

Počet zmínek: 1

Online: 1

Seskupeno dle: Typu média

Seřazeno dle: Datum vydání - od nejnovějších

Online 1

„Sbormistr není jen vykonavatel vůle dirigenta, musí si stát za svým.“ Jurij Galatenko o hranicích kompromisu

[přejít na web](#), [zobrazit sken](#)

Online, Datum publikace: 14.10.2026 12:35, Datum importu: 14.10.2026 17:04, Zdroj: operaplus.cz, Autor: Aneta Tkačenko Peterová, Periodicita: Denně, Provozovatel: Opera Plus z.s., Země: CZ, AVE: 1 500 Kč, GRP: 0,01, OTS: 1 309, Měsíční návštěvnost: 81 237, Celková návštěvnost: 39 782, RU/den: 1 309, RU/měsíc: 22 776

Dirigent a sbormistr Jurij Galatenko působí už téměř třicet let v **Národním divadle moravskoslezském** v **Ostravě**, kde vede operní sbor. U příležitosti premiér scénického uvedení Verdiho Requiem, které se uskuteční 15. a 17. října 2026 v **Divadle Antonína Dvořáka**, jsme hovořili o práci operního sbormistra, hledání zvuku sboru i spolupráci s dirigenty a režiséry. Řeč přišla také na jeho vztah k soudobé hudbě a na možnosti scénického zpracování duchovního díla, které původně nevzniklo pro jeviště.

Původně jste studoval klavír, ale nakonec jste přešel ke sbormistrovství. Co o této změně rozhodlo?

Já jsem utíkal na fotbal... Za sportem a za vším možným kolem. Víte, pro mě to byla naprosto přirozená volba, protože moje babička byla v té době nejlepší sbormistryní v Kyjevě. Na škole vedla nejlepší chlapecký sbor. Právě ona poznala, že mám absolutní sluch, a začala mě hudebně rozvíjet. Chtěl jsem ji napodobit, takže jsem vlastně neměl moc na výběr. A ona byla asi také šťastná, protože vždycky chtěla syna a dostala vnuka.

Do sbormistrovské třídy jsem přešel v páté třídě, ale samotné sbormistrovství se začínalo studovat až v osmé. Měl jsem tedy ještě několik let na to pochopit, o co vlastně jde.

A ten klavír, to byla dřina. Od půl desáté jsme měli běžné školní předměty, od půl druhé hudební výuku. Končilo se kolem čtvrté, páté a potom dítě přišlo domů a mělo další čtyři hodiny cvičit. To byla strašná řehole. Takže když byla možnost, cestou domů jsem se občas ztratil na fotbale. Rodiče se mnou měli velkou trpělivost. Pořád doufali, že jednou začnu cvičit z vlastní vůle, nejen z jejich popudu. Byla to tehdy jediná taková škola na Ukrajině, další dvě byly v Rusku. Byly to výběrové školy, říkali jsme tomu „skleník“. Takže tam nebylo moc kam uhnout.

Po studiu sbormistrovství jste pokračoval studiem operního a symfonického dirigování. Lákalo vás tehdy orchestrální dirigování více než práce se sborem? Jaké jste měl představy o své budoucí profesní dráze?

Víte, dirigovat orchestr jsem samozřejmě chtěl. Na Ukrajině jsem působil jako orchestrální dirigent, měl jsem svůj orchestr. Krátkou dobu jsem byl také asistentem v opeře a dirigoval jsem operní představení i v **Ostravě**, tedy s orchestrem, sborem a sólisty. Orchestrální dirigování pro mě vždycky představovalo větší výzvu.

Ale jak to bývá v životě, člověk se pohybuje mezi různými věcmi. Dokonce bylo období, kdy jsem říkal, že už se ke sbormistrovství nevrátím. A nakonec se mu věnuji třicet let.

Dnes bych nedokázal říct, co je těžší nebo zajímavější, jestli dirigování orchestru, nebo sbormistrovství. V podstatě jde o jednu profesi, ale obě činnosti vyžadují jiné schopnosti, jiný způsob uvažování i práce. Já totiž moc nemám rád, když se rozlišuje sbormistrovství a dirigování, jako by sbormistr nebyl dirigent. Vždyť sbormistr je dirigent sboru.

Co vás přivedlo z Ukrajiny do České republiky? Počítal jste tehdy s tím, že tady zůstanete?

Víte, já jsem byl tehdy čerstvě rozvedený a ekonomická situace na Ukrajině se zhoršovala. Říkal jsem si: „Je mi pětatřicet let a chci prostě vyzkoušet, co obnáší práce v Evropě.“ Měl jsem kamaráda ze školy, který pracoval v **Ostravě** a v Polsku. Pořád mě lákal: „Pojď, také něco zkusíš.“ A já jsem opravdu chtěl poznat něco nového. Co bude dál, o tom jsem tehdy příliš nepřemýšlel.

Chtěl jsem do slovanské země. Uvažoval jsem i o Německu, ale tamní až příliš nalajnovaná společnost mi povahově nevyhovovala. Takže jsem zvolil Českou republiku. Ale v podstatě za to může můj kamarád.

Když už jsem tady začal pracovat, uvažoval jsem ještě o Praze, protože mě to město naprosto okouzlo. Jenže pracovní podmínky a možnosti, které jsem měl v **Ostravě**, mě přesvědčily, abych zůstal. A potom už jsem do Prahy nikdy nechtěl. To už byla skutečně cílená volba a nelituji jí ani na okamžik.

Když jste přišel do **Ostravy**, uměl jste už česky? A byla znalost jazyka podmínkou vaší práce?

Ani slovo. Koupil jsem si asi tři knížky a po měsíci a půl jsem se už snažil vést zkoušky česky. Samozřejmě to nebylo jednoduché, ale ukrajinština je češtině bližší než třeba ruština, takže pro mě byla spousta věcí přirozená. Přízvuk budu mít asi až do smrti.

