2021

Umělecko-pedagogická reflexe

HABILITAČNÍ ŘÍZENÍ

MGA. MARTIN BÁRTA – KATEDRA ZPĚVU A OPERNÍ REŽIE, HAMU

Obsah

1 Úvod2

2 Umělecká dráha3

2.1 Hudební začátky3

2.2 Učňovská léta8

2.3 Léta studentská11

2.4 Léta vojenská16

2.5 První zaměstnání18

2.6 Divadelní praxe, první angažmá23

2.7 Státní opera Praha25

2.8 Národní divadlo30

2.9 Studium na vysoké škole33

2.10 Zahraniční účinkování35

3 Pedagogická činnost38

3.1 Důležité atributy a podmínky pro umělecký výkon41

3.2 Moji absolventi HAMU45

4 Závěrem49

1 Úvod

Psát jakékoli pojednání o sobě samém, pokud se nejedná cíleně o autobiografii, je celkem nesnadný úkol. Jak sestavit vkusně, ale přitom pravdivě a fakticky svou sebereflexi, mi zatím není známo. Klíčem k tomuto zadání by mohla být snad jedině vášeň, která mě provází od nejútlejšího věku a jež se stala postupně smyslem mého života a věčnou láskou. Hudba je od narození nejen mojí součástí, ale i nekonečnou inspirací a nevyčerpatelnou studnicí poznání, zdrojem radosti i nostalgie, máme s ní spojené různé důležité etapy našich životů, jakož i každodenní rituály, pomáhá nám ve chvílích šťastných, neutrálních i zlých. Čím to, že nás ty různé kombinace dvanácti elementů tak fascinují a vyvolávají v nás takové prožitky a tolik emocí? Lidé měli potřebu se zvukově vyjadřovat od nepaměti. Souvisí s tím vývoj řeči, hlasu, postupně i rytmu a melodiky. Zvukovými projevy vyjadřujeme většinu svých pohnutek a dáváme tím průchod emocím. Je tedy přirozené, že fenomén hudby se musí stát součástí života každého člověka.

2 Umělecká dráha

2.1 Hudební začátky

Mé první hudební zážitky se mi vybavují okolo druhého roku života, kdy mně má prababička zpívala svým tichým, naříkavým, ale velmi smyslným hlasem lidové písně. Zvláště mi utkvěly v paměti „Osiřelo dítě“ a „Kačena divoká“. Již tenkrát to vyvolávalo v mé dětské duši spoustu emocí a nevysvětlitelných citových pohnutek. To, že si ty chvíle pamatuji dodnes, je toho důkazem. Sám jsem se začal hudebně, vlastně vokálně, vyjadřovat ve čtyřech letech a již tehdy jsem věděl, co bude mým životním posláním, životní náplní a v čem bych se chtěl realizovat. Tenkrát samozřejmě zdaleka nešlo o hudbu klasickou, ale vášeň pro melodiku a sdělování prožitků skrze zpívané slovo ve mně byly již tehdy. Zvláštním řízením osudu mé první systematické hudební kroky vedly k houslím. Pocházím z Hradce Králové a naším rodinným zvykem bylo každou neděli chodit do parku na soutok Labe s Orlicí. V onom osudném letním odpoledni na promenádní scéně ve výše zmíněném parku zrovna koncertovala folková skupina Kantoři. V jedné ze skladeb, jmenovala se Skřivánek, měly virtuózní sólo housle. Dle vyprávění rodičů jsem byl tím zvukem tak fascinován, že jsem utíkal k pódiu a po dobu trvání písně jsem upřeně hleděl na sólistu a hltal každý jeho tón. Po skončení jsem se vrátil a sdělil překvapeným rodičům: „Mami, tati, já chci umět hrát na housle také tak a jsem připraven s tím začít co nejdříve!“

Housle, jakožto základní, lidskému hlasu nejpodobnější a intonaci nejvíce bystřící nástroj, jsou pro hudební rozvoj mladého člověka jistě velmi vhodné. Věnoval jsem se jim osm let, mnohé jsem se naučil, ale záhy jsem zjistil, že toto moje parketa nebude. Totéž vycítila i moje paní učitelka v LŠU, a proto mě úporně do ničeho nenutila. To ale neznamená, že bychom se nesnažili plně pracovat a neustále se zlepšovat. Bohužel má píle, vytrvalost a vůle nebyly pro dosažení lepších výsledků dostatečné. Situace se trochu změnila počátkem puberty, kdy mi paní učitelka řekla: „Poslouchej, ty máš celkem velkou ruku a dlouhé prsty, zkusíme to na violu!“ Původně mi to znělo trochu divně, začínat ve čtrnácti na nový nástroj, a ještě se učit C klíč… To byl asi můj největší problém. K F klíči jsme v rámci hudební nauky přece jen trochu „přičichli“, ale toto...

Nicméně nástroj jako takový se mi celkem zalíbil. I pro svůj temnější zvuk, ale především kvůli možnostem rozšíření obzoru o komorní hru. A to byl důvod, že jsem u strunného nástroje ještě nějaký čas vydržel. Komořina mě opravdu bavila. Hrál jsem ve smyčcovém kvartetu, později i ve školním orchestru. Viola má pro nepříliš pilné a méně zdatné jedince jednu nespornou výhodu. Party jsou mnohem jednodušší a nároky na virtuozitu nesrovnatelně nižší. Violista má mnohem více času a možností zaměřit se především na kvalitu tónu a čistotu hry. To mi přirozeně vyhovovalo a jelikož jsem své úkoly dobře zvládal, velmi mě to i bavilo. Nabízí se zde paralela se zpěvem, kde jsou tyto atributy základním stavebním kamenem. Nicméně dále než na krajskou úroveň jsem se ani jako violista v komorní hře stejně nedostal. S odstupem času však musím uznat, že smyčcový nástroj jako základ není pro pěvce vůbec špatný. Jistěže nelze do vokálního projevu aplikovat tolik společných funkcí jako v případě nástroje dechového, ale minimálně pro čistotu intonace, lahodnost zvuku, nemluvě o vnímání hudby v širších obzorech, byla tato léta pro můj další hudební vývoj velmi přínosná!

Od malička byl však základem mého hudebního projevu zpěv a vokalita. I když jsem se mu nevěnoval nijak systematicky (myšleno participací v nějakém sboru, či v hudební škole), stejně jsem při každé možné příležitosti své okolí zpěvem „oblažoval“. Ať již jen sebe v rámci dětské hry na interpreta, tak především různými produkcemi rodinu, příbuzné, známé a kohokoliv, kdo byl ochoten naslouchat. Pamatuji si, že v osmi letech jsem obdržel i svůj první honorář, a to 50 Kčs za italskou píseň „Santa Lucia“. Události nabraly strmý směr v mých jedenácti letech, neboť mě tenkrát moje první učitelka zpěvu, paní Hanušová, nechala vyvolat ze školní třídy a musel jsem jí privátně předzpívat. Po následné další audici u ředitele LŠU jsem byl přijat a od svých dvanácti let jsem přibral k houslím i hodiny zpěvu.

Zde se nabízí i zajímavá otázka, kterou jsem musel později řešit i jako konzervatorista v rámci vyučovatelské praxe, totiž zda je možné dítě před mutací opravdově učit zpěvu se všemi náležitostmi, jež se školením souvisejí. Dnešní zkušenosti mi říkají, že jen částečně. Dětské tělo není co do stavby i funkčnosti ještě plně připraveno na zapojení všech složek pro plnou vokalitu. Mám na mysli především použití hlubokých bráničních svalů, propojenost zvuku, a především nemožnost plné aktivace tzv. prsního registru. Dětský hlas má omezený rozsah i dynamiku (vyplývající ze stavby těla) a není absolutně zdravé jej nijak přepínat. Dětské vokální školení by mělo být, dle mého,

založeno převážně na kultivaci zvuku, lehkosti, dobré intonaci, výslovnosti a pokud uvažujeme o nějakém pedagogickém směrování, tak co nejvíce posilovat a fixovat přirozené procesy. Jistě je možné dětem vštěpovat zásady správného dýchání, aby nádech i fixace nebyly povrchní, rozumně posilovat svalové funkce těla, dbát na přirozené a plynulé proudění vzduchu, eliminovat napětí v hrtanové oblasti a živit hlavový tón, jakožto prioritní výukový aspekt. Ale chtít a vyžadovat po dítěti před dokončením fyzického vývoje zralý a plně propojený zvuk je nemožné a hlavně nezdravé.

Mým štěstím bylo, že paní učitelka Hanušová všechny tyto zásady buď znala nebo je instinktivně dodržovala. Dle mých vzpomínek násilně nic v mém přirozeném zpěvu neměnila, jen se snažila vokální projev kultivovat, dbala na správnou výslovnost vokálů, na intonaci a používání hlavového tónu. O hlubokém bráničním dechu a opoře se sice zmiňovala, ale nijak striktně mě k ničemu nenutila. Bylo to zřejmě správné. Procesy by měly fungovat co nejpřirozeněji.

Své první veřejné vystoupení, na které si dobře pamatuji, jsem absolvoval hned při úvodním roce studia. Zpíval jsem tenkrát svým dětským sopránem v Domu kultury v Hradci Králové píseň Zasadím jabloňku a ještě jeden duet se starší spolužačkou. K začátkům mého pěveckého školení se váže jedna kuriózní situace, jež mi utkvěla v paměti. Účastnil jsem se pěvecké soutěže LŠU, jež se skládala z místního, okresního, krajského a celostátního kola. Jako sólista jsem v krajském kole skončil druhý, takže jsem do celostátního nepostoupil (dále šli jen první z každé kategorie), nicméně v komorních seskupeních jsme s výše uvedenou kolegyní zvítězili v duetech. Správně bychom tedy měli postoupit do kola celostátního, ale „odborná porota“ tehdy usoudila, že je nepřípustné, aby chlapec zpíval první hlas a dívka druhý (měli jsme oba soprány, takže se nejednalo o prohřešek), tudíž nás dále nedoporučila. Po několika dekádách se mi to zdá velmi úsměvné...

Velmi speciální období v pěveckém zrání každého studenta je mutace. Ta je samozřejmě odlišná u obou pohlaví. U nás, chlapců, jsou ty změny přirozeně velmi rozsáhlé a významné (tím nechci říci, že u dívek také neprobíhají), je třeba na tento fakt brát velký zřetel a kantor musí v tomto období postupovat fundovaně, citlivě a být velmi opatrný. Hlasové ústrojí prodělává během puberty obrovské změny. U chlapců

jde především o usazení hlasu kompletně do jiné polohy (zjednodušeně o oktávu níž), s čímž souvisí prodlužování a sílení hlasivek a zvětšení celého aparátu, navenek hlavně chrupavky kolem hrtanu. V počátečním období může hlas přeskakovat a zní poněkud nekultivovaně a hrubě. Je nasnadě otázka, zda v tomto čase vůbec zpívat, či nikoli? Teorie jsou samozřejmě různé, jakožto i přístup jednotlivých učitelů zpěvu, a hlavně sbormistrů dětských a chlapeckých sborů. Odpověď asi není jednoznačná. Je určitě třeba brát každého jako individualitu, nedá se „paušalizovat“. Určující také může být, zda se mužský hlas „rodí“ z altu nebo sopránu. Nepsané pravidlo, vycházející z většiny případů, zní, že z chlapeckých altů jsou většinou tenory a ze sopránů barytony a basy. V případě, že chlapec byl vysokým sopránem a během mutace jeho hlas klesne až k hlubokému basu (rozdíl může činit i oktávu a půl nebo dvě), je tedy nasnadě nechat přírodu činit své dílo a moc do toho procesu nezasahovat. Při případném nepřirozeném zatěžování a umělém vytváření falzetového zpěvu nemusí celý průběh proběhnout hladce, nemluvě o nebezpečí poškození hlasu. S tímto se bohužel setkáváme u některých sbormistrů, jež často chlapce nutí zpívat falzetem v původní „dětské“ poloze, i když jejich „pravý“ hlas již přemutoval do polohy mužské. Setkal jsem se s tímto problémem přímo, neboť jsem svého času působil jako hlasový poradce chlapeckého sboru Boni Pueri. Upřímně řečeno, nejsem zastáncem tohoto počínání a vždy jsem vystupoval proti této praxi.

Moje paní učitelka neměla (dle svých slov) žádnou zkušenost s mužskou mutací, byl jsem její první chlapec, jehož vedla od dětského k mužskému hlasu. Proto volila přístup absolutního hlasového klidu a v průběhu devíti měsíců největších hlasových změn mě náhradou začala učit hrát na klavír (sama byla výborná klavíristka i pedagožka), což jsem velmi uvítal. V konečném důsledku to byla zřejmě správná cesta, neboť se můj hlas během tři čtvrtě roku hladkou a nenásilnou cestou proměnil ze sopránu na baryton, stabilizoval se v mužské poloze a další školní rok jsem mohl začít školení prakticky od nuly jako lyrický baryton. Moje paní učitelka postupovala velmi jemně, pomalu a citlivě. Cítila velkou zodpovědnost a v žádném případě nechtěla nic podcenit, natož pokazit. Můj dětský soprán byl nenávratně pryč a s odstupem času mě velmi mrzelo, že nemám z této doby žádný záznam svého dětského hlasu. Měl jsem soprán, to bylo jasné, byl jsem schopen zazpívat „a2“, ale prý můj hlas zněl velmi kulatě a temněji, než u ostatních dětí. Vpravdě chlapecký témbr. Bohužel v té době (rok 1975 – 1981) nebyla záznamová technika ještě tak rozšířená a moji rodiče technickým

záležitostem moc neholdovali, takže se mi žádný záznam nedochoval. Vzpomínám si též, že bezprostředně po mutaci jsem byl trochu zklamán, že mi příroda nenadělila tenor. Přece jen jsem vyrůstal na Karlu Gottovi, později mě velmi ovlivnil Peter Dvorský a Luciano Pavarotti. Díky nim jsem znal celý tenorový repertoár a zcela nepokrytě jsem si přál být jako oni. Nezastírám, že důvod byl nejen otázkou vkusu a líbivosti, ale též prestiže a všeobecného cenění. Tenoristé byli vždy vzácní, protěžovaní a nejslavnější. Basisté mi příliš „hučeli“ a jejich témbr byl pro mě tenkrát méně atraktivní a barytonů je nejvíc… Pan Peter Dvorský také způsobil, že jsem se začal zajímat o operu a jeho první album (dostal jsem jej od vedení LŠU za reprezentaci školy na koncertech a soutěžích) mě inspirovalo natolik, že jsem se rozhodl být operním pěvcem. O pár dekád později, když jsem měl to štěstí účinkovat vedle pana Dvorského v Pucciniho Madama Butterfly, jsem za ním s tímto sdělením i s výše zmíněným albem přišel, požádal o autogram a poděkoval mu za to, že mě inspiroval k tomu, abych se stal operním sólistou. Byl tenkrát, jako ostatně vždy, velmi milý a nesmírně potěšen. Musím říci, že mě v dobách po mutaci fakt, že nejsem tenor, velmi trápil a tížil. Situace se rázem změnila v mých šestnácti letech, kdy jsem v obchodě s gramodeskami objevil LP árií Giuseppe Verdiho v interpretaci Nicolae Herley. Byl jsem jeho hlasem a vokalitou po prvním poslechu natolik uchvácen, že jsem toužil poslouchat celé LP znovu a znovu. Přiznám se, že dodnes je jeho hlas asi tím nejkrásnějším, jaký jsem kdy v životě slyšel. Nicolae Herlea se stal na dlouhou dobu mým pěveckým vzorem a dlouho jsem jím byl zásadně ovlivněn. Od té doby jsem svůj typ hlasu začal mít rád a s chutí a vervou jsem se vrhl do dalšího školení.

Své začátky po mutaci si nepamatuji příliš konkrétně, jen vím, že paní učitelka postupovala jemně a pomalu. Zpívali jsme výhradně jen v základní oktávě, velmi lehce a pouze vokální cvičení. Jakýkoli náznak tlaku nebo forze se snažila okamžitě eliminovat. S odstupem času vidím, že absence větších zkušeností s pedagogickým vedením mužského hlasu po mutaci byla trochu znát a cítit, nicméně určitá zodpovědnost a opatrnost je též na místě. Dnes jsem přesvědčen o tom, že jakmile organismus dospívá, mohou se cvičit a fixovat především svalové funkce v těle. Aktivovat bránici ve správné hluboké dechové opoře a i při slabé nebo okrajové fonaci hlasu se učit „pojmout“ vzduchový sloupec vyplněný chvěním. Co se týče vlastního znění a tvoření hlasu, myslím si, že bezprostředně po mutaci, kdy je hlas ještě hrubý a neotesaný, je na místě kultivovat jej v přirozeném, kulatém módu, nesnažit se ho

násilně formovat přílišným „modálním“ zněním a volit spíše měkčí, nadýchanější, tzv. „loftovou“ metodu. Samozřejmostí je dbát na důkladnou, primární výslovnost jednotlivých vokálů a co největší volnost hrtanu a svalů v oblasti krku a šíje. Energetická aktivita, platná vlastně všeobecně, by měla směřovat výhradně na svalstvo trupu, zad a břicha. Zde není od věci ani aktivní posilování a dechové cviky by měly být samozřejmostí před každým hlasovým cvičením. Skladbu těchto cviků má jistě každý pěvec i pedagog svou vlastní. Můj názor je, že by se těmito cviky mělo zaktivovat celé tělo pro vlastní proces, prokrvit svalové skupiny a cílenými impulzy rozcvičit bránici a její funkci. K tomuto nám velmi dobře poslouží (ač jinak při vlastní vokalizaci jsou nám spíše nepřáteli) konsonanty. Při jejich vyslovování dostává bránice ty správné rázy ke své funkčnosti. Dále je třeba dbát na to, aby výdechový proud probíhal klidně, svobodně, ne trhaně a aby nebyl nikam vyhnutý. Totéž platí i o vedení chvění (zvuku) tak, aby pokračoval rovnoměrně ve své vertikalitě až do nejvyššího bodu, kde docílí vrcholu svého formování v rezonátorech a opustí tělo jako finální produkt. Pokud se přiblížíme ve vlastní vokalizaci k přechodu (passagiu), kdy končí přirozený mužský témbr a je třeba hlas „překlopit“ do hlavového registru, mělo by se postupovat velmi obezřetně, opatrně a s vědomím, vycházejícím z vlastní zkušenosti. Rozhodně je velmi nezdravé (a může to být až fatální) nutit chlapce zpívat tzv. otevřeně i nad přechodem a přetahovat tím hrudní a střední registr nad oblast passagia. Vede to k nezdravému přepínání svalstva a tóny jsou pak křiklavé a postrádají barvu i kulatost. Ač se někdy setkáváme s určitým odporem, či nedůvěřivostí vůči používání falzetu a tzv. „voix mixte“, myslím si, že v této fázi je to úplně na místě a velmi zdravé, neboť při takovém tvoření tónu si zvuk ve své funkci najde svou přirozenou polohu a cestu, není nijak sevřený - a hlavně je zde eliminována jakákoli krční svalová tenze. A to je základní požadavek pro správné postupné přecházení do plného hlavového tónu. Osvojení si techniky tzv. krytého tónu je u většiny mužských hlasů v podstatě alfou a omegou klasického pěveckého školení. Ale o tom se jistě více rozepíšu později.

2.2 Učňovská léta

Když jsem se v čase po mutaci rozhodoval o svém budoucím směřování (že chci zpívat, mi bylo jasné od dětství), samozřejmě padla jako hlavní myšlenka konzervatoř. Nicméně pro plnohodnotné studium na umělecké škole jsem ještě nebyl dostatečně hlasově zralý. Proto jsem se rozhodl vystudovat nejprve nějakou jinou střední školu a

buďto během studia nebo po jeho skončení se ucházet o přijetí na školu uměleckou. Vzhledem k tomu, že jsem dalším jiným, konkrétním specializovaným směrem zaměřen nebyl a s přihlédnutím k mým výborným studijním výsledkům na základní škole, padla volba na gymnázium, kam jsem byl přijat vlastně automaticky na základě doložených vysvědčení.

Zhruba v době kolem svého patnáctého roku jsem se po osmi letech hraní na housle a roční zkušenosti s violou rozhodl se strunnými nástroji v aktivní podobě skončit a věnoval jsem se primárně studiu, zpěvu a sportu. Ve zpěvu jsem i nadále pokračoval na LŠU u své paní učitelky. Po úvodní fázi po mutaci, jež byla vyhrazena a vyplněna výhradně a pouze technickými cvičeními a stabilizováním a ukotvením hlasu v nové poloze, jsme pomalu začali i s nácvikem textu a literatury. Jelikož byla paní učitelka stále velmi opatrná, ukládala mi ke studiu písně méně náročné, jednoduše řečeno v poloze, která byla mému hlasu v té době přirozená. Konkrétně v rozsahu C – d1. Jednalo se především o lidové písně z Pokladu a jednodušší umělé skladby (Martinů – Písničky na jednu a dvě stránky, Janáček – Moravská lidová poezie v písních aj…). Paní Hanušová, jako vynikající klavíristka, mi písně podle potřeby pohotově transponovala do vhodné polohy. Velmi vhodné byly i některé černošské spirituály. První píseň, kterou jsem veřejně na koncertě zpíval po mutaci a s kterou jsem měl vždy velký úspěch, byla „Swanee River“. V C – dur rozsah přesně C – d1, klidná, klenutá melodie a vhodný text o touze po domově a svobodě. Další oblíbenou písní byla Blodkova „Znám jednu perlu krásnou“ z cyklu „Písně milostné“. Zde již jsou nároky trochu vyšší hlavně na dechovou práci a vedení frází, ale rozsahově je velmi vhodná A – cis1.

Ve druhém ročníku gymnázia již jsem byl poněkud netrpělivý a pokoušel jsem se o přijetí na Pardubickou konzervatoř. Bylo mi necelých 16 let a na první pokus jsem přijat nebyl. Bylo mi doporučeno dokončit gymnázium a po maturitě přijít na přijímací zkoušky znovu. V této době jsem již podvědomě cítil, že spolupráce s paní učitelkou Hanušovou a v rámci hudební školy se vyčerpala a pokud mám uspět u přijímacích zkoušek, musím se začít rozvíjet dále a začít objevovat nové poznatky a horizonty. Dostal jsem doporučení na dva profesory z Pardubické konzervatoře, za nimiž jsem postupně přijel na konzultace. Nejdříve jsem navštívil prof. Miloslava Stříteského, ale zřejmě jsem jej moc nezaujal, neměl o mě zájem a ani z mé strany tam přílišné nadšení

z metodiky ani stylu práce nebylo. U paní prof. Svatavy Šubrtové to bylo úplně jiné. Patrně jsem ji na první poslech také příliš nezaujal, nicméně byla velmi laskavá, klidná, milá, možná cítila ve mně nějaký potenciál a měla chuť a vůli se mi věnovat. Upřímně řečeno jsem po našem prvním setkání vůbec nevěřil, že ta usměvavá, klidně a vyrovnaně mluvící a působící dáma může někoho učit zpívat… Nicméně jsem k ní cítil důvěru a rozhodl jsem se okamžitě pro následnou spolupráci. Od nového školního roku jsem tedy pokračoval soukromě ve studiu u ní a začal jsem se cíleně pod jejím vedením připravovat na přijímací zkoušky.

Zprvu jsem si myslel, že to vlastně nemůže být nic těžkého, když má člověk aspoň trochu zajímavý hlas a určitý díl muzikality. Paní Šubrtová mě však postupně začala vyvádět z omylu, odhalovat mi sféry dosud netušené, začal jsem se naplno seznamovat se všemi funkcemi a opravdové studium zpěvu mi začalo v podstatě až s ní. Můj hlas je od přírody spíše kulatější, měkčí, a tak hlavním úkolem bylo dosáhnout určitého fokusu, jak se zjednodušeně říká „špičky“. Zároveň bylo ale důležité neopustit kulatost a hlavně volnost. Dosáhnout modality zvuku za cenu určitého sevření a tlaku je, myslím, cesta nesprávná a pro mladé pěvce nevhodná, někdy dokonce likvidační. Proto paní Šubrtová dbala na to, abych zpíval stále volně, s otevřeným hrdlem a na dechu. Při tom všem jsme pracovali na otevření a zapojení rezonátorů a zvuk (lépe chvění) jsme se snažili cílit do nejvyššího bodu přes vyklenuté měkké patro do temena hlavy. Často se neustále opakuje (a každý to samozřejmě dobře ví), že pro zpěv je nezbytná dechová opora. Všichni to tedy víme a známe, ale jen málokdo dokáže tuto problematiku přesně popsat a přiblížit studentovi kompletní fyziologii, zkrátka jak by to mělo v těle nejlépe fungovat. Někdo věnuje této sféře mnoho energie a času, vymýšlí vlastní, někdy velmi sofistikovaná cvičení a považuje tuto činnost za stěžejní, někdo začlení dechová cvičení do vlastního procesu tvoření zvuku a někdo se třeba jen zmíní a tato funkce tvoří pouze okrajovou oblast v samotném školení. Kde je tedy pravda a jak se má dýchat a používat oporu správně…? To je věčná otázka a existují na ní desítky odpovědí. V principu se téměř všichni shodnou na tom, že je důležité používat ke zpěvu bránici, která zajišťuje tzv. hlubokou oporu a že je třeba pracovat s ní aktivně. Co to vlastně znamená? Každý má možná trochu jinou a svoji teorii, jakož i princip, jak kýženého výsledku dosáhnout… Vychází to pravděpodobně i z vlastních subjektivních pocitů ve svém těle a v neposlední řadě i z estetiky každého člověka. Pokusím se tedy popsat pocity své a naznačit, jak jsem si navykl pracovat s bránicí a dechem sám. V

začátku studia mi bylo vštěpováno, že brániční sval se musí při nádechu vyklenout směrem dolů, přičemž se lehce vysune břicho, a pak se tato pozice musí zafixovat, neboli dech zadržet. Z fyziologického hlediska je však nemožné, aby se vzduch dostal až do břicha. Naplní se tedy plíce, ale souhrou svalových činností se břišní svaly na dechové funkci a směrování a fixování nádechového i výdechového proudu aktivně podílejí. Na takto připravené pozici se počíná vlastní tvorba zvuku. Tok nádechového proudu se plynule otočí a stane se z něho výdech. Když dosáhne určité intenzity, rozkmitá v hrtanové oblasti hlasové vazy a tímto chvěním vzniká v sloupci nad nimi zvuk. Ten se pak dále formuje v rezonátorech a dutinách v celém těle a vychází ven jako finální produkt. Tím však celý proces vlastně začíná. Svalová dechová aktivita by měla být při zpěvu, vlastně jakémkoli tvoření zvuku, stále přítomna a je de facto motorem všech akcí v těle spojených s hlasovými projevy. Myšleno nejen v technických aspektech, ale i co se týče frázování, dynamiky a výrazových aspektů. Zjednodušeně řečeno „bez vzduchu není zvuku…“

Ve čtvrtém ročníku gymnázia, podle svého plánu, jsem se ucházel o přijetí na konzervatoř podruhé. Po roce a půl trvající spolupráci s prof. Šubrtovou a dosažení určité úrovně jsem byl nakonec přijat do druhého ročníku s tím, že podmínkou přijetí je složení maturitní zkoušky na střední škole a úspěšné vykonání rozdílové zkoušky za první ročník konzervatoře v hudebních předmětech. Vše se nakonec podařilo a po absolvování gymnázia jsem se stal studentem Konzervatoře v Pardubicích, kde jsem samozřejmě pokračoval ve studiu u Svatavy Šubrtové. Tím začalo mé skutečné studium s jasným zaměřením a profilací na uměleckou dráhu.

2.3 Léta studentská

Mé studium na konzervatoři začalo vlastně příchodem do neznámého prostředí a v podstatě do zajeté, etablované třídy, kde jsem byl o 2 až 3 roky starší než ostatní spolužáci a navíc jsem nemusel navštěvovat všeobecné předměty, takže jsem s nimi byl o to méně. Ale vědomí, že se konečně zabývám hudbou a oborem, který jsem si vysnil, plně, mě činilo šťastným a pomohlo mi překonat prvotní adaptaci. Předměty související s hudební teorií, historií i praxí mě bavily, do školy jsem chodil pouze čtyři dny v týdnu a začal poznávat a prožívat pravý bohémský život.

Vlastní pěvecké školení probíhalo hladce, v klidné a milé atmosféře, jen na můj vkus trochu pomalu a zdlouhavě. Podvědomým přáním většiny mladých lidí je, že chtějí mít výsledky hned a neradi čekají. Jenže naše profese je „během na dlouhou trať“ a trpělivost, vytrvalost a píle jsou nezbytnými atributy pro dosažení cílů. Toto mi bylo samozřejmě neustále vštěpováno i s tím, že jsem od přírody a založením povahou spíš rozvážný a vše mi trvá déle. Nicméně důvodů k radosti a optimismu jsem měl mnoho a konkurence byla tenkrát velmi malá! Na celé konzervatoři jsme byli toho času pouze tři studenti zpěvu muži a jeden externista. Hranice byly zavřené, takže jsme měli velmi malou možnost konfrontace se světem. Tehdy nás to však moc netrápilo, jelikož jsme nic jiného neznali… Paní Šubrtová ale sama studovala u Jiřího Wootha, který se učil v Itálii a posléze působil v Německu. Tím pádem zde určitá vazba na zahraničí a světovou estetiku zpěvního projevu byla, především ve vlastním pedagogickém vedení a v příkladu. To se projevovalo hlavně v odlišném metodickém přístupu paní profesorky, jenž byl skutečně jiný než u ostatních tehdejších pěveckých pedagogů napříč republikou. Hlavní důraz kladla na svobodu a otevřenost tónu, na volnost a sestupnost hrtanu, na vyklenutou pozici úst, krku a měkkého patra, fixaci na hlubokém bráničním dechu a svobodného a přirozeného zapojení rezonátorů. Velmi důležitým a vpravdě určujícím aspektem bylo těsné propojení stránky technické a výrazové, kterým se řídím stále a dále jej vštěpuji svým studentům. Jde o to, že každý tón, který vyprodukujeme, by měl mít v sobě emoci a výrazový prvek. Jde přece jen o produkt našeho těla a duše a pokud má být zpěv opravdový, sdělný a uvěřitelný, musí vycházet z nitra. Paní Svatava nám vždy vštěpovala jednoduchou, ale vše vypovídající myšlenku, že: „Zpěv je obrazem duše!“ Tenkrát jsme to brali jako frázi, ale pravý význam těch slov jistě každý z jejich studentů pochopil později, buď v praxi nebo jakmile sami začali učit. Emoční aspekt je nesmírně důležitý nejen pro schopnost položit se do zpívaného textu, ale mnohdy pomáhá i technicky a intonačně. Toto samozřejmě funguje i obráceně, technická jistota a zdatnost nám otevírá brány a dává volnost k vyjádření výrazu a emocí. Jsem přesvědčen o tom, že žádný náš zvukový projev by neměl být bez prožitku! I do jednoho nebo dvou tónů jdoucích za sebou mohu dát život a prosté tvoření pouze technického zvuku nepřináší nic ani hudebníkovi ani posluchači…

V rámci studia jsem se v podstatě ihned zapojil do koncertních a divadelních projektů, jež škola pořádala. Vzpomínám si na scénický, komponovaný pořad „Za operou kolem

světa“, kde jsem představoval Dona Giovanniho ve známém duetu s Zerlinou a jenž sestával z různých árií a operních scén, vzájemně propojených určitou dějovou linií či operní inscenace Mozartova „Bastiena a Bastieny“ nebo Málkovy „Vepřové hody aneb Potrestaná lakota“. Samozřejmě participace na těchto projektech byla z hlediska vývojového velmi důležitá a přínosná. Vlastní působení a zkušenosti na jevišti nenahradí ani tisíce hodin herectví, pohybové výchovy a korepetic na zkušebnách. Dále jsem se pochopitelně snažil zdokonalovat v hlavním oboru. I když jsem se důsledně řídil radami paní profesorky, můj vývoj byl velmi pozvolný a progres byl pomalý. Důvodem všeho byla souhra několika aspektů, o nichž mám povědomí nyní, leč tenkrát mi zůstávaly skryty. Dnes s odstupem času již vím, že na jednu stranu jsem některé pokyny dobře nechápal, nebo přesněji řečeno nedokázal je aplikovat, na druhou stranu jsem potřeboval asi jinou formu, principy a neříkám to úplně rád, ale mužský aspekt a příklad. Toto jsem poznal až později, kdy jsem studoval u pedagogů – mužů, že mnohem rychleji, účinněji a příměji fungují pokyny na bázi konkrétního předvedení autentického zvuku mužským hlasem. Nicméně studium probíhalo klidně a hladce a dodnes na tuto dobu vzpomínám jako na svá velmi šťastná léta.

Samozřejmě velmi důležité bylo též studium ostatních hudebních předmětů, při nichž jsme měli možnost čerpat znalosti od opravdových osobností ve svých oborech. Vyzdvihnout bych chtěl především Miroslava Raichla, který nás učil intonaci, harmonii a skladbu, Jiřího Schmidta na veškeré jazyky, Vladimíra Kulíka v dějinách hudby a paní Malátovou, jež nás zasvěcovala do tajů baletu, pohybové výchovy a scénického pohybu. Z toho, co mě tito lidé naučili, čerpám dodnes a stále. Pan Miroslav Raichl začal posléze hrát v našich uměleckých životech naprosto klíčovou a nezastupitelnou roli. Jednak svým příkladem lidským, pedagogickým a dá se říci i otcovským. Nejenže byl vynikajícím hudebním skladatelem, především v oblasti vokální hudby, psal pro nás různé úpravy i skladby přímo inspirované konkrétními hlasy, byl rádcem, mentorem i psychologem, ale především byl v roce 1987 strůjcem a zakladatelem našeho vokálně instrumentálního studentského ansámblu nejdříve známého pod názvem „Konzervička“, posléze přejmenovaného kvůli zahraničním koncertním výjezdům na „ReBelcanto“. Působení v tomto ansámblu ovlivnilo na velmi dlouhou dobu nejen naše umělecké, ale i privátní životy. Po prvotních, spíše nesmělých, pokusech skupiny sólistů a vybraných instrumentalistů o vícehlas v rámci jednoduchých písní i složitějších polyfonních skladeb, jsme začali společným muzicírováním doslova žít a

společně dýchat. Pan Raichl nám otevřel úplně jiný svět, jeho heslem bylo tvořit hudbu „bez předsudků“. A to ve smyslu žánrovém, stylovém i co do obsazení hlasů a nástrojů. Každý z nás dříve hrál na nějaký hudební nástroj, což jsme měli zde možnost propagovat v míře vrchovaté a všichni instrumentalisté museli vedle nás zpívat. To byl jeden z určujících prvků, který dělal toto seskupení zajímavým a nám to zpětně přinášelo úžasné zážitky a uspokojení. Naše první vystoupení se uskutečnilo v únoru 1988 na historicky prvním plesu konzervatoře. Zpívali jsme tenkrát dvě písně Jaroslava Ježka „Nikdy nic nikdo nemá míti za definitivní“ a „Vousatý svět“. Byl to obrovský úspěch a pro nás motor a inspirace do další práce. Od této chvíle plnila Konzervička z velké míry naše koncertní vystupování. Provozovali jsme opravdu hudbu napříč všemi žánry a styly, od renesanční polyfonie, Bacha, přes klasiku, romantismus, operní árie a scény, až po lidové písně různých světových národů, folklór, jazz, pop a současnou původní tvorbu. Vzpomínám si, že jsme se s úspěchem zúčastnili i několika regionálních kol folkového festivalu Porta nebo jsme se stali absolutními vítězi soutěžní hudební přehlídky „Turnovský chechták“. Kromě toho jsme začali pomalu, ale jistě vystupovat i v zahraničí. Nedá se zapomenout na náš první výjezd do západní Evropy ještě v dobách totality. Jednalo se o sborový festival v západoněmeckém městě Werl, kde jsme v dubnu 1989 vystoupili na několika sborových i sólových koncertech s programem světským, operním i duchovním. Od té doby se Německo stalo naší nejfrekventovanější koncertní štací. Zpívali jsme převážně v Bavorsku a Bádensku – Würtenbersku. Žánrová i výrazová pestrost a kombinace čistě vokální, instrumentální i kombinované hudby byla tehdy pro německé publikum velmi zajímavá a inovativní.

V pravdě přelomový byl zájezd na mezinárodní soutěž do italské Riva del Garda, kde jsme vystoupili hned v několika kategoriích a ze všech jsme si odvezli ceny. V kategorii velkých smíšených sborů nad 20 členů jsme získali stříbrné pásmo (nás bylo 23 celkem a šli jsme do konfrontace i s osmdesátičlennými tělesy), v kategorii malých sborů do 20. členů a komorních ansámblů jsme si odvezli absolutní vítězství, přičemž vystoupení naší osmičky sólistů s dvojsborem „Duo Seraphim“ Jacoba Galla a pásmem českých lidových písní od Miroslava Raichla pod názvem „Chodský den“ způsobilo absolutní senzaci a doslova frenetický aplaus publika. Při interpretaci Ježkových písní, doplněnou o choreografii paní Malátové, byl již celý sál na nohou včetně odborné poroty. Úspěch to byl obrovský a domů z podhůří Alp jsme se vraceli

doslova jako vítězové. Jsou okamžiky, které z mysli nikdy nevymizí a toto je pro mě jeden z nich.

Mé studium na konzervatoři pokračovalo hladce a zdárně. Velkým milníkem a zkušeností pro nás pro všechny bylo nastudování inscenace Rossiniho Lazebníka sevillského, na němž se podíleli v podstatě všichni studenti pěveckého oddělení. Kromě Rosiny a Berty byly všechny role obsazeny jen jednou. Měl jsem tu čest poprvé a naposledy ve svém uměleckém životě ztvárnit roli Figara. Samozřejmě všechny party v této opeře jsou náročné a virtuózní a de facto pro všechny z nás byly na hranici pěvecko-interpretačních možností. Leč na těžkých úkolech pěvec roste a to se zde potvrdilo takřka u všech spolužáků. Pustili jsme se do studia i herecké a představitelské stránky s velkou vervou a mnohdy díky nadšení a mladistvé energii jsme překonávali i leckterá vokální úskalí a pěvecké nedostatky. Výsledek byl na naše možnosti velmi pěkný, inscenace měla vtip a velmi jsme si to užívali. Lazebníka jsme provedli asi v deseti reprízách v různých městech, divadlech a sálech Východních Čech.

Ještě větší nadšení, radost a uspokojení nám přinesla další, moje absolventská operní produkce, kterou byla Fotbalová opera Miroslava Raichla. Pan profesor složil tři kompletní opery, z nichž dvě se do té doby zatím nepodařilo nikde zinscenovat. Fotbalová opera byla jednou z nich, jedná se o satirickou komedii, k níž napsal libreto jeho dvorní básník J. R. Pick. Téma nám bylo velmi blízké, hlavní spojovací element je fotbal na okresní úrovni a jde o zobrazení světa maloměšťáckých, až primitivistických fanatických fanoušků a lidí kolem klubu, kteří kvůli fandění ztrácí totálně pojem o realitě, svým jednáním potírají vlastní lidskost a jsou schopni i neuvážených fatálních činů, to vše jen kvůli výsledku a vítězství. Legrace to byla obrovská a dodnes to je pro mě jeden z nejsilnějších a největších komediálních zážitků a vzpomínek z jeviště. Ztvárnil jsem v této produkci roli Karla. Je to polointeligent, absolutně oddaný fanoušek klubu FC Matador, který kvůli fotbalu málem ztratí svou osudovou lásku. Nakonec však dojde prozření a zjistí, že manželství a rodina je přece jen důležitější. Pěvecký part je vskutku náročný, i když role nejsou zas tak obsáhlé, jde o osmdesátiminutovou záležitost. Ale i rozsahově G-g1, i co do dramatismu nešlo o snadný part. Nemluvě o moderní, vlastně současné melodice, postupech i harmonii. Nicméně „Fotbalku“ jsme všichni milovali a představení jsme si patřičně užívali. Pan Raichl sám obstaral klavírní doprovod a představení vedl, takže šlo o velmi autentickou

záležitost. Nemluvě o tom, že jakýkoli dotek s interpretací moderní opery je zajímavý, užitečný a co do nabytých zkušeností naprosto nedocenitelný.

V posledním roce mého studia na konzervatoři vypukla Sametová revoluce a v rámci všeho převratného dění v našem státě jsme samozřejmě hodně a vydatně koncertovali jak s Konzervičkou, tak i se sólovými vystoupeními. Byla to zvláštní, převratná, nová doba a vidina nabyté svobody měla samozřejmě svoji krásnou, sladkou a úžasnou vůni. Byl to čas plný očekávání, nových obzorů a pozitivních zítřků. Naše studentská angažovanost samozřejmě sestávala z aktivního odboje proti režimu, stávkové výbory pracovaly naplno, do školy jsme chodili snad ještě raději a plnými doušky si užívali četná setkání a debaty s významnými osobnostmi kulturního i politického života. Tím, že se otevřely hranice, nám vlastně začaly koncertní žně v různých státech Evropy, s čímž bylo spojeno poznávání nových kultur a prostředí. V popředí našich cílů bylo především Německo a Rakousko, ale zpívali jsme opakovaně i na Slovensku, v Rumunsku, Anglii, Itálii, Nizozemsku, Francii, Belgii, atd…

Své studium na konzervatoři jsem zakončil absolventským koncertem s orchestrem, na němž jsem interpretoval árie Přemysla z Libuše a Escamilla z Carmen tehdy již ve velkém sále Domu hudby v Pardubicích, jenž připadl konzervatoři po odebrání komunistům.

Jelikož mně z nějakých důvodů, které nechci příliš rozebírat, paní profesorka nedoporučila tenkrát další studium na vysoké škole, musel jsem vykonat tehdy ještě povinnou základní vojenskou službu. Přihlásil jsem se tedy ke konkurzu do AUS-VN V. Nejedlého, kam jsem byl přijat do sboru.

2.4 Léta vojenská

Na vojnu jsem nastoupil v říjnu roku 1990. Budova AUS – VN byla v Praze na Pohořelci, kousek nad Pražským hradem. Bylo to krásné a strategicky výborné místo. Jak jsem již předeslal, po úspěšně vykonaném konkurzu, kde jsem zpíval jednu Večerní píseň B. Smetany, árii Wolframa z Wagnerova Tannhäusera, doplněné o cvičení v intonaci, rytmu a zpěvu z listu, jsem byl přijat do vojenského sboru. Nastoupil jsem, ale v podstatě okamžitě nás odvezli na měsíční výcvik k pozemnímu vojsku do

Benešova. Zde šlo především o dril a fyzičku. Dále se rozepisovat o tomto období nemusím. Po přísaze a návratu do Prahy jsme šli všichni k pohovoru u náčelníka souboru. Ptal se nás na naše vize ohledně působení v tomto útvaru a paradoxně i naše přání a požadavky. Tedy jsem toho hned využil a říkal jsem mu, že jsem zpěv studoval a mám tím pádem i sólové ambice a rád bych působil ve skupině sólistů. Vedoucím této skupiny byl shodou okolností můj pozdější kolega ze Státní opery Praha, tenorista Lubomír Havlák. Pan náčelník mi řekl, že potřebují bas a abych se s panem Havlákem domluvil. Okamžitě jsem projevil zájem, jako baryton jsem se naučil dvě, vhodně vybrané basové árie a šel jsem před skupinu sólistů předzpívat. Můj Hrabě Vilém z Harasova z Jakobína, jakož i Silva z Ernaniho zřejmě nikoho příliš neurazil a přijali mě jako sólistu AUS–VN. Tím pro mě začalo krásné, příjemné a v pravdě královské vojenské působení.

V sólistické skupině jsme byli ze začátku s Romanem Janálem pouze dva vojáci, ostatní členové byli civilisté. Hlavní okruh koncertní činnosti sestával především z operetních a muzikálových scén a písní, občas jsme si zazpívali i operní árie, spirituály, lidovky či pop. Koncertovali jsme převážně sami s klavírem, občas i ve velkém programu, v rámci tzv. celosouborových akcí i s orchestrem a sborem. Režim v souboru byl příjemný, sestával z každodenního cvičení, dopoledního zkoušení různých programů, po obědě jsme se věnovali své zájmové činnosti, občas jsme měli i službu a rajóny. Největším přínosem (kromě širokého okruhu repertoáru) pro mě byly pravidelné návštěvy operních představení. Chodil jsem dvakrát nebo třikrát týdně na operu, jednou nebo dvakrát týdně do kina a v podstatě skoro každé odpoledne na vycházku do města. Tím jsem poznával Prahu a její kulturní i společenský život. Koncertů bylo poměrně dost, v průměru každý třetí až čtvrtý den, příjemné byly hlavně dlouhodobější výjezdy po celé federaci, kdy jsme putovali třeba týden nebo dva po různých regionech republiky. Vrcholem každého roku byly letní promenádní koncerty v Piešťanech, kde jsme vždy v srpnu trávili tři týdny a zde jsme interpretovali vskutku úplně vše od lidovek až po seriózní operní programy. Nemluvě o krásných dnech a večerech volna v lázeňském městě.

Když se na toto období dívám zpětně, vím, že jsem jej mohl využít mnohem efektivněji, kdybych byl tehdy lépe technicky vybaven. Měli jsme každý den k dispozici korepetitora a mohl jsem tedy býval studovat spoustu repertoáru. Jen jsem měl tenkrát značné

pěvecké limity a nemohl jsem si to dovolit. Přesto na toto období vzpomínám rád, mnohému jsem se tu naučil. Především zkušenosti z různých žánrů a fakt, že jsem dvakrát týdně stál na pódiu, jsou neocenitelné.

Během vojenské služby jsem hostoval i Českém uměleckém studiu (bývalý Státní soubor písní a tanců) v komponovaném velikonočním pásmu pašijí. Jednalo se tenkrát asi o deset koncertů, které byly velmi zajímavé a krásné. Vedoucím studia byl tehdy pan Puklický, jenž dirigoval a většinu skladeb i aranžoval. Po dlouhých letech jsem se s ním setkal znovu, když jsem v Českém rozhlasu se SOČRem a dirigentem Ondrejem Lenárdem nahrával české operní árie. Zde mi pan Puklický byl hudebním režisérem.

Základní vojenskou prezenční službu jsem ukončil po roce a půl a vrátil jsem se zpět do rodného Hradce Králové.

2.5 První zaměstnání

Po návratu z vojny na konci března jsem neměl žádnou práci. První pevné zaměstnání jsem měl domluvené až od začátku nového školního roku v ZUŠ Na Střezině v Hradci Králové. Ve stejné škole, kde jsem se jako chlapec učil hrát na housle a dostal pětku z basového klíče, kterým se nyní převážně živím… Trochu paradox. Šel jsem tedy na pracovní úřad, ale samozřejmě takto narychlo pro mě práci v oboru nenašli. Nicméně mi nabídli místo suplujícího učitele na jedné základní škole na sídlišti. Bral jsem to jako zajímavou zkušenost a přijal jsem ji na zbývající tři měsíce.

Práce suplujícího učitele v sobě zahrnovala záskoky do jakékoli třídy v jakémkoli předmětu. Což je na první pohled náročné, ale na druhou stranu velmi zajímavé. Čas na přípravu byl pouze jeden večer předtím. Učil jsem v třídách od druhé do osmé. Zajímavé bylo rozdělení jednotlivých ročníků podle prospěchu a chování. Dle mého zjištění žáci ve třídách „E“ a „F“ se sice hůře učili, měli problémy s kázní, ale byli mnohem citlivější než premianti. Ti byli strojení a jaksi u nich nebylo moc prostoru pro emoce. Zato ti z horších tříd, i když zlobili a čekali na jakékoli selhání a slabost učitele, byli velmi vnímaví a jakmile se jim člověk dostal pod kůži a dokázal zahrát na citlivější strunu, byli velmi vděční, až obětaví! Proto jsem chodil moc rád do 7F, kde bylo žáků málo a mohl jsem se všemi mluvit a více se jim věnovat. Oni nebyli hloupí a

samozřejmě cítili, že jsou odstrkovaní a diskriminovaní. Málokdo měl tu trpělivost, dobrou vůli a vůbec schopnost proniknout do jejich nitra. Pokud si ale člověk získal jejich důvěru a přízeň, bylo moc zajímavé a podnětné s nimi mluvit o čemkoli a poslouchat jejich příběhy, radosti i problémy. Naše kooperace vyvrcholila společným výletem na kolech k jednomu z hradeckých pískových jezer. Ostatní pedagogové, včetně jejich třídního, toto odmítali, báli se a mě od toho nápadu zrazovali. Já ale „svým“ dětem věřil a po důkladné promluvě, vyjasnění všech organizačních podrobností a slibu, že mě budou poslouchat, jsme vyjeli. Byl jsem s nimi sám učitel, ve třídě bylo asi 15 žáků. Pověřil jsem nejzodpovědnějšího chlapce, aby vedl celý „peloton“, on se cítil důležitě, nechtěl zklamat, a já jsem na vše dohlížel zezadu. Den byl krásný, výlet se podařil, všichni se vrátili zdraví, nikdo se neutopil, měli jsme krásný zážitek a získal jsem si ještě více jejich důvěru. Toto období však bylo velmi krátké a odešlo stejně rychle, jak se objevilo… Věděl a cítil jsem, že učení na základní škole moje parketa nebude a těšil jsem se po prázdninách na práci v oboru.

Od září 1992 jsem nastoupil na celý úvazek jako učitel zpěvu, klavíru a hudební teorie na ZUŠ Na Střezině. Dostal jsem svoji třídu, svoje žáky a mohl jsem se naplno věnovat pedagogické činnosti. Nutno podotknout, že to nebylo moje první pedagogické působení. V rámci pedagogické praxe na konzervatoři jsem od čtvrtého ročníku učil jedno odpoledne externě na ZUŠ Habrmannova v Hradci Králové. Na stejné škole, kde mě před deseti lety „objevila“ má první učitelka zpěvu, paní Hanušová. Měl jsem zde pár žáků od malých dětí až po dospělé a mnohem starší studenty, kteří byli přijati do programu tzv. „studia při zaměstnání“. Práce mě bavila, měl jsem možnost aplikovat poznatky z vlastního studia, tím pádem se sám učit a velmi jsem se zdokonalil v klavírní hře. O této stránce pedagogické práce bych se také rád rozepsal. Byl jsem od malička vychováván v tom, že pedagog zpěvu si sám doprovázel své studenty na klavír. Paní Hanušová byla vynikající klavíristka, s pedagogickými úspěchy i v tomto oboru a Svatava Šubrtová byla též velmi zdatná v klavírní hře. Neexistovalo, aby někdy něco se mnou při cvičení nehrály na klavír. Musím říci, i z dnešního pohledu pedagoga, že tento fakt shledávám pro učení velmi důležitým. Samozřejmě by bylo nejlepší, aby při každé hodině zpěvu byl přítomen korepetitor (jako např. na školách v Rusku). Ale pokud to z nějakých důvodů možné není, musí si pedagog poradit sám a pro studenta je samozřejmě nezbytné, aby při studiu repertoáru slyšel alespoň harmonickou a rytmickou kostru zpívané skladby. Neříkám, že nutně musíme být klavírními virtuosy,

nicméně absenci aspoň bazální úrovně klavírní hry vnímám u pedagoga zpěvu jako velmi palčivou. Dle mého by měl být na konzervatořích i na vysokých uměleckých školách předmět, který by se přímo zabýval dovedností hry z listu, improvizace a transpozice. Doufám, že se na mě nikdo nebude zlobit, když si dovolím trochu kritizovat. Během svého studia jsem samozřejmě měl předmět „obligátní klavír“. Bohužel byl však tento předmět namířen úplně špatným směrem! My opravdu nepotřebujeme bezchybně a virtuózně zahrát Bachovo preludium či chopinovskou sonátu. Museli jsme tento požadavek vyplnit, ale nikdy mi to k ničemu nebylo. Hrát na koncertě na klavír nikdy nebudu a tuto dovednost nepotřebuji. Snad bych bral pouze občasné cvičení stupnic a harmonických funkcí, třeba vědět, jak mám hrát chromatiku a hlavně se dobře orientovat v tóninách. Mnohem důležitější je však dovednost číst rychle strukturu skladby a jeho doprovodu, vědět, že pro hru z listu je podstatná melodie a basová linka, akord se již pak víceméně doplní automaticky, a především mít perfektně zvládnuté složení základních akordů v každé tónině. Tato dovednost by se, dle mého, měla cíleně cvičit místo přehrávání sonatin! Pro učitele zpěvu je samozřejmě také nezbytné, aby cítil harmonickou strukturu lidových písní a uměl transponovat. K čemu je studentovi platné, když jeho učitel zpěvu má perfektně naučenou třeba Mozartovu sonátu, ale není schopen aspoň jednoduše doprovodit „Ó, řebíčku zahradnický“, natož píseň ztransponovat do vhodné tóniny. Toto považuji za základní dovednost a myslím si, že pro studenty zpěvu by měl být po celou dobu studia povinný předmět hry na klavír z listu, základy improvizace a harmonických funkcí, spojenou s dovedností transponovat písně alespoň v tóninách do čtyřech křížků a béček. Součástí by měl být i nácvik hry doprovodů vlastního repertoáru. Toto považuji pro pochopení a proniknutí do hudební struktury konkrétní písně nebo árie za naprosto nezbytné!

Mým velkým štěstím bylo, že jsem ve svých dvaceti letech potkal pana Martina Strejce, varhaníka a sbormistra, jenž učil na stejné škole jako tenkrát já, a ten mi všechny tyto dovednosti vštěpoval. Tenkrát jsme byli též ovlivňováni i hudební produkcí v lehčích žánrech a pro mě bylo cílem a žádoucí, abych si třeba na klavír mohl a uměl zahrát písně od Presleyho nebo Queen, jež se mi líbily. Tak zvané stahování harmonie poslouchané skladby má svá pravidla a pokud chci analyzovat i obraty septakordů nebo nonových akordů, nemluvě o mimotonálních nebo zahuštěných akordech, musím vědět, co mám hlavně poslouchat a jak ten či onen akord doplnit do konečné správné

podoby. Musím říci, že jsem u klavíru tenkrát trávil hodiny a i díky harmonické průpravě od pana Raichla a vedení pana Strejce jsem se tuto dovednost dost dobře naučil. Pro moji současnou práci je to naprosto klíčové a nesmírně užitečné! Důležité je též vědět, co mohu při hře z listu vynechat a co musím hrát především. I když nepřečteme okamžitě v doprovodu vše, je dobré hrát alespoň melodii a třeba v oktávách bas. Ostatní tóny doplním podle možností a schopností. Tím, že jsem si již od konzervatoře cvičně hrál všechny své árie, dnes je mám stále v uchu a bez problémů své studenty na hodinách doprovodím. Alespoň v té formě, aby mohli zpívat s hudbou a slyšeli strukturu skladby. Pokud bych měl jednou tu moc a mohl ovlivnit učební osnovy na umělecké škole, o tento předmět a tyto praktické dovednosti u studentů zpěvu bych se velmi zasazoval.

Paralelně s pedagogickou prací na ZUŠ jsem působil jako sólista a hlasový poradce chlapeckého sboru Boni Pueri a externě jako lektor zpěvu na Pedagogické fakultě v Hradci Králové. V chlapeckém sboru jsem vokálně vedl jednotlivé hlasové skupiny, snažil se u nich rozvíjet technické zásady používání hlasu a nacvičoval s nimi jejich party. Samozřejmě jsem se sborem příležitostně vystupoval jako sólista na koncertech u nás i v zahraničí. Mezi nejvýznamnější společné projekty bych řadil účinkování v italském Bergamu v opeře „Il buon pastore“, kde jsem ztvárnil jednu z hlavních rolí, na Pražském jaru při koncertě ve Španělském sále Pražského hradu, společné CD nahrávky Faurého Requiem a Mozartovy Korunovační mše. Zvuk chlapeckého sboru je velmi specifický, měkký, jakoby ojíněný a Boni Pueri, hlavně díky profesoru Skopalovi, patřili tenkrát skutečně ke světové špičce. Práce s nimi byla zajímavá a přínosná.

Na Vysoké škole pedagogické jsem měl na starosti studenty zpěvu v oborovém studiu a práce s nimi byla skutečně víceméně na bazální úrovni. Šlo především o to, aby zpívali čistě, volně a na dechu. Tu a tam se objevil student, který byl talentovanější a schopnější, ale ambice na sólovou kariéru neměl prakticky nikdo a patřičnou úroveň také ne. Nicméně i učitelé hudební výchovy na různých stupních základních a středních škol by měli umět čistě a příjemným hlasem zazpívat, což bylo mým hlavním úkolem na tomto postu.

Další mojí pedagogickou aktivitou v tomto období bylo působení na Biblické a misijní střední škole v Hradci Králové, kam jsem byl najat jako sbormistr a učitel hudební teorie a dějin hudby. Studenti této školy byli myšlenkově velmi vyspělí, jejich kázeň, pozornost a touha po vědomostech a nových poznatcích byly příkladné. Spíše než abych je učil fakta o vývojových etapách evropské hudby a životopisy a díla hudebních skladatelů, vyprávěli jsme si o motivačních zdrojích, o příbězích různých hudebních děl, o důvodech jejich vzniku. Velmi je zajímala i opera, takže jsem měl možnost použít své znalosti z hudebně dramatické oblasti a též jsme často poslouchali nahrávky. Ohledně zpěvu se nácvik omezil pouze na jednoduchý dvojhlas lidových písní, okrajově jsme zkusili i nějaký ten spirituál v jednoduchém smíšeném čtyřhlasu. Ale jakýkoli úspěch v podobě čistě sezpívané písně jim přinášel radost a potěšení.

Během tohoto období dvou let pedagogického působení jsem také koncertoval, hlavně ve východočeském regionu, ať už na svých samostatných koncertech, ale především jako sólista různých sborů a ansámblů vesměs v duchovních a oratorních skladbách. Jsem velmi rád, že jsem se v tomto období mohl zabývat hodně barokní hudbou, na kterou jsem už později jako sólista opery narazil jen velmi sporadicky. Bachovy, Händelovy, Purcellovy mše a oratoria, jakož i četné skladby českých barokních skladatelů jsou jednak velmi krásné a pěvec se na nich naučí svůj hlas zkáznit, interpretovat party stylově a prospěšná je i určitá flexibilita ve formě různých ozdob a koloratur. Byla to skvělá zkušenost.

I přes aktivní působení v oblasti pedagogické jsem nezapomínal a neopouštěl svou vysněnou vizi a cíl, že chci zpívat v opeře. Během těchto dvou let jsem intenzivně cvičil a snažil se zdokonalit do té úrovně, abych jednou uspěl v některém z našich operních domů. Se Svatavou Šubrtovou jsem spolupracoval již jen velmi sporadicky (i zde jsem podvědomě cítil, že se její vklad do mě už naplnil) a denně jsem cvičil buď sám nebo se svým kamarádem Ing. Bronislavem Vávrou, jenž byl vystudovaným chemikem, ale vášnivým a činným amatérským muzikantem a působili jsme spolu v ansámblu ReBelcanto. I když zpěv nikdy sám nestudoval, měl od přírody velmi znělý a dobře posazený bas, dobré ucho k posouzení jemných nuancí a schopnost kritické korekce. Jak jsem již zmínil výše, jsem přesvědčen o tom, že pro muže je při studiu zpěvu důležitý a nezbytný mužský element. Sám jsem již měl dost potřebných informací a znalostí o technice zpěvu. Potřeboval jsem svou výkonnost adaptovat, ustálit v

každodenní provozuschopné rovině, mít jistý rozsah a dosáhnout konstantní formy. Cvičili jsme opravdu každý den, i o víkendech. Měl jsem svou třídu ve škole, tak to bylo snadné. Hlavní a nejdůležitější informací a faktem, které jsem v tomto čase objevil, bylo důsledné aktivní využívání rezonance těla a trupu a bezpodmínečné a kontinuální propojení s brániční oporou. Věděl jsem, že musím opírat až dolů, ale nikdy mi nikdo neřekl, že se apoggio podílí zásadně a jako vůdčí element při vlastním vedení tónů a frází. S tím souvisí i průchodnost celého vzduchového sloupce a využívání korpusu k rozezvučení a barevnému obohacení hlasu. Hlavní a primární část funkcí při zpěvu probíhá v těle. Rozkmitáním hlasivek a rozezvučením vzduchového sloupce náš aktivní proces v podstatě končí. Další partie od krku nahoru jsou vlastně pevně postavené a dané a vzduch jimi v ideálním případě jen svobodně proletí, aby dokončil svou kultivaci, obohatil se o rezonanci obličejových a hlavových dutin, doladil sekundární formu dikce a jako konečný produkt vyletěl jakoby zpoza hlavy ven k posluchačům. Teoreticky je vše jasné a každému známo. Praxe je mnohem těžší! Velmi důležitý je i subjektivní vkus a sluchová estetika zvuku každého člověka. Někdo má rád tón ostřejší, někdo kulatější, někdo světlejší, jiný tmavý a barevný. Podle toho sami řídíme svůj hlasový projev a hodnotíme zvukovou kvalitu druhých.

2.6 Divadelní praxe, první angažmá

Po tomto druhém „učebním“ období jsem se přihlásil ke konkurzu na místo sólisty opery do Divadla F. X. Šaldy v Liberci. Měl jsem nacvičených několik árií svého oboru a dle požadavků chtěla komise slyšet jednu světovou a jednu českou. V té době jsem hojně na koncertech zpíval árii Valentina z Gounodova Fausta a Voka z Čertovy stěny. Tyto dvě skladby jsem tam předvedl a zřejmě jsem se líbil, neboť mi nabídli hned pohostinské vystoupení v úloze Germonta ve Verdiho Traviatě. Chtěli mě slyšet a vidět na jevišti, tak jsem se roli během pár týdnů naučil a vystoupil hned v první repríze nové sezóny. Podvědomě jsem cítil, že je tento part pro mě ještě trochu předčasný, ale někdy je důležité nebát se zdravě zariskovat. Verdiho jsem miloval a zbožňuji dodnes, tak jsem se do své role ponořil se vší vervou. Bylo mi tenkrát čerstvě 27 let a uskutečnil jsem svůj operní debut na profesionální scéně. Hudebně je mi samozřejmě tento part velmi blízký a dobře jsem operu znal již z dřívějška. Traviata je snad nejhranější operou vůbec (údajně neprojde jeden den, aby se někde ve světě tento titul nehrál!), nicméně Germont, ostatně jako všechny verdiovské hlavní role, je part nesmírně těžký.

Především tím, že je výslovně vokální! Nedá se zde nic ošidit a z ničeho se vylhat. Prostě se musí celá role krásně a přesvědčivě zazpívat. Hlavní těžiště celého partu je nakumulováno do druhého dějství, vokální linka leží poměrně vysoko, fráze jsou dlouhé, náročné a pod stálým legatem. Přitom hlas musí znít barevně a zrale. Mým největším problémem však bylo působení na jevišti. Stále jsem si opakoval: „nedělej prudké pohyby, ruce měj podél těla a v chůzi buď důstojný a rozvážný“. Samozřejmě bylo vidět na první pohled, že jsem ztepilý mladík a ne důstojný otec, i když jsem byl celý bílý, s nalepenými vousy… Mému synovi bylo 42 let, takže tomu asi věřil málokdo. Ale to je typické pro svět opery. Představení bylo úspěšné a obdržel jsem svou první sólistickou smlouvu. Uzavřel jsem své působení v ZUŠ, na Pedagogické fakultě i na Biblické a misijní škole a vrhnul jsem se do práce v opeře. Byl jsem šťastný a spokojený, i když finanční ohodnocení mé požadavky úplně nesplnilo. I kvůli této skutečnosti jsem si ponechal svou práci pro sbor Boni Pueri a dále jsem vystupoval i s ansámblem ReBelcanto.

Začátky v opeře byly celkem turbulentní, neboť jsem se během prvního týdne musel naučit dvě nové role (Krušinu z Prodané nevěsty a Hajného z Rusalky), přičemž Prodanou nevěstu jsem poprvé zpíval hned na začátku týdne následujícího a novou inscenaci Rusalky jsme začali okamžitě aranžovat. Ale splnil se mi sen a konečně jsem mohl systematicky a pravidelně pracovat ve zkušebně i na jevišti. Tehdejší produkce Rusalky byla celkem tradiční a pohádková. Režíroval pan Josef Průdek, což bylo pro mě velké štěstí, protože on sám je velký divadelník a měl jsem tedy hned na začátku skvělé vedení. Role Hajného se mi líbila, není moc náročná, ale je výrazná a tím, že jde o komické scény, může být ztvárněna starým i mladým hercem. S Krušinou to bylo horší… Moje manželka byla asi o dvacet a dcera možná o sedm let starší než já. To se opravdu těžko předstírá, že jsem zkušený otec… Ani vokálně nebyla pro mě role moc pohodlná, part leží od začátku poměrně hluboko, orchestr není úplně komorní a ještě mě limitoval obrovský, široký klobouk, pod kterým jsem se vůbec neslyšel… To všechno byly zkušenosti, kterými pěvec musí projít a které doslova formují jeho další působení a práci na jevišti. Prodaná nevěsta však patří k základním repertoárovým kusům české opery, proto se s ní musí setkat prakticky každý pěvec.

V mém prvním angažmá následovaly další role jedna za druhou a v podstatě dva roky jsem se vůbec nezastavil. Ale bylo to velmi dobře a naučil jsem se za tu dobu

mnohokrát více, než za dlouhé roky studia. Postupně jsem v Liberci nastudoval Ottokara v Čarostřelci, Enrica v Lucii di Lammermoor, Sharplesse V Madama Butterfly, Jeleckého v Pikové dámě, Marulla v Rigolettovi, Hermanna a Schlemilla v Hoffmannových povídkách, též dvě operety a Freddyho v My Fair Lady.

Během svého prvního angažmá jsem absolvoval i svůj první umělecký výjezd na profesionální scénu do zahraničí. V roce 1995 jsme s ansámblem DFXŠ hostovali v Národním divadle v chorvatském Záhřebu s Prodanou nevěstou a Rusalkou. Dodnes mám na tuto cestu krásné vzpomínky a v Chorvatsku dobré přátele.

Doufám, že to nebude znít neskromně a velikášsky, když jsem po dvou letech intenzivní a plné práce v Liberci zjistil a pociťoval, že potřebuji nějakou změnu, a hlavně jsem se chtěl vyvíjet dále, aby mě provoz nesemlel do konzumní roviny. Vědomí, že ať zazpívám, jak zazpívám, nic výjimečného se nestane v kladném ani záporném slova smyslu, mně vadilo a nechtěl jsem se tomuto trendu podřídit.

Do dalších mých osudů zasáhla náhoda. Jedno lednové ráno, kdy jsem jako každý den šel na zkoušku do divadla, visela na nástěnce u vrátnice nabídka ke konkurzu na sólisty všech hlasových skupin do Státní opery Praha. Neváhal jsem ani chvíli a odeslal svou žádost. Odpověď přišla obratem a byl jsem pozván na 2. února na předzpívání.

2.7 Státní opera Praha

Do velkého světa pražské Státní opery jsem přijel dobře naladěn a plný očekávání. Po zapsání se ke konkurzu jsem dostal svou šatnu na přípravu a přiděleného korepetitora. I když jsem se zpočátku cítil dobře, nervy zřejmě sehrály své a měl jsem pocit, že hlas nejde svobodně do maximálních poloh. Tenkrát jsem měl pro předzpívání připravené tři árie. Valentina z Gounodova Fausta, smrt Posy z Verdiho Dona Carlose a Oněgina ze stejnojmenné opery P. I. Čajkovského. V každém vývojovém období má pěvec svá oblíbená čísla, která mu sedí a kterými se rád prezentuje. U mě to byl tenkrát Valentin, Posa a z českých Vok. Většinou jsem začínal Valentinem, neboť je tato árie lyrická a kantabilní. Pokud se interpretuje v originální tónině, jsou zde však pro baryton extrémní vysoké polohy (až po g1) a zvládnutí tohoto čísla vyžaduje ideální dispozici a psychickou pohodu. Během rozezpívání jsem se tedy rozhodl, že oproti zvyklostem,

začnu Posou, jenž je přece jen o půltón níž, s tím, že pokud bude komise chtít slyšet ještě něco dalšího, sama si vybere a pak už to bude vlastně jedno. Důležité bylo přesvědčit hned na začátku. V té době byla ředitelkou SOP věhlasná pěvkyně paní Eva Randová. Zřejmě jsem ji zaujal a po smrti Posy chtěla slyšet ještě Valentina. Díky tomu, že sama zpívala a byla tedy znalá problému, věděla, že Posa je ke konci trochu dramatičtější a nabídla mi tedy abych nechal zazpívat následujícího uchazeče, a pak se vrátil s Valentinem. Po mně šel předzpívat můj velmi dobrý kolega z Liberce Jurij Kruglov. Vybral si árii Filipa II. též z Verdiho Carlose. Tato scéna má cca 8 minut, takže jsem měl dostatek času na regeneraci a psychické uklidnění. Poté jsem svou árii zvládl celkem obstojně a paní ředitelka mě, ještě asi s osmi dalšími uchazeči, pozvala k sobě na pohovor. Za tento vstřícný krok, že mi umožnila si odpočinout před druhým číslem, jsem jí byl velmi vděčný a svědčilo to o její obrovské znalosti problematiky a empatii. Své zde samozřejmě asi sehrálo i to, že o mě měla zájem. Při osobním pohovoru mi opravdu sdělila, že mě chce do angažmá a kdy mohu tedy nastoupit. Měl jsem samozřejmě závazky v Liberci, takže jsem musel nejdříve vyřešit situaci tam, ale ani na chvíli jsem neváhal a nabídku jsem okamžitě přijal. Dalším problémem bylo, že jsem v Praze neměl kde bydlet a divadlo tenkrát žádné možnosti neposkytovalo… S paní Randovou jsme se tedy rozešli s tím, že až si svou situaci vyřeším a najdu bydlení, mám se jí ozvat. Volal jsem tedy asi za čtrnáct dnů a 1. března 1997 jsem nastoupil jako sólista do Státní opery Praha.

Díky tomu, že jsem měl za dvě a půl sezóny v Liberci nastudovaných deset rolí, mohl jsem se okamžitě začlenit do provozu a repertoáru opery. Hned 3. března jsem měl své první představení, a to Verdiho Rigoletta, kde jsem vystoupil jako Marullo. Roli jsem měl nacvičenou z Liberce a inscenace byla velmi tradiční, renesanční a výpravná. Dále jsem uplatnil svého Germonta v Traviatě, postupně jsem se musel naučit i Barona. Měl jsem velmi rád i Silvana z Maškarního plesu, ale první moje velká premiéra se uskutečnila v květnu. Při novém nastudování Wagnerova Lohengrina jsem ztvárnil úlohu Královského hlasatele. Byla to krásná práce, v úžasném díle a tuto roli jsem měl velmi rád. Následovaly další skvělé příležitosti, z nových premiér to byl především Oněgin a Valentin ve Faustovi a Markétce, z repertoárových kusů jsem vstoupil do Madama Butterfly jako Sharpless, Kouzelné flétny jako Papageno a Così fan tutte jako Guglielmo. Všechny tyto party byly naprosto perfektní pro můj hlas i z hlediska vývojového. Ne nadarmo se říká, že „na vhodných příležitostech pěvec roste“,

a toto platilo v mém případě tenkrát velmi. Mým štěstím bylo, že jsem ve svých začátcích měl možnost poznat ještě tu „starou, leč dobrou“ formu repertoárového a především ansámblového divadla! A v tomto ideálním pracovním ovzduší se mohli mladí pěvci dokonale rozvíjet a učit se řemeslu. Dodnes jsem za tyto časy vděčný a rád na ně vzpomínám. Byla to naprosto klíčová etapa v mém uměleckém životě. V dnešní době to mají začínající pěvci mnohem těžší! Téměř nikdo se nestará o jejich umělecký vývoj, nikdo na ně nestaví repertoár, na němž by mohli růst a jejich budoucnost je šéfům a dirigentům lhostejná. Pokud se neudrží na své výkonnosti sami svými schopnostmi, rozumem a pílí, odejdou do zapomnění a téměř nikomu to nevadí i přesto, že v nich třeba byl potenciál a slibná možnost rozvoje. Dalším velkým úskalím je, že dnes chtějí mít šéfové i intendanti pěvce v pětadvaceti, ve třiceti absolutně připraveného a hotového po všech stránkách, což není prakticky možné! Každému řemeslu se musíme naučit a k tomu by nám měl sloužit ten úžasný kulturní vklad a odkaz generací předešlých, že nám zde zanechali tolik profesionálních operních scén. Jenže mladí dnes na oblast moc nechtějí, nejraději by debutovali hned v Národním, ještě lépe v Mnichově nebo Vídni. Jenže tak to ve většině případů prostě nefunguje…

Dalším faktem, jenž mi velmi vadí je to, že dnes máme výhradně režisérské divadlo. Režiséři si vybírají typy, které se jim do inscenace nejvíce hodí. Hudební a hlasová složka je až na druhém místě. Svědčí to o slabé pozici dnešních dirigentů. I v tomto ohledu jsem měl ve svých začátcích velké štěstí, jelikož jsem ještě zažil jednak důkladnou přípravu a práci s korepetitory, jakými byli třeba pánové Pokorný nebo Šalamoun, a od samého začátku studia na nových rolích mě vedli skuteční operní dirigenti. V Liberci byl tenkrát pan dirigent František Babický, který nesl tu pomyslnou štafetu svých učitelů a od začátku byl přítomen a vedl i individuální nastudování nových rolí. S ním jsem poznal, jak se vytváří po hudební stránce nová postava. Příprava to byla velmi komplexní, dbal nejen na hlasovou kulturu, ale na správné frázování, deklamaci a sdělnost zpívaného textu. Pod jeho vedením byly naše role velmi pravdivé a životné. V Praze tuto tendenci dovedl ještě do vyšších met pan dirigent Bohumil Gregor, jehož jsem měl možnost poznat již na sklonku jeho života a kariéry, ale zkušenost to byla obrovská. Účinkoval jsem asi ve třech nebo čtyřech jeho inscenacích a byla to pro mě vždy obrovská škola, i když byl někdy velmi přísný a nevybíravý. Na světovém repertoáru jsem měl tu čest pracovat s Enricem Dovicem, Leopoldem Hagerem, Peterem Ferancem nebo Asherem Fischem. Byla to krásná léta, díky nimž

jsem pronikl do tajů operního světa a hudebního divadla a jež mě doslova vyškolila a připravila na velké a stěžejní role, které mě čekaly v budoucnu.

Velmi rád bych na tomto místě zmínil i úžasná setkávání se svými pěveckými kolegy, jež mě nesmírně obohacovala a díky nimž jsem se toho mnoho naučil. Okamžitě se vstupem do mé první nové produkce ve Státní opeře, kterou byl Wagnerův Lohengrin, jsem se měl možnost seznámit s tím, co znamená pojem „wagnerovský pěvec“ světového významu. Stát na jevišti vedle takových osobností, jakými byli a jsou Eva Randová, Florian Czerny, Moises Parker či Roland Bracht, bylo obrovskou školou. I v dalších nových produkcích a repertoárových reprízách jsem potkával osobnosti, které byly vskutku inspirativní a společné účinkování znamená dodnes pro mě obrovské zážitky. Za všechny bych jmenoval především Petera Dvorského, Renata Brusona, Mariu Guleghinu, Brunu Baglioni, Bruna Sebastiana, Geralda Finleye, Jaakko Ryhänena, Maurizia Murara, Tamaru Kucenko, Waltera Donatiho, Sergeje Larina, Petera Mikuláše a především Jacka Straucha, který se stal a dodnes je mým pěveckým učitelem a mentorem a člověkem, jenž zcela zásadně ovlivnil můj další umělecký vývoj!

S ansámblem Státní opery jsem též absolvoval své nejdelší a nejzásadnější zahraniční štace. Především to bylo Japonsko s třemi produkcemi. V roce 2000 Kouzelná flétna, 2005 Aida a 2007 Traviata. Tyto zájezdy byly měsíční až pětitýdenní a pokaždé mě tato země nadchla a mám z ní nezapomenutelné zážitky. Japonské publikum je velmi vnímavé, disciplinované, vzdělané, ale na druhou stranu nesmírně vděčné a srdečné. Samostatnou kapitolu zaslouží sály a haly, kde se představení odehrávala. Jejich akustika je pověstná, o to víc udivuje, že byly postaveny vesměs v moderní době a jsou tak obrovské.

V Japonsku jsem vystupoval ještě v roce 2006 sám na festivalu v Kitakjůšů s mozartovskými áriemi a duety.

Samostatný odstavec bych rád věnoval svému patrně největšímu zahraničnímu uměleckému zážitku, kterým bylo účinkování ve Verdiho Aidě v rámci Salzburského letního festivalu v roce 2009. Již jen pocit stát na jevišti Velkého festivalového domu byl nezapomenutelný. Rozměry, akustika, atmosféra, z každého kouta na člověka dýchá historie a plejáda těch největších umělců… Nemluvě o nesmírně poučeném a

vzdělaném publiku, které má v uchu i v mysli ty největší z největších. Představení bylo velmi úspěšné, obsazení mezinárodní a dostal jsem skvělou kritiku!

Rakouský kritik Franz Kasparek Von Gottfried se následně po představení pro list Kulturtage vyjářil: „Ähnliches gilt für den tschechischen Bariton Martin Bárta, der den Amonasro nicht nur mit Würde, Leidenschaft und wahrhaft königlicher Gestalt spielte, sondern auch mit zupackender, ein bisschen an den jungen Giuseppe Taddei erinnernder, strömender und doch heldisch fokussierter Stimmqualität sang.“ Tedy v překladu do češtiny: „Totéž platí pro českého barytonistu Martina Bártu, který nejenže hrál Amonasra s vážností, vášnivě a s královskou důstojností, nýbrž také zpíval kompaktně uchopenou, plynoucí, a přesto hrdinsky koncentrovanou hlasovou kvalitou, připomínající mladého Giuseppe Taddeiho.“

Jeviště Státní opery Praha je mi dodnes takříkajíc domovskou scénou. Zde jsem odzpíval a odehrál nejvíce svých představení, potkaly mě zde ty nejkrásnější role a poznal jsem skvělé kolegy, dirigenty i režiséry. Některé role jsou dodnes mými nejmilejšími a jsou velmi těsně propojeny s touto scénou. Za všechny bych jmenoval Oněgina, Valentina, Papagena, Nabucca, Rigoletta, Macbetha, Germonta, Scarpiu, Escamilla, či Mathise. Když se řekne Státní opera Praha, vybaví se mi v první řadě nejlepší a nejvhodnější prostor pro provozování hudebního divadla u nás a jeden z nejkrásnějších divadelních interiérů na světě! Můj vztah k Státní opeře se začal rodit a budovat již během působení v Armádním uměleckém souboru, kdy jsem, coby voják, navštěvoval s železnou pravidelností všechna operní představení a již tehdy mě prostředí, vůně a kouzlo prostoru velmi fascinovaly. To, že jsem se posléze měl možnost sem vrátit i na „druhou stranu“ jako umělec, mě naplnilo opravdovým štěstím. Nikdy nezapomenu okamžik, kdy jsem poprvé vstoupil na jeviště, ucítil tu neopakovatelnou atmosféru a mohl vychutnávat úžasnou akustiku v sále. Můj umělecký život je spjatý se Státní operou již 24 let a nikde jinde se necítím více doma než zde. Pevně doufám, že i po rekonstrukci a znovuobnovení provozu bude opět Státní opera výkladní skříní české i světové opery a svými představeními bude přinášet nezapomenutelné zážitky jak umělcům, tak divákům a bude svou tradicí živého hudebního divadla ovlivňovat a oslovovat další generace.

2.8 Národní divadlo

Každý Čech by měl alespoň jednou v životě navštívit Zlatou kapličku a každý český pěvec touží stanout na jejich prknech. Tuto touhu jsem měl přirozeně v sobě i já již od začátku svých studií. Poprvé jsem na scéně Národního divadla vystoupil v roce 1998 jako Bohuš v Jakobínu, ale to bylo v rámci divadelní přehlídky se souborem opery v Ústí nad Labem. Zážitek to byl silný a nezapomenutelný. Můj opravdový debut se souborem opery Národního divadla se uskutečnil až v roce 2001, ale na jevišti Stavovského divadla v titulní úloze Dona Giovanniho, jenž mě pak provázel s železnou pravidelností. Don Giovanni je mou nejčastěji interpretovanou rolí, ztvárnil jsem jej v devíti různých inscenacích a odzpíval jsem jej 236krát.

Tenkrát se nejednalo o novou produkci, ale o vstup do již probíhající inscenace. Roli jsem dokonale znal z předešlé letní stagiony Opery Mozart, takže začlenění do této krásné inscenace nebylo větším problémem. Měl jsem štěstí, že režisérem byl pan Ladislav Štros, jenž se mi velmi a rád věnoval a byl vskutku mistrem ve svém oboru. Po pár režijních zkouškách jsem tedy s úspěchem debutoval na naší první scéně. Od té doby jsem hrál Dona Giovanniho v podstatě nepřetržitě až do roku 2019. Giovanni je jistě vysněnou rolí každého barytonisty. Je skvělou pěvecko-hereckou příležitostí a dá se říci, že i naplněním mužského prototypu titulního hrdiny. Ve spojení s geniální Mozartovou hudbou a idejemi svobody, nespoutanosti, vášně, bezstarostnosti a bohémského způsobu života se jedná o jednu z nejúchvatnějších postav našeho oboru. Je opravdu velkým štěstím, že jsem ji mohl ztvárnit tolikrát, na mnoha různých jevištích, ale především ve Stavovském divadle, pro které byla komponována! Don Giovanni je všeobecně chápán jako negativní charakter, který se vzpírá jakýmkoli konvencím a je hodný zatracení. Já osobně jej necítím jako vyloženě negativní figuru. Giovanni je především silný, sebevědomý a jistý chlap, který má své zásady, svou nespoutanost, chová se svobodně, nikdy se nepřetvařuje a nechce se nechat ničím a nikým podrobit. Byť ho to bude stát život. Vztah k ženám nebere principiálně jako dobyvačný, ale v tu danou chvíli jej vnímá jako jistý druh lásky a vyjádření náklonnosti a fascinace něžným pohlavím! On ženy obdivuje a vlastně miluje. Není jen čistě poživačný, do všech svých vztahů je odhodlán investovat, byť by to mělo trvat jenom chvíli. Ostatně o tom vypovídá i klíčový recitativ s Leporellem z druhého dějství ve scéně před terzettem s Elvírou, v němž skutečně odhaluje své nitro a vztah k ženám.

Přímo říká, že jeho chování a jednání je řízeno láskou, touhou rozdávat náklonnost a široké srdce a že kdyby byl oddán pouze jedné, zklame a zarmoutí ty ostatní! To, že nakonec skončí špatně, je vlastně důsledek jeho výjimečnosti a síly, neboť se opravdu nechce nechat podrobit a zpronevěřit vlastním zásadám a přesvědčením! Raději volí svobodu a smrt. Je to pro něj schůdnější a humánnější, než potlačit a zradit své zásady a svou lidskost…

Mozartův Don Giovanni je výjimečná opera! Nikdy se nepřejí a je stále aktuální. Ten příběh nemůže nikdy zestárnout, neboť láska, vztahy, radosti, zklamání, trest, smrt i vykoupení jsou věčné. Pro interprety skýtá nevyčerpatelnou inspiraci, vždy je tam možné objevit něco nového, najít nějaký detail, jenž vás překvapí, motivuje a tím formuje a spoluvytváří vlastní interpretaci a podání. V čem to vězí mi je stále záhadou… Patrně proto, že je to fascinující, nadčasové a geniální dílo!

Na jevišti Stavovského divadla jsem měl tu čest ještě vystupovat v další Mozartově úžasné opeře, a tou je Figarova svatba. V krásné inscenaci pana Josefa Průdka jsem ztvárnil Hraběte Almavivu. Nezpíval jsem jej zdaleka tak často jako Giovanniho, ale přesto mi přirostl k srdci a velmi rád na něj vzpomínám. Skvělá role, krásná pěvecká příležitost s parádní velkou árií a úchvatnými ansámbly.

Můj skutečný debut na jevišti historické budovy Národního divadla se uskutečnil v roce 2005. Jednalo se o nádherné jevištní dílo Bohuslava Martinů Řecké pašije, kde jsem ztvárnil roli kněze Fotise. Výjimečným zážitