hudbu.

Prečítajte si ďalšiu časť v našej rubrike **Music Box**.

Vás otec je medzi znalcami považovaný za jednu z najvplyvnejších ruských klavistickej legiend, no napriek tomu nie je taký známy ako Richter alebo Gilels. V čom bola jeho umelecká kariéra iná?

Bolo to z rozličných dôvodov: môj otec napríklad nikdy nevycestoval mimo Sovietskeho zväzu s výnimkou vystúpenia vo Francúzsku v roku 1928 a prikázaného koncertu pre lidov na Postupimskej konferencii v roku 1945. (Keď sa Stalin dozvedel, že na konferencii vystúpi Trumanova dcéra, prikázal otcovi, aby okamžite odletel do Postupimu.) Svoju úlohu zohrala aj jeho samotárska povaha – nekoncertoval dokonca ani v Rusku, vystupoval len v Moskve, kde žil po roku 1942 a v Leningrade, kde bývali jeho sestry. Bol plne oddaný hudbe a nie príliš praktický v každodennom živote. Jeden príklad za všetky – keď mal v mladosti koncertné turné po Rusku, stratil oblek. Prokofiev, ako vždy praktický, ho našiel a vrátil. Neskôr po návrate do Moskvy nikdy neopustil byt bez prítomnosti matky alebo blízkeho priateľa,

spontánnosti živých koncertov. Neugauz raz povedal: „*Ist na Sofronického koncert je ako schôdzka naslepo. Nikdy neviete, čo čakáte, ale vždy je to vzrušujúce.*“

Dalo by sa povedať, že čo sa týka prístupu k hudobnému dielu, „ruská škola“ nemá veľa spoločného s historicky poučenou interpretáciou, alebo všeobecnejšie, prístup k hudbe je na Západe v zásade dosť odlišný. Ako ovplyvnil vašu hru domov a umelecké prostredie v Rusku?

Je to už viac ako 20 rokov, čo som opustila Rusko, no už aj tam som sa zaujímalá o tzv. starú hudbu. Príťahovali ma Bachove fúgy, zatiaľ čo väčšina mojich spolužiakov preferovala Rachmaninova a Bacha považovala za nudnú a obligátnu súčasť štúdia, ktoré bolo fažiskovo orientované na hudbu neskorých romantikov. Renesančná, baroková hudba alebo hudba 20. storočia neboli zastúpené v učebných plánoch a boli považova-

Hrať na správnom nástroji je pre interpreta ľahšie a poslucháčovi to lepšie tlmoči zvukový obraz a posolstvo diela.

kterému dôveroval. Hoci mal veľmi rozsiahly repertoár, zrealizoval pomerne málo nahrávok – bolo to nielen kvôli nedokonalostiam nahrávacej techniky, ale aj preto, že nenávidel prácu v štúdiu, ktorá bola protikladom

né za „alternatívnu“ či dokonca „disent“. Štandardné hudobné vzdelanie sa zameriavalо na hru na modernom klavíri a hoci moskovské konzervatórium, ktoré som navštievovala, umožňovalo



V. Sofronická [foto: www.sofronitzki.com]

získať kvalifikáciu aj v odbore hra na organe/čembale, bolo to len na 2. stupni štúdia a za predpokladu, že študent si ponechal moderný klavír ako hlavný predmet. Špeciálne požiadavky na prijatie na tento odbor neboli a záujemcovia súťažili s klaviristami v klavírnom repertoári – medzi povinnými skladbami boli napríklad dve Chopinove etudy. Dnes som za to vďačná, pretože dobré klaviristicke základy mi veľmi pomohli, keď som sa začala venovať Chopinovi na kladivkovom klavíri.

Kde ste sa dostali prvýkrát do kontaktu s hnutím starej hudby a kladivkovým klavírom? Bolo to niečo ako „lásku na prvé počutie“?

S hnutím starej hudby, ktoré v Rusku začalo pomerne skoro, bola situácia v niečom iná ako s kladivkovým klavírom. Už v 50. rokoch 20. storočia založil Andrej Volkonskij na interpretáciu renesančnej hudby v Rusku súbor Madrigal, ktorý existuje dodnes. Samozrejme, situácia bola oveľa zložitejšia ako na Západe, kde boli dostupné knižnice i historické nástroje. Nadšenci v Rusku si museli vystačiť so zobcovými flautami, niekoľkými nie príliš kvalitnými starými violami, východonemeckými čembalami a spevákmami. Napriek tomu mali koncerty starej hudby veľký ohlas. Zopár nahrávok, ktoré sa dostali zo Západu, malo veľký vplyv. S kladivkovým klavírom to bolo iné – existovalo niekoľko nefunkčných originálov v múzeach a musím priznať, že vtedy som si vôbec nevedela predstaviť, ako mohli zniesť, keď boli nové. Myslim, že dušu hudobníka si musí nástroj podmaníť, no keď pôsobí neutráktívne... V mojom prípade sa tak stalo až v triede profesorky Penelope Crawfordovej na Oberlin College v USA koncom 80. rokov 20. storočia, keď som počula kladivkový klavír v programe z Mozartových trií. Uchvátilo ma, ako dokonale sa zvuk klavíra viazał so sláčikovými nástrojmi, čo mi dalo odpovedať na dovtedy nezodpovedanú provokatívnu otázku – prečo Mozart písal pre nástroje, ktoré sú vo svojich zvukových kvalitách také odlišné. Keď som si klavír po koncierte vyskúšala, mala som pocit neobyčajnej ľahkosti, ktorú umožňovali moja znalosť čembalovej hry (tú som však nikdy nepocítovala ako „vrodenú“) a hodiny klavíra na moskovskom konzervatóriu.

Bez toho, aby sme sa na tomto mieste zaoberali podrobnejšími technickými detailmi, v čom spočíva špecifickosť fortepiana pre interpreta a pre poslucháčov?

Ak mám odpovedať stručne, kladivkový klavír (každý jeho typ) je úplne iný nástroj. Skladateľ konzervuje svoju hudobnú predstavu pomocou notového záznamu. Keď interpret dostane tento kód, nahliaľa do jeho vnútra a snaží sa jeho ideu pochopíť. Ak myšlienke porozumie, na jej sprostredkovanie využíva nástroj, ktorý je najlepší vtedy, ak konvenuje s pôvodným autorovým zámerom. V prípade, že interpret používa nástroj, ktorý sa



McNultyho kópia nástroja C. Grafa, op. 313 (okoľo 1819) [foto: A. Šuba]



McNultyho kópia nástroja Walter&Sohn (okoľo 1805) [foto: A. Šuba]

niami týchto diel na modernom nástroji, počujem, že sa interpreti snažia zámerne alebo intuitívne narábať s hudobným materiálom tak, ako to robí na fortepiane. No moderný klavír má väčšie preznievanie/dozvuk, pri ktorom hrozí, že sa hudobný materiál diela stane príliš fažkopádny. Tomuto saje takmer nemožno vyhnúť bez prehnanej kontroly hry a to spôsobuje, že hudba znie príliš „sladko“ a chýba tiež velkorysosť koncepcie. Ďalším veľkým problémom je zvuková vyváženosť nástroja vo vzťahu k orchestru, pretože moderný klavír sa od sláčikových a drevených nástrojov príliš odlišuje svojim timbrom.

Dalo by sa povedať, že sa ako hudobníčka istým spôsobom spolupodieľate na značke McNulty. Ide o oblúbené a rozšírené nástroje. Mohli by ste ich charakterizovať?

V prvom rade ide o skutočne veľmi dobré nástroje. Akýkoľvek klavír závisí od technickej realizácie, ktorá vyzdvihne jeho potenciál. Iní stavitelia kladivkových klavírov môžu alebo nemusia poznáť špecifické konštrukčné detaily Waltera, Steina, Grafa a Pleyela, no remeslo všetkých zdokonaluje ich narastajúca zručnosť a kontrola výsledku percepciou – myslím, že McNulty sa odlišuje práve týmto. Jeho dokonalé a citlivé nástroje umožňujú umelcovi zdôrazniť i najmenší detail, s ktorým sa v diele stretne. V neposlednom rade tiež dobre vyzerajú – Paul venuje veľkú starostlivosť každému detailu ako úprava povrchu alebo použitie politúry. Samozrejme nepoznám nikoho, kto by si kúpil klavír len kvôli peknému výzoru. Je to niečo ako bonus – rovnako ako dizajn multimegapixelového fotoaparátu alebo výkonného počítača.

Ked' som pred pár rokmi navštívil Divišov, Paul pripravoval kópiu Steinovho fortepiana. Môžete o tomto nástroji povedať viac, dá sa počuť na nahrávkach?

Vždy, keď Paul pracuje na novom nástroji, najmä ak ide o prvú kópiu modelu, pocitujem vzrušenie z objavov, ktoré tento proces prinesie. To, čo som objavila v prípade Steinovho nástroja je, že sa vynikajúco hodí na raného Mozarta a hudbu Carla Philippa Emanuela Bacha. Je skutočne zaujímavé, ako možno na Mozartovej hudbe jasne odlišiť, pre ktorý nástroj bola písaná – zatial čo rané opusy znejú na Steinovi vynikajúco, pre Mozartovu neskôršiu tvorbu to už neplatí. Stein znie pri použití v neskôrších dielach „dievčensky“ a v istom zmysle „naivne“ (je to niečo podobné, ako keby 14-ročné dievča hralo úlohu Medey alebo lady Macbeth). Stein je jednoznačne vhodnejší pre skoršie skladby, hoci musím pripustiť, že vyhovuje aj niektorým iným dielam (napríklad Finále Sonáty A dur KV 331 „Alla turca“, ktoré som nikdy na modernom nástroji nechápal, tento klavír akoby hral sám. Podobne aj každá variácia v 1. časti má svoj vlastný, jasne odlišiteľný charakter). Zvuk Steina je iskrivý,

na danú úlohu nehodí, pripomína to balet vo vojenských čižmách. S mimoriadnymi schopnosťami a šarmom by to hľadaj aj išlo, ale každý bude určite súhlasíť, že výsledky v Popoluške by pri použití vojenských čižiem a baletných špičiek určite neboli rovnako prirodzené. Existujú diela, ktorých substancia takýmto zmenám odoláva (niekto mi povedal, že Bach znie vynikajúco na balalajkách a organista Anthony Newman navrhuje ladené poháre, ktoré by zneli rovnako dobre), ale klavírne skladby z obdobia rokoka veľmi závisia na špecifických nástrojoch. Hrať na správnom nástroji je pre interpreta ľahšie a poslucháčovi to lepšie tlmoči zvukový obraz a posolstvo diela.

Nie je to tak dávno, čo ste nahrali Mozartove klavírne koncerty na kladivkovom klavíri. Aký to bol pocit v porovnaní s hrou na modernom nástroji?

Hrať na kladivkovom klavíri bolo omnoho efektívnejšie! Keď sa stretávam s predvede-

» s rýchlosťou repeticou mechaniky a sladkou kantilénou, čo vyhovuje aj hudbe C. Ph. E. Bacha. Udivilo ma, kolko má Stein spoločného s nástrojmi Silbermannova, na ktorých Bach v Postupime hrával. (Johann Andreas Stein bol učenom jedného zo Silbermannových príbuzných.) Chystám sa na tomto kla-

hudby. Farby, ktoré je možné na ňom dosiahnuť, na modernom klavíri jednoducho neexistujú. Podobne ako skoršie fortepiana má i tento nástroj tzv. moderátor, teda skutočnú una corda – nie „due corde“ ako pri moderných nástrojoch. Je neskutočné, ako sa farba tohto nástroja vynikajúco hodí k Schuberto-

realizovaných so Sergeiom Istominom pre label Passacaille. Táto nahrávka získala veľmi dobré kritiky a mám z nej radosť.

■ Na akom nástroji Paul v súčasnosti pracuje?

Najbližší model, na ktorom bude Paul pracovať je Pleyel, obľúbený nástroj Fryderika



P. McNulty [foto: A. Šubaj]

Poznámky Paula McNultyho k „Hummelovmu klavíru“ značky Érard.

Počas návštavy Bratislavu navštívil Paul McNulty aj rodný dom Johanna Nepomuka Hummela, v ktorom sa nachádza vzácny klavír značky Érard. Zaujal ho takmer intaktný stav nástroja a súhlasil, že napíše pár postrechov.

Francúzska škola výrobcov klavírov na prelome 18. a 19. storočia v mnohom čerpala z anglických podnetov: nástrojári používali hrubšiu rezonančnú dosku a pevný dubový rám, známe je tiež rané využitie kovových vzpier. Klavíry mali trojité ostrunenie, masívnejšiu a silnejšiu repeticu mechaniku ako bola viedenská

Prellmechanik. O niečo silnejšie struny ako pri viedenských nástrojoch spolu s hrubšou rezonančnou doskou, trojím ostrunením a zámerne neurčitým tlmením strún dusítkami predstavovali ideálny zvuk pre tvorcov, ktorí pôsobili v Anglicku a vo Francúzsku. Ak porovnáme Haydnevo sonáty skomponované v Anglicku s dielami napísanými vo Viedni alebo Beethovenovu Waldsteinskú sonátu, efekt je úplne zrejmý. Skladateľia spontánne reagovali na nové objavy nástrojárov – Haydn hral na anglickom nástroji (Broadwood) počas návštavy Londýna a takyto klavír si potom zaobstaral aj vo Viedni. Beethoven sa s týmito klavírimi tiež stretol, vlastním nástroje od Broadwoda a Éarda.

Produkcia Érardovej firmy využívala anglické podnetu až do roku 1819, kým Sebastian Érard nevyvinul dvojrepeticu mechaniku. V nej boli kladivá pri návrate zachytené blízko strún a po dopade na zdvíhač súbežných pružín sa po uvolnení klávesy vymrštili opäť navrch, čím sa zrýchliala repetícia. Pri viedenských nástrojoch tento konštrukčný prvok absentoval. Pre nedostatok riešení na zlepšenie úderu a rýchlosť akcie mechaniky sa preto viedenské klavíre a nástroje Pleyela stávali po roku 1840 čoraz menej polohyblivými a ich úder bol tažší ako pri dnešnom Steinwayi. Ten sa od mechaniky Éarda z roku 1819 odlišuje len v malých detailoch.

Hummelov nástroj od Éarda z roku 1830 je vynikajúcim príkladom francúzskeho nástrojárstva z obdobia pred používaním ocelových strún. Unikátom je zachovanie pôvodného koženého poťahu kladiviek, ktorý umožňuje neoceniteľný vhlás – nakoľko pri väčšine francúzskských nástrojov boli kladivá v nasledujúcom období pokryté plstou. Zdá sa, že na tomto klavíri sa vela nehralo, čo umožňuje jedinečnú príležitosť, využiť takmer nedotknutú mechaniku na štúdium a ľahko nastaviť. Moderné struny, ktoré nástroj získal približne

pred 30 rokmi, spôsobili poškodenie závesu strún. Naštastie sa v prípade potreby dá tento vyslovene štrukturálny prvok pomerne ľahko vymeniť, rovnako ako nevhodné struny. Keby prišlo k rozhodnutiu pripraviť tento výnimočný nástroj na priležitosťné koncerty so skúsenými interpretmi, nebolo by to príliš komplikované – samotný čas reštaurovania odhadujem na dva mesiace (nezahrňa dobu potrebnú na prípravu dreva a pod.). Finančné prostriedky potrebné na opravu nástroja by sa pohybovali približne okolo sumy 25 000 €. Nástroj by si tiež vyžadoval údržbu korpusu – opäťovné prelenenie rozrušených častí, obnovenie laku... Tiež by sa žiadalo, aby miestnosť, v ktorej sa nachádza, mala stabilné prostredie. V žiadnom prípade neodporúčam vystaviť klavír chladu koncertnej sieny, pripadne ho namáhať transportom. Preto by bolo najjednoduchšie prostredníctvom zvlhčovača zariadiť, aby vzduch v Hummelovom múzeu nebol príliš suchý.

Paul MCNULTY

Renomovaný americký nástrojár Paul McNulty študoval na konzervatóriu v Baltimore, po skončení ktorého získal v Bostone diplom v odbore „piano technology“. Od roku 1985, kedy sa začal venovať výrobe kópií historických klavírov, postavil viac ako 100 nástrojov podľa originálov Antonia Waltera, Ferdinanda Hofmanna, Conrada Grafa a Johanna Andreasa Steina, ktoré vlastnia prestížne inštitúcie a renomovaní interpreti. Od roku 1995 žije s manželkou Vivianou Sofronickou v českom Divišove, kde má vlastnú dieľnu. V súčasnosti pracuje na kópii nástroja značky Pleyel, ktorú si objednal Chopinov inštitút vo Varšave.

www.forte piano.eu

víri nahrať, a Ronald Brautigam už aj nahral, beethovenovský disk, ktorý je súčasťou jeho kompletu klavírnych diel tohto skladateľa pre nahrávaci spoločnosť BIS.

■ Priviezli ste so sebou aj na nástroj Conrada Grafa. Čím je zaujímavý?

Grafov klavír, ktorý prinášame do Bratislavu, je kópiou nástroja z roku 1819, majetku Národného múzea v Prahe, umiestneného sa na zámku Kozel nedaleko Plzne. Ide o raný nástroj s mnohými spoločnými prvkami s klasickými viedenskými kladivkovými klavírami (Graf svoje nástroje v strednom období výrazne zmenil). Tento nástroj mi sprostredkoval výnimočné zážitky zo Schubertovej

vej hudbe. Hoci moderátor používal často pri Schubertovi, nebola som schopná nájsť moment, kedy ho uplatnil v Chopinových dielach. Jednoducho to nedávalo zmysel. Je to zaujímavé, pretože hoci Chopin považoval Grafa za jedného z najvýznamnejších viedenských výrobcov klavírov, bol zmätény z množstva pedálov na jeho nástrojoch. Na nástroji, ktorý Chopin uprednostňoval v neškorších rokoch, na Pleyelovi, už moderátor neexistuje. „Heuréka!“, pomysela som si a pocítila, že som na správnej stope. Na tomto nástroji existujú dve nahrávky: jedno CD s Beethovenovými dielami, ktoré nahral Ronald Brautigam pre BIS a moja nahrávka Mendelssohnových violončelových skladieb,

Chopina. Keď sa Chopin stretol s týmto nástrojom prvýkrát v Paríži, označil ho za „nec plus ultra“. Neskôr sa vyjadril, že keď mal dobrý deň, vždy uprednostnil Pleyela. Hoci sa na ňom hralo zložitejšie, výsledky boli delikátnejšie. Počas „zlých dní“ hrával na Érardovi, na ktorom sa sice hrá ľahšie, no výsledky nie sú natoliko zaujímavé. Pre mňa ako hudobníčku je toto obdobie spojené s veľkým očakávaním: každým dňom, kedy navštívim dieľnu vidím, ako nástroj rastie. V súčasnosti je hotový korpus s količníkom, ktorý vyzerá skutočne nádherné, no hrať sa na tom samozrejme ešte nedá. Hoci si človek nemôže byť nikdy istý, od tohto nástroja očakávame skutočne veľmi veľa. Je dosť možné, že približne

o rok budeme vedieť viac o skutočnom znení Chopinovej hudby. Ostáva len čakat...

Ako bude vyzeráť váš bratislavský koncert?

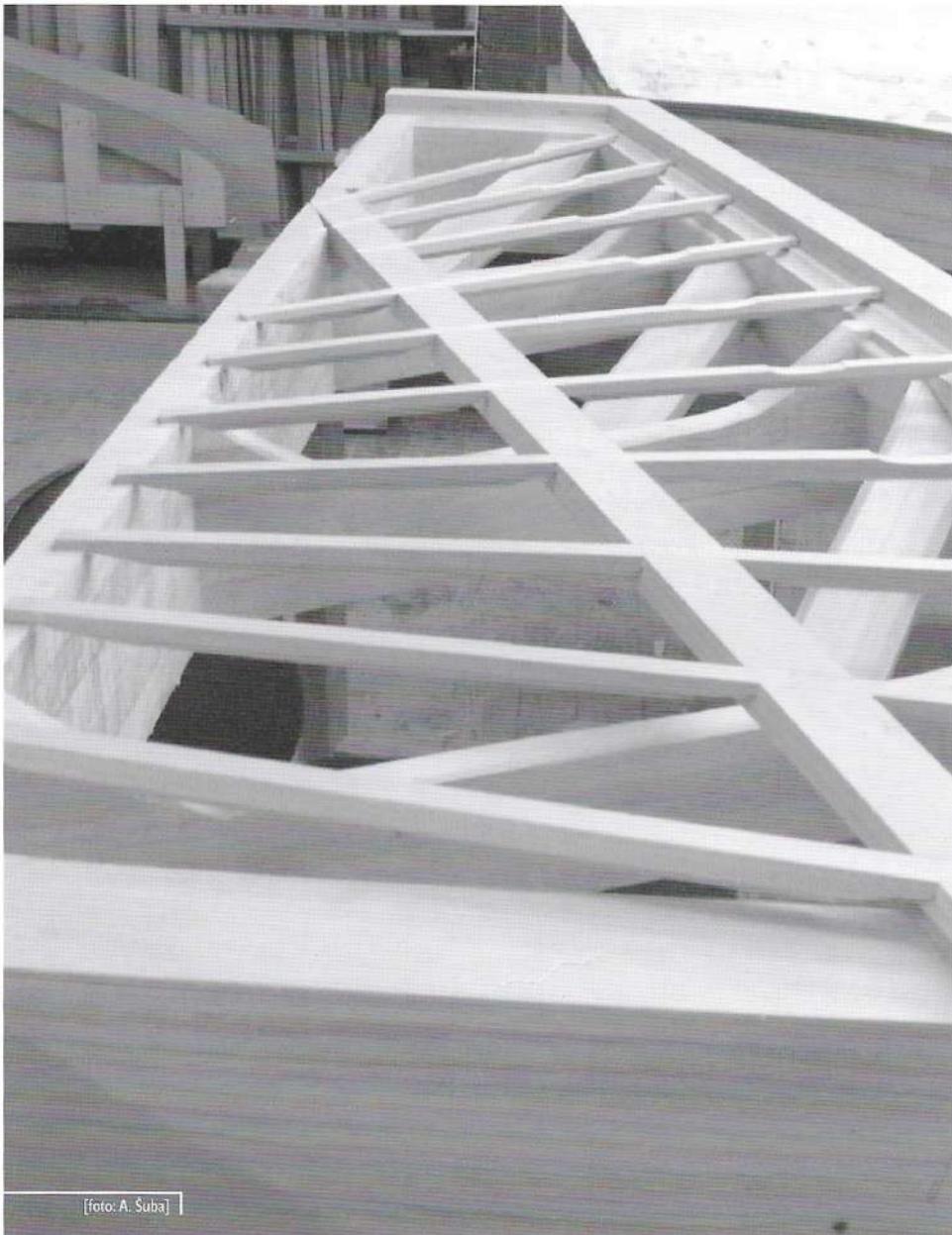
Zahrám na troch klavíroch – Steinovi, Walterovi i Grafovi. Nie je to vôbec jednoduché, pretože ide o tri diametralne odlišné nástro-

je, ktoré si vyžadujú od interpreta odlišný postoj k hre. Posluchácom by som však rada poskytla možnosť zažiť neobvyklý experiment – ten istý interpret hrá v tom istom priestore na troch rozličných nástrojoch. Program obsahuje diela skladateľov, ktoré sa najlepšie hodia k danému nástroju: skladby

C. Ph. E. Bacha na Steinovi, Mozarta a Beethovenu na Walterovi, Schuberta a raného Chopina na Grafovom. Na záver koncertu zahrám rovnaký úsek na rozličných klavíroch, aby obecenstvo mohlo aj porovnať závislosť hudby od nástroja, na ktorom je hraná. Paul krátko vysvetlí rozdiely v konštrukcii nástrojov a obaja budeme odpovedať na otázky. Na záver si hudobníci sami budú môcť vyskúšať nástroje.

Hoci vy ste na Slovensku predtým neboli, Paul McNulty je v Bratislave už po druhýkrát. Medzičasom je z jeho dieľne u nás jeden nástroj, ktorého majiteľom je Peter Gúľas. Aká je situácia v okolitých krajinách?

Povedala by som, že situácia v týchto krajinách je skutočne priaznivá. Osobne ma veľmi teší otvorenosť, s akou sa stretávam. Podľa mňa to súvisí aj s tým, že v strednej Európe pôsobí množstvo veľmi dobrých klaviristov a výuka tohto nástroja je skutočne na výsokej úrovni. Fortepiano im ponúka nové možnosti a ich technické predpoklady im umožňujú prispôsobiť sa nástroju bez väčších ťažkostí. Druhým dôvodom je, že už nie je možné sa príliš často stretnúť so zlými kópiami, charakteristickými pre rané štádium hnutia starej hudby a vyvolávali reakcie: „Dakujem, už som fortepiano počul a bolo to strašné.“ Keď si niekto zapožičia nástroj na koncert, často sa potom stretávame s tým, že si žiada informácie, ako by si mohol klavír kúpiť. V poslednej dobe je trendom zaobstarávať si v inštitúciach, ktoré si to môžu finančne dovoliť, všetky tri modely, pretože ľudia v nich si uvedomujú, že jeden nástroj nestaačí. V súčasnosti sa nachádza Graf na AMU v Brne a Chopinovom inštitúte vo Varšave (je frekventované využívaný na nahrávky), Walter je vo Varšavskej komornej opere, ktorá si práve objednala Pleyela. Samozrejme, nie je tu priestor na to, aby som spomenula všetky nástroje v súčasnom vlastníctve – kópiu nástroja Walter & Sohn má Peter Gúľas v Bratislave. Máme množstvo pozvaní na predvádzanie a koncerty, ktoré ochotne robíme, pretože sa radi delíme o to, čo máme najradšej.



[foto: A. Šuba]

Viviana Sofronická, dcéra legendárneho ruského klavirista Vladimíra Sofronického, vyštudovala hru na klavíri na moskovskom Konzervatóriu. Po prestáhovaní na Západ v roku 1989 absolvovala postgraduálne štúdium zamerané na historicky poučenú interpretáciu na Oberlin Conservatory v Ohiu, kde ako čembalistka spolupracovala so súborom Oberlin Consort of Viols. Od roku 1994 je kanadskou občiankou. Po tom, ako sa v roku 1997 usadila v Európe si vzdelenie doplnila na Královskom konzervatóriu v Haagu (klavíkový klavír, čembalo). Získala ocenenia na súťažiach Bach Tage Berlin, Musica Antiqua v Brugách, predstavila sa na festivaloch sta-

rej hudby v Nemecku, Belgicku a Holandsku. Nahrala komplet Mozartových klavírnych koncertov (s poľským suborom Musicae Antiquae Collegium Varsoviense), skladby pre mandolínu a fortepiano L. van Beethovena a J. N. Hummela s Richardom Walzom (Globe) a kompletné skladby pre violončelo a fortepiano F. Mendelssohna Bartholdyho so Sergejom Istominom (Passacaille). Je manželkou nástrojára Paula McNultyho, s ktorým žije v českom Divišove.

(www.sofronitzki.com)



[foto: www.sofronitzki.com]