A učit se česky právě v **Ostravě** mělo ještě jednu zvláštnost. Když jsem potom přijížděl do Prahy, lidé spíš poznali, že jsem z **Ostravy**, než že jsem Ukrajinec. Já jsem se totiž učil češtinu hlavně podle sluchu. Co jsem slyšel, to jsem říkal.

Češtinu jsem se ale učit nemusel. Chtěl jsem se ji naučit sám. Považoval jsem za naprosto nezbytné umět jazyk země, ve které žiji a pracuji. Připadá mi arogantní nesnažit se pochopit ten národ a nenaučit se jeho jazyk. Pro mě to byla naprosto jasná volba.

V **Národním divadle moravskoslezském** působíte bezmála třicet let. Jak výrazně se za tu dobu operní sbor proměnil?

Za dva roky to bude třicet let. A sbor se změnil obrovsky. Když jsem přišel do České republiky, začínal jsem jako zpěvák operního sboru. Moje životní situace byla tehdy taková, že mi vlastně nic jiného moc nezbývalo. Ale zpívat umím a mám to rád, takže mi nedělalo problém začít úplně od píky.

Z kolegů, kteří se mnou před téměř třiceti lety začínali, zůstalo ve sboru asi deset procent. Všichni ostatní přišli už v době, kdy jsem působil jako sbormistr, a mohl jsem si je vybírat. Vždycky jsem dbal na jejich hlasové, hudební i intonační schopnosti, ale také na osobní předpoklady pro tuto práci.

Dnes máme jeden z nejmladších operních sborů v republice. Prakticky všichni vystudovali sólový zpěv a mají vynikající hlasy. Každý z nich by dokázal zpívat sólovou roli v opeře, což mnozí také dělají. A protože hlasům rozumím, alespoň si to myslím, a mám tu práci rád, vybírám si opravdu poctivě každého zpěváka.

Operní sbor musí vedle zpěvu zvládat také jevištní akci, často v pohybu nebo ve značné vzdálenosti od ostatních zpěváků. V čem se jeho příprava nejvýrazněji liší od práce se sborem filharmonickým?

V podstatě jde o to, co všechno ti lidé musí umět. Operní sbor totiž musí, obrazně řečeno, přezpívat sto metrů prostoru a padesát až šedesát lidí v orchestru. To zpěvák filharmonického sboru nemusí. Proto je důležité, aby se operní zpěváci už během studií věnovali sólovému zpěvu. Člověka, kterého by přijali do filharmonického sboru, já do operního sboru vzít nemohu. Musí se totiž dokázat na jevišti hlasově prosadit jako sólista.

Zároveň se musí udržet intonačně, i když slyší třeba jen kolegu zprava nebo zleva. Když zpívá naplno, nemusí slyšet ani orchestr, ani sólistu. A přesto se musí udržet. Všechno musí umět nazpaměť a ještě k tomu zvládat jevištní akci, tančit nebo hrát nějakou roli. Musí dokázat zpívat vsedě, v pohybu, zkrátka kdekoli na jevišti.

Práce ve filharmonickém sboru má zase jiná specifika. Repertoár se tam mění třeba každý týden. My máme na přípravu trochu víc času, ale o to samostatnější musí každý zpěvák být. Já musím předem počítat s tím, jaká úskalí ho na jevišti čekají. Třeba když sbor zpívá a cappella, bez jakékoliv opory orchestru, musí všichni společně a intonačně čistě dozpívat. Musí také chápat, co po nich bude chtít dirigent, a umět si s tím poradit. Je to hodně komplikovaná práce, ale možná právě proto se jí věnuji.

Příprava sboru na inscenaci prochází několika fázemi – od samostatných hudebních zkoušek přes společnou práci s orchestrem až po jevištní zkoušky. Která z nich je pro vás nejnáročnější a která vám naopak poskytuje největší prostor pro vlastní tvůrčí práci?

Víte, já bych tu přípravu rozdělil na čtyři nebo pět fází. Přiznám se, že pro mě je nejzajímavější ta první, kdy ještě vůbec nejdu na zkoušku se sborem. Otevřu partituru, vytvářím si vlastní názor na hudbu a už předem slyším, co tam budu chtít. To je pro mě ta nejvíce tvůrčí práce.

Pak přijdu do sborového sálu a snažím se zpěváky nejen naučit noty, ale také jim předat svou hudební vizi. Průběžně to konzultuji s dirigentem, domlouváme se třeba na tempech. Nejtěžší část přichází ve chvíli, kdy už skladbu v podstatě

umíme, ale musíme ji pořád opakovat, než ji všichni zvládnou nazpaměť. To je psychicky nejnáročnější. Všichni už všechno vědí, ale prostě musíme, jak se říká, najíždět kilometry, aby si na jevišti dokázali vybavit všechny detaily.

Potom přichází konfrontace s orchestrem, sólisty a dirigentem. To pro mě často znamená hledání kompromisů. Na něčem, co jsme se sborem připravili, se snažím trvat, v něčem zase musím přijmout představu dirigenta.

A nakonec nastupuje práce na jevišti, která je pro mě nejdůležitější, ale vlastně nejlehčí. Já už jsem tam jen jako posluchač a divák a hlídám, aby sbor zněl tak, jak jsem si to vysnil. Aby se na jevišti neztratilo to, čeho jsme dosáhli ve sborovém sále.

Každá z těchto fází vyžaduje jiný způsob uvažování a práce. A musím říct, že někdy pro mě bylo jednodušší celý projekt dirigovat než sedět jako sbormistr a dívat se, co s vaším sborem provádí někdo jiný. Protože to opravdu není vždycky ta nejjednodušší pozice.

Zmínil jste, že někdy může být náročnější sledovat práci jiného dirigenta s vaším sborem než celé dílo sám dirigovat. Stalo se vám, že jste s dirigentovou interpretační představou zásadně nesouhlasil?

Ano, a občas se mi to stává i teď. Každý dirigent má svou vlastní vizi a já s ní nemusím vždycky souhlasit. Naštěstí si se šéfem opery umíme říct své názory, prodiskutovat je a navzájem se vyslechnout.

Ne v každém divadle je to ale samozřejmostí. Často dirigent přijde se svou představou a sbormistr pak dělá takovou trochu druhořadou práci. S tím nesouhlasím. Proto občas docházelo i ke konfliktům s jinými dirigenty. Vždycky jsem tvrdě stál za svým názorem a za svým sborem. Takže asi ani pro dirigenty není úplně jednoduché se mnou pracovat.

Na svůj sbor tedy nedáte dopustit?

Ano, považuji ten sbor za nejlepší na světě.

Verdiho Requiem se v **Ostravě** připravuje ve scénické podobě, v hudebním nastudování Marka Šedivého a v režii dua SKUTR. Jak se to promítá do přípravy sboru a vaší spolupráce s dirigentem a režiséry?

Sbor začíná zkoušet jako první. Někdy se dokonce stává, že ani dirigent ještě nemá všechny detaily úplně ujasněné. Já v podstatě musím vědět, co bude dirigent dělat, ještě dřív, než to ví on sám. Proto je pro mě strašně důležité s ním včas komunikovat a zjišťovat, jakým způsobem chce dílo nastudovat.

V případě Requiem jsme o tom mluvili s naším šéfem, který už moji práci zná. Společně jsme také s režiséry řešili jejich představy a podmínky pro zpěv. Ve Verdiho Requiem je totiž mnoho míst, kde se sborem nelze příliš hýbat, protože je to strašně náročné i akusticky. Při koncertním provedení často zpívá sedmdesát nebo osmdesát sboristů, zatímco nás je pětadesát. Jenže ostravské jeviště je poměrně malé a větší sbor by se tam stejně nevešel. Proto jsme si museli stanovit určité hranice, za které už nemůžeme jít.

Já přitom patřím ke sbormistrům, kteří dovolují režisérům se sborem poměrně hodně pracovat. Chápu, že v opeře je sbor často pomalu hlavní postavou. Kdyby stál někde v rohu, nedalo by se s ním dělat umění. Ale vyžadují, aby ta spolupráce byla obousměrná. Když potřebuji sbor z akustických důvodů postavit jinak, poměrně tvrdě trvám na svém.

Při přípravě Requiem jsme v tomto ohledu neměli žádný problém. Režiséři jsou neuvěřitelně citliví k hudbě. Až mě překvapilo, jaké dokázali vytvořit akustické podmínky. Konzultovali se mnou v podstatě milimetrové pohyby zpěváků, jestli je něco takového možné, nebo ne. Vycházeli jsme si navzájem vstříc a právě proto mám pocit, že vzniká poměrně výjimečné dílo.

Přitom když jsem poprvé slyšel, že chceme Requiem uvést scénicky, byl jsem první, kdo vůbec nevěřil, že to má nějaký smysl. To dílo je podle mě natolik hluboké a samostatné, že jsem si říkal, proč k němu ještě něco přidávat. Připadalo mi to naprosto navíc. Ale teď se mi to, co vzniká, neuvěřitelně líbí a jsem šťastný, že jsme součástí tohoto projektu.

S operním sborem máme také zkušenosti s koncertním vystupováním, takže umíme i práci filharmonického sboru. Hodně nám v tom pomáhají projekty soudobé hudby. Ti lidé jsou schopni zvládat i intonačně náročnější věci než Verdiho Requiem.

Zmínil jste, jak důležitá je pro vás akustika jeviště. Jak pracujete s rozmístěním a hlasovým obsazením sboru, abyste dosáhl požadovaného zvuku?

Práce s prostorem a akustikou mě vždycky strašně bavila. Za těch téměř třicet let znám ostravské jeviště jako svoje boty. Vím, kde bude sbor dobře slyšet a kde méně, a podle toho upravuji jeho rozmístění. Stejně důležité je ale hlasové obsazení, které přizpůsobuji konkrétnímu repertoáru.

Když zpíváme italskou, českou nebo jinou slovanskou hudbu, je hlasový projev úplně jiný než třeba v německém nebo francouzském repertoáru. Náš stálý sbor má dvaatřicet členů a na velkých projektech spolupracujeme také s externími zpěváky, většinou studenty univerzity. Mám tak možnost vybírat, které hlasy potřebuji posílit nebo doplnit. Například německá či francouzská hudba bývá napsaná lehčeji a ve vyšších polohách než hudba italská nebo slovanská. Proto si vybírám jiné typy hlasů.

Někdy také přesouvám zpěváky mezi hlasovými skupinami. Ve francouzské hudbě mi třeba mohou tenoři vypomáhat v barytonových hlasech nebo naopak. A totéž platí u ženských hlasů. Díky tomu má náš sbor v různých inscenacích úplně jiný zvuk, podle toho, jaké externí zpěváky si vyberu a jak jednotlivé hlasy poskládám. To je pro mě strašně zajímavý a důležitý prvek.

Verdiho Requiem klade na sbor mimořádné nároky. Co je při jeho nastudování nejtěžší?

Vzhledem k tomu, že mám ve sboru převážně mladé lidi, nikdo z nich Requiem dosud nezpíval, přestože je to známé dílo. A náročné je už tím, kolik hudebního materiálu musí zvládnout.

Musím ale říct, že pro mě je to jedno z nejlepších Verdiho děl. Přestože máme v divadle každý rok něco od Verdiho, někdy mám pocit, že je náš repertoár až příliš převertován. Občas už jsem na některá jeho představení skoro alergický. Ale právě Requiem považuji společně s Falstaffem za naprostý vrchol jeho tvorby.

Requiem navíc není běžná mše, kterou byste mohl zazpívat při bohoslužbě. Myslím, že sám Verdi asi nebyl příliš věřící člověk a do jeho Requiem se to promítlo.

Z hlediska nastudování jsou pak pro sboristu zvlášť náročné návraty motivů Dies irae. Vracejí se v průběhu celého díla, ale pokaždé trochu jinak. Při zpěvu nazpaměť si musíte vybavit, která varianta právě přichází. Stačí chvilka nepozornosti a už jste v jiné zatáčce. Právě toho jsem se bál nejvíce. Při režijních zkouškách se totiž často přechází mezi jednotlivými úseky, kontinuita se ztrácí a rozpoznat správnou variantu Dies irae je ještě obtížnější.

Ale třeba vloni jsme koncertně prováděli Liszta, kde sborový part zabíral asi osmdesát procent díla, které trvalo, myslím, čtyři a půl hodiny. Takže hodina a půl Verdiho Requiem je v porovnání s tím skoro rutina. Ano, je to vrchol, ale ti lidé už opravdu umějí dělat zázraky.

Verdiho Requiem je napsáno na latinský text. Jakou podobu latinské výslovnosti při jeho nastudování používáte?

V podstatě italskou. Text je samozřejmě latinský, ale u italských skladatelů se latina vyslovuje italsky. Italové ji vlastně považují téměř za italštinu.

Když provádíme latinskou hudbu českého nebo rakouského skladatele, používáme českou, tvrdší variantu výslovnosti, případně německou. U britských skladatelů zase anglickou. Latina je totiž mrtvý jazyk a každý národ má právo na výslovnost, která se používá v jeho církevní tradici. Proto je pro mě Verdiho latina v podstatě ještě víc italštinou než latinou.

O podobě latinské výslovnosti rozhodujete vy, nebo dirigent?

Konečné slovo má dirigent, protože zastřešuje celé dílo a nese za něj odpovědnost. Samozřejmě spolu tyto věci konzultujeme. Při přípravě Verdiho Requiem jsme se na italské výslovnosti shodli hned na začátku.

Jak se stavíte k modernizaci starších českých operních textů?

Jsem odpůrcem úprav původních textů do modernější češtiny. Když se někdy staré texty modernizují, ptám se dirigenta: „A proč tedy nepřepíšeme také harmonii? Dáme tam septakordy, ozvláštňíme ji, zmodernizujeme? Když chceme používat moderní text, proč ne?“ Vždyť původní text odpovídal době, ve které dílo vzniklo.

Historické filmy také nenatáčíme v džínách, že ano. Raději bych posluchače vzdělával, aby chápali, proč se tehdy používal jazyk, kterým se dnes už nemluví, a jaký význam ta slova měla.

Vedle práce v **Národním divadle moravskoslezském** vedete také soubor Canticum **Ostrava**, který se věnuje především soudobé hudbě. Co vás k této tvorbě přitahuje a proč je pro vás důležité věnovat se jí i mimo operní provoz?

S Canticum **Ostrava** se věnujeme opravdu té nejnovější soudobé hudbě. Vždycky jsem k ní tíhl, soudobí skladatelé mě fascinovali a provádět jejich díla je obrovská výzva jak pro dirigenta, tak pro zpěváky. Už během studií jsem měl spoustu kamarádů mezi skladateli, pomáhal jsem s prováděním jejich skladeb a sám jsem je také dirigoval. Takže zkušenosti se špičkovou soudobou hudbou mám už z Ukrajiny.

Viděl jsem ale také, jak těžké to skladatelé mají. Když jejich hudbu nechápe posluchač, který na ni není připravený, to bych ještě pochopil. Ale když ji odmítají i vzdělaní hudebníci, nechtějí ji provádět a ani se ji nesnaží pochopit, to pro mě bylo naopak výzvou. Dokonce jsem to vnímal jako poslání. Ti skladatelé jsou přece odkázáni na to, že se najde někdo, kdo bude chtít pochopit, co napsali a co chtěli vytvořit.

Zajímá mě, proč právě takhle vnímají dnešek a proč píší takovou hudbu. Věřím, že právě oni posouvají umění dopředu. Protože pokud nebudeme vnímat, co vnímá skladatel, který nese svou kůži na trh, a nepodpoříme ho, tak v podstatě zabíjíme tu hudbu.

A ještě se přiznám, že divadlo se většinou věnuje romantické hudbě, převážně devatenáctému století. Canticum **Ostrava** mi tedy umožňuje setkávat se s repertoárem, ke kterému bych se v divadle jinak nedostal.

Dnes už je to trochu jinak, protože i divadlo spolupracuje na projektech soudobé hudby a existují **Dny nové opery Ostrava** (NODO). Canticum **Ostrava** se účastní v podstatě všech projektů NODO, ve kterých vystupuje sbor. Už mám tým lidí, kteří takovou hudbu umějí dělat a které to baví. A vidíme, jak obrovsky roste zájem o soudobou hudbu i vděčnost těch skladatelů.

Vedle operního repertoáru se věnujete staré i soudobé hudbě a máte také zkušenosti s orchestrálním dirigováním. Máte ještě nějaký nesplněný hudební sen, dílo nebo projekt, který byste rád uskutečnil?

Těch snů má člověk vždycky hodně a asi se s věkem mění. Kromě soudobé hudby mám strašně rád také starou hudbu. I se souborem, který se věnuje soudobé hudbě, se pokoušíme provozovat hudbu starou. Myslím si totiž, že ta nejnovější má se starou hudbou společného skoro víc než s romantickou, kterou většinou děláme v opeře.

Jeden velký sen se nám nedávno splnil, když jsme uvedli Mahlerovu Osmou symfonii. Tu považuji za vůbec nejnáročnější dílo pro jakýkoliv sbor.

Rozhodně bych ale chtěl ještě dirigovat orchestr, a přitom vést i svůj vlastní sbor, abych ho nemusel předávat do jiných rukou. V soudobé hudbě to už dělám, ale rád bych se k tomu dostal také v jiném koncertním nebo operním repertoáru.

Děkujeme za rozhovor!



HUDBA KLASIKA ROZHOVORY TOP

„Sbormistr není jen vykonavatel vůle dirigenta, musí si stát za svým.“ Jurij Galatenko o hranicích kompromisu

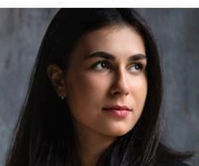
Dirigent a sbormistr Jurij Galatenko působí už téměř třicet let v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě, kde vede operní sbor. U příležitosti premiér scénického uvedení Verdiho Requiem, které se uskuteční 15. a 17. října 2026 v Divadle Antonína Dvořáka, jsme hovořili o práci operního sbormistra, hledání zvuku sboru i spolupráci s dirigenty a režiséry. Řeč přišla také na jeho vztah k soudobé hudbě a na možnosti scénického zpracování duchovního díla, které původně nevzniklo pro jeviště.

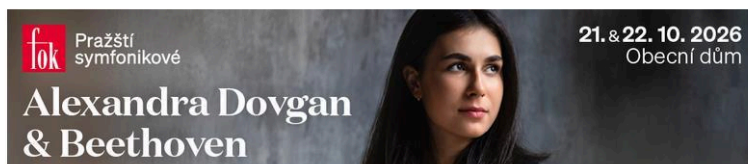
ANETA TKAČENKO PETEROVÁ | PUBLIKOVÁNO 14/10/2026

SDÍLEJTE: f b 23 MINUT ČTENÍ



Jurij Galatenko (zdroj: Národní divadlo moravskoslezské)

fok Pražští
symfonikovéAlexandra Dovgan
& Beethoven21. & 22. 10. 2026
Obecní dům



Původně jste studoval klavír, ale nakonec jste přešel ke sbormistrovství. Co o této změně rozhodlo?

Já jsem utíkal na fotbal... Za sportem a za vším možným kolem. Víte, pro mě to byla naprosto přirozená volba, protože moje babička byla v té době nejlepší sbormistryní v Kyjevě. Na škole vedla nejlepší chlapecký sbor. Právě ona poznala, že mám absolutní sluch, a začala mě hudebně rozvíjet. Chtěl jsem ji napodobit, takže jsem vlastně neměl moc na výběr. A ona byla asi také šťastná, protože vždycky chtěla syna a dostala vnuka.

Do sbormistrovské třídy jsem přešel v páté třídě, ale samotné sbormistrovství se začínalo studovat až v osmé. Měl jsem tedy ještě několik let na to pochopit, o co vlastně jde.



A ten klavír, to byla dřina. Od půl desáté jsme měli běžné školní předměty, od půl druhé hudební výuku. Končilo se kolem čtvrté, páté a potom dítě přišlo domů a mělo další čtyři hodiny cvičit. To byla strašná řehole. Takže když byla možnost, cestou domů jsem se občas ztratil na fotbale. Rodiče se mnou měli velkou trpělivost. Pořád doufali, že jednou začnu cvičit z vlastní vůle, nejen z jejich popudu. Byla to tehdy jediná taková škola na Ukrajině, další dvě byly v Rusku. Byly to výběrové školy, říkali jsme tomu „skleník“. Takže tam nebylo moc kam uhnout.

Po studiu sbormistrovství jste pokračoval studiem operního a symfonického dirigování. Lákalo vás tehdy orchestrální dirigování více než práce se sborem? Jaké jste měl představy o své budoucí profesní dráze?

Víte, dirigovat orchestr jsem samozřejmě chtěl. Na Ukrajině jsem působil jako orchestrální dirigent, měl jsem svůj orchestr. Krátkou dobu jsem byl také asistentem v opeře a dirigoval jsem operní představení i v Ostravě, tedy s orchestrem, sborem a sólisty. Orchestrální dirigování pro mě vždycky představovalo větší výzvu.

Ale jak to bývá v životě, člověk se pohybuje mezi různými věcmi. Dokonce bylo období, kdy jsem říkal, že už se ke sbormistrovství nevrátím. A nakonec se mu věnuji třicet let.

Dnes bych nedokázal říct, co je těžší nebo zajímavější, jestli dirigování orchestru, nebo sbormistrovství. V podstatě jde o jednu profesi, ale obě činnosti vyžadují jiné schopnosti, jiný způsob uvažování i práce. Já totiž moc nemám rád, když se rozlišuje sbormistrovství a dirigování, jako by sbormistr nebyl dirigent. Vždyť sbormistr je dirigent sboru.

Co vás přivedlo z Ukrajiny do České republiky? Počítal jste tehdy s tím, že tady zůstanete?

Víte, já jsem byl tehdy čerstvě rozvedený a ekonomická situace na Ukrajině se zhoršovala. Říkal jsem si: „*Je mi pětadvacet let a chci prostě vyzkoušet, co obnáší práce v Evropě.*“ Měl jsem kamaráda ze školy, který pracoval v Ostravě a v Polsku. Pořád mě lákal: „*Pojď, tak něco zkusíš.*“ A já jsem opravdu chtěl poznat něco nového. Co bude dál, o tom jsem tehdy příliš nepřemýšlel.

Chtěl jsem do slovanské země. Uvažoval jsem i o Německu, ale tamní až příliš nalajnovaná společnost mi povahově nevyhovovala. Takže jsem zvolil Českou republiku. Ale v podstatě za to může můj kamarád.

Když už jsem tady začal pracovat, uvažoval jsem ještě o Praze, protože mě to město naprosto okouzlo. Jenže pracovní podmínky a možnosti, které jsem měl v Ostravě, mě přesvědčily, abych zůstal. A potom už jsem do Prahy nikdy nechtěl. To už byla skutečně cílená volba a nelituji jí ani na okamžik.

Když jste přišel do Ostravy, uměl jste už česky? A byla znalost jazyka podmínkou vaší práce?

Ani slovo. Koupil jsem si asi tři knížky a po měsíci a půl jsem se už snažil vést zkoušky česky. Samozřejmě to nebylo jednoduché, ale ukrajinština je češtině bližší než třeba ruština, takže pro mě byla spousta věcí přirozená. Přízvuk budu mít asi až do smrti.

A učit se česky právě v Ostravě mělo ještě jednu zvláštnost. Když jsem potom přijížděl do Prahy, lidé spíš poznali, že jsem z Ostravy, než že jsem Ukrajinec. Já jsem se totiž učil češtinu hlavně podle sluchu. Co jsem slyšel, to jsem říkal.

Češtinu jsem se ale učit nemusel. Chtěl jsem se ji naučit sám. Považoval jsem za naprosto nezbytné umět jazyk země, ve které žiji a pracuji. Připadá mi arogantní nesnažit se pochopit ten národ a nenaudit se jeho jazyk. Pro mě to byla naprosto jasná volba.

V Národním divadle moravskoslezském působíte bezmála třicet let. Jak výrazně se za tu dobu operní sbor proměnil?

Za dva roky to bude třicet let. A sbor se změnil obrovsky. Když jsem přišel do České republiky, začínal jsem jako zpěvák operního sboru. Moje životní situace byla tehdy taková, že mi vlastně nic jiného moc nezbývalo. Ale zpívat umím a mám to rád, takže mi nedělalo problém začít úplně od piky.

Z kolegů, kteří se mnou před téměř třiceti lety začínali, zůstalo ve sboru asi deset procent. Všichni ostatní přišli už v době, kdy jsem působil jako sbormistr, a mohl jsem si je vybírat. Vždycky jsem dbal na jejich hlasové, hudební i intonační schopnosti, ale také na osobní předpoklady pro tuto práci.

Za dva roky to bude třicet let. A sbor se změnil obrovsky. Když jsem přišel do České republiky, začínal jsem jako zpěvák operního sboru. Moje životní situace byla tehdy taková, že mi vlastně nic jiného moc nezbyvalo. Ale zpívat umím a mám to rád, takže mi nedělalo problém začít úplně od pily.

Z kolegů, kteří se mnou před téměř třiceti lety začínali, zůstalo ve sboru asi deset procent. Všichni ostatní přišli už v době, kdy jsem působil jako sbormistr, a mohl jsem si je vybírat. Vždycky jsem dbal na jejich hlasové, hudební i intonační schopnosti, ale také na osobní předpoklady pro tuto práci.

Dnes máme jeden z nejmladších operních sborů v republice. Prakticky všichni vystudovali sólový zpěv a mají vynikající hlasy. Každý z nich by dokázal zpívat sólovou roli v opeře, což mnozí také dělají. A protože hlasům rozumím, alespoň si to myslím, a mám tu práci rád, vybírám si opravdu poctivě každého zpěváka.



— Jurij Galatenko (zdroj Národní divadlo moravskoslezské)

Operní sbor musí vedle zpěvu zvládat také jevištní akci, často v pohybu nebo ve značné vzdálenosti od ostatních zpěváků. V čem se jeho příprava nejvýrazněji liší od práce se sborem filharmonickým?

V podstatě jde o to, co všechno ti lidé musí umět. Operní sbor totiž musí, obrazně řečeno, přezpívat sto metrů prostoru a padesát až šedesát lidí v orchestru. To zpěvák filharmonického sboru nemusí. Proto je důležité, aby se operní zpěváci už během studií věnovali sólovému zpěvu. Člověka, kterého by přijali do filharmonického sboru, já do operního sboru vzít nemohu. Musí se totiž dokázat na jevišti hlasově prosadit jako sólista.

Zároveň se musí udržet intonačně, i když slyší třeba jen kolegu zprava nebo zleva. Když zpívá naplno, nemusí slyšet ani orchestr, ani sólistu. A přesto se musí udržet. Všechno musí umět nazpaměť a ještě k tomu zvládat jevištní akci, tančit nebo hrát nějakou roli. Musí dokázat zpívat vsedě, v pohybu, zkrátka kdekoliv na jevišti.

Práce ve filharmonickém sboru má zase jiná specifika. Repertoár se tam mění třeba každý týden. My máme na přípravu trochu víc času, ale o to samostatnější musí každý zpěvák být. Já musím předem počítat s tím, jaká úskalí ho na jevišti čekají. Třeba když sbor zpívá a cappella, bez jakékoliv opory orchestru, musí všichni společně a intonačně čistě dozpívat. Musí také chápat, co po nich bude chtít dirigent, a umět si s tím poradit. Je to hodně komplikovaná práce, ale možná právě proto se jí věnuji.

Příprava sboru na inscenaci prochází několika fázemi – od samostatných hudebních zkoušek přes společnou práci s orchestrem až po jevištní zkoušky. Která z nich je pro vás nejnáročnější a která vám naopak poskytuje největší prostor pro vlastní tvůrčí práci?

Víte, já bych tu přípravu rozdělil na čtyři nebo pět fází. Přiznám se, že pro mě je nejzajímavější ta první, kdy ještě vůbec nejdu na zkoušku se sborem. Otevřu partituru, vytvářím si vlastní názor na hudbu a už předem slyším, co tam budu chtít. To je pro mě ta nejvíce tvůrčí práce.

Pak přijdu do sborového sálu a snažím se zpěváky nejen naučit noty, ale také jim předat svou hudební vizi. Průběžně to konzultuji s dirigentem, domlouváme se třeba na tempech. Nejtěžší část přichází ve chvíli, kdy už skladbu v podstatě umíme, ale musíme ji pořád opakovat, než ji všichni zvládnou nazpaměť. To je psychicky nejnáročnější. Všichni už všechno vědí, ale prostě musíme, jak se říká, najíždět kilometry, aby si na jevišti dokázali vybavit všechny detaily.

Potom přichází konfrontace s orchestrem, sólisty a dirigentem. To pro mě často znamená hledání kompromisů. Na něčem, co jsme se sborem připravili, se snažím trvat, v něčem zase musím přijmout představu dirigenta.

A nakonec nastupuje práce na jevišti, která je pro mě nejdůležitější, ale vlastně nejlehčí. Já už jsem tam jen jako posluchač a divák a hlídám, aby sbor zněl tak, jak jsem si to vysnil. Aby se na jevišti neztratilo to, čeho jsme dosáhli ve sborovém sále.

Každá z těchto fází vyžaduje jiný způsob uvažování a práce. A musím říct, že někdy pro mě bylo jednodušší celý projekt dirigovat než sedět jako sbormistr a dívat se, co s vaším sborem provádí někdo jiný. Protože to opravdu není vždycky ta nejjednodušší pozice.

Zmínili jste, že někdy může být náročnější sledovat práci jiného dirigenta s vaším sborem než celé dílo sám dirigovat. Stalo se vám, že jste s dirigentovou interpretační představou zásadně nesouhlasil?

Ano, a občas se mi to stává i teď. Každý dirigent má svou vlastní vizi a já s ní nemusím vždycky souhlasit. Naštěstí si se šéfem opery umíme říct své názory, prodiskutovat je a navzájem se vyslechnout.

Zmínil jste, že někdy může být náročnější sledovat práci jiného dirigenta s vaším sborem než celé dílo sám dirigovat. Stalo se vám, že jste s dirigentovou interpretační představou zásadně nesouhlasil?

Ano, a občas se mi to stává i teď. Každý dirigent má svou vlastní vizi a já s ní nemusím vždycky souhlasit. Naštěstí si se šéfem opery umíme říct své názory, prodiskutovat je a navzájem se vyslechnout.

Ne v každém divadle je to ale samozřejmostí. Často dirigent přijde se svou představou a sbormistr pak dělá takovou trochu druhou řadu práci. S tím nesouhlasím. Proto občas docházelo i ke konfliktům s jinými dirigenty. Vždycky jsem tvrdě stál za svým názorem a za svým sborem. Takže asi ani pro dirigenty není úplně jednoduché se mnou pracovat.

Na svůj sbor tedy nedáte dopustit?

Ano, považuji ten sbor za nejlepší na světě.

Verdiho *Requiem* se v Ostravě připravuje ve scénické podobě, v hudebním nastudování Marka Šedivého a v režii dua SKUTR. Jak se to promítá do přípravy sboru a vaší spolupráce s dirigentem a režiséry?

Sbor začíná zkoušet jako první. Někdy se dokonce stává, že ani dirigent ještě nemá všechny detaily úplně ujasněné. Já v podstatě musím vědět, co bude dirigent dělat, ještě dřív, než to ví on sám. Proto je pro mě strašně důležité s ním včas komunikovat a zjišťovat, jakým způsobem chce dílo nastudovat.

V případě *Requiem* jsme o tom mluvili s naším šéfem, který už moji práci zná. Společně jsme také s režiséry řešili jejich představy a podmínky pro zpěv. Ve Verdiho *Requiem* je totiž mnoho míst, kde se sborem nelze příliš hýbat, protože je to strašně náročné i akusticky. Při koncertním provedení často zpívá sedmdesát nebo osmdesát sboristů, zatímco nás je pětapadesát. Jenže ostravské jeviště je poměrně malé a větší sbor by se tam stejně nevešel. Proto jsme si museli stanovit určité hranice, za které už nemůžeme jít.

Já přitom patřím ke sbormistrům, kteří dovolují režisérům se sborem poměrně hodně pracovat. Chápu, že v opeře je sbor často pomalu hlavní postavou. Kdyby stál někde v rohu, nedalo by se s ním dělat umění. Ale vyžadují, aby ta spolupráce byla obousměrná. Když potřebuji sbor z akustických důvodů postavit jinak, poměrně tvrdě trvám na svém.

Při přípravě *Requiem* jsme v tomto ohledu neměli žádný problém. Režiséři jsou neuvěřitelně citliví k hudbě. Až mě překvapilo, jaké dokázali vytvořit akustické podmínky. Konzultovali se mnou v podstatě milimetrové pohyby zpěváků, jestli je něco takového možné, nebo ne. Vycházeli jsme si navzájem vstříc a právě proto mám pocit, že vzniká poměrně výjimečné dílo.

Přitom když jsem poprvé slyšel, že chceme *Requiem* uvést scénicky, byl jsem první, kdo vůbec nevěřil, že to má nějaký smysl. To dílo je podle mě natolik hluboké a samostatné, že jsem si říkal, proč k němu ještě něco přidávat. Připadalo mi to naprosto navíc. Ale teď se mi to, co vzniká, neuvěřitelně líbí a jsem šťastný, že jsme součástí tohoto projektu.

S operním sborem máme také zkušenosti s koncertním vystupováním, takže umíme i práci filharmonického sboru. Hodně nám v tom pomáhají projekty soudobé hudby. Ti lidé jsou schopni zvládat i intonačně náročnější věci než Verdiho *Requiem*.

Zmínil jste, jak důležitá je pro vás akustika jeviště. Jak pracujete s rozmístěním a hlasovým obsazením sboru, abyste dosáhl požadovaného zvuku?

Práce s prostorem a akustikou mě vždycky strašně bavila. Za těch téměř třicet let znám ostravské jeviště jako svoje boty. Víím, kde bude sbor dobře slyšet a kde méně, a podle toho upravuji jeho rozmístění. Stejně důležité je ale hlasové obsazení, které přizpůsobuji konkrétnímu repertoáru.

Když zpíváme italskou, českou nebo jinou slovanskou hudbu, je hlasový projev úplně jiný než třeba v německém nebo francouzském repertoáru. Náš stálý sbor má dvaatřicet členů a na velkých projektech spolupracujeme také s externími zpěváky, většinou studenty univerzity. Mám tak možnost vybírat, které hlasy potřebuji posílit nebo doplnit. Například německá či francouzská hudba bývá napsaná lehčeji a ve vyšších polohách než hudba italská nebo slovanská. Proto si vybírám jiné typy hlasů.

Někdy také přesouvám zpěváky mezi hlasovými skupinami. Ve francouzské hudbě mi třeba mohou tenoři vypomáhat v barytonových hlasech nebo naopak. A totéž platí u ženských hlasů. Díky tomu má náš sbor v různých inscenacích úplně jiný zvuk, podle toho, jaké externí zpěváky si vyberu a jak jednotlivé hlasy poskládám. To je pro mě strašně zajímavý a důležitý prvek.





— Jurij Galatenko (zdroj: Národní divadlo moravskoslezské)

Verdiho *Requiem* klade na sbor mimořádné nároky. Co je při jeho nastudování nejtěžší?

Vzhledem k tomu, že mám ve sboru převážně mladé lidi, nikdo z nich *Requiem* dosud nezpíval, přestože je to známé dílo. A náročné je už tím, kolik hudebního materiálu musí zvládnout.

Musím ale říct, že pro mě je to jedno z nejlepších Verdiho děl. Přestože máme v divadle každý rok něco od Verdiho, někdy mám pocit, že je náš repertoár až příliš převertiovaný. Občas už jsem na některá jeho představení skoro alergický. Ale právě *Requiem* považuji společně s *Falstaffem* za naprostý vrchol jeho tvorby.

Requiem navíc není běžná mše, kterou byste mohl zazpívat při bohoslužbě. Myslím, že sám Verdi asi nebyl příliš věřící člověk a do jeho *Requiem* se to promítlo.

Z hlediska nastudování jsou pak pro sboristu zvlášť náročné návraty motivů *Dies irae*. Vrací se v průběhu celého díla, ale pokaždé trochu jinak. Při zpěvu nazpaměť si musíte vybavit, která varianta právě přichází. Stačí chvilka nepozornosti a už jste v jiné zatáčce. Právě toho jsem se bál nejvíc. Při režijních zkouškách se totiž často přechází mezi jednotlivými úseky, kontinuita se ztrácí a rozpoznat správnou variantu *Dies irae* je ještě obtížnější.

Ale třeba vloni jsme koncertně prováděli Liszta, kde sborový part zabíral asi osmdesát procent díla, které trvalo, myslím, čtyři a půl hodiny. Takže hodina a půl Verdiho *Requiem* je v porovnání s tím skoro rutina. Ano, je to vrchol, ale ti lidé už opravdu umějí dělat zázraky.

Verdiho *Requiem* je napsáno na latinský text. Jakou podobu latinské výslovnosti při jeho nastudování používáte?

V podstatě italskou. Text je samozřejmě latinský, ale u italských skladatelů se latina vyslovuje italsky. Italové ji vlastně považují téměř za italštinu.

Když provádíme latinskou hudbu českého nebo rakouského skladatele, používáme českou, tvrdší variantu výslovnosti, případně německou. U britských skladatelů zase anglickou. Latina je totiž mrtvý jazyk a každý národ má právo na výslovnost, která se používá v jeho církevní tradici. Proto je pro mě Verdiho latina v podstatě ještě víc italštinou než latinou.

O podobě latinské výslovnosti rozhodujete vy, nebo dirigent?

Konečně slovo má dirigent, protože zastřešuje celé dílo a nese za něj odpovědnost. Samozřejmě spolu tyto věci konzultujeme. Při přípravě Verdiho *Requiem* jsme se na italské výslovnosti shodli hned na začátku.

Jak se stavíte k modernizaci starších českých operních textů?

Jsem odpůrcem úprav původních textů do modernější češtiny. Když se někdy staré texty modernizují, ptám se dirigenta: „A proč tedy nepřepíšeme také harmonii? Dáme tam septakordy, ozvláštňíme ji, zmodernizujeme? Když chceme používat moderní text, proč ne?“ Vždyť původní text odpovídal době, ve které dílo vzniklo.

Historické filmy také nenatáčíme v džínách, že ano. Raději bych posluchače vzdělával, aby chápali, proč se tehdy používal jazyk, kterým se dnes už nemluví, a jaký význam ta slova měla.

Vedle práce v Národním divadle moravskoslezském vedete také soubor Canticum Ostrava, který se věnuje především soudobé hudbě. Co vás k této tvorbě přitahuje a proč je pro vás důležité věnovat se jí i mimo operní provoz?

S Canticum Ostrava se věnujeme opravdu té nejnovější soudobé hudbě. Vždycky jsem k ní tíhl, soudobí skladatelé mě fascinovali a provádět jejich díla je obrovská výzva jak pro dirigenta, tak pro zpěváky. Už během studií jsem měl spoustu kamarádů mezi skladateli, pomáhal jsem s prováděním jejich skladeb a sám jsem je také dirigoval. Takže zkušenosti se špičkovou soudobou hudbou mám už z Ukrajiny.

Viděl jsem ale také, jak těžké to skladatelé mají. Když jejich hudbu nechápe posluchač, který na ni není připravený, to bych ještě pochopil. Ale když ji odmítají i vzdělaní hudebníci, nechtějí ji provádět a ani se jí nesnaží pochopit, to pro mě bylo naopak výzvou. Dokonce jsem to vnímal jako poslání. Ti skladatelé jsou přece odkázáni na to, že se najde někdo, kdo bude chtít pochopit, co napsali a co chtěli vytvořit.

Zajímá mě, proč právě takhle vnímají dnešek a proč píší takovou hudbu. Věřím, že právě oni posouvají umění dopředu. Protože pokud nebudeme vnímat, co vnímá skladatel, který nese svou kůži na trh, a nepodpoříme ho, tak v podstatě zabíjíme tu hudbu.

A ještě se přiznám, že divadlo se většinou věnuje romantické hudbě, převážně devatenáctému století. Canticum Ostrava mi tedy umožňuje setkávat se s repertoárem, ke kterému bych se v divadle jinak nedostal.

Dnes už je to trochu jinak, protože i divadlo spolupracuje na projektech soudobé hudby a existují Dny nové opery Ostrava (NODO). Canticum Ostrava se účastní v podstatě všech projektů NODO, ve kterých vystupuje sbor. Už mám tým lidí, kteří takovou hudbu umějí dělat a které to baví. A vidíme, jak obrovsky roste zájem o soudobou hudbu i vděčnost těch skladatelů.

Vedle operního repertoáru se věnujete staré i soudobé hudbě a máte také zkušenosti s orchestrálním dirigováním. Máte ještě nějaký nesplněný hudební sen, dílo nebo projekt, který byste rád uskutečnil?

Těch snů má člověk vždycky hodně a asi se s věkem mění. Kromě soudobé hudby mám strašně rád také starou hudbu. I se souborem, který se věnuje soudobé hudbě, se pokoušíme provozovat hudbu starou. Myslím si totiž, že ta nejnovější má se starou hudbou společného skoro víc než s romantickou, kterou většinou děláme v opeře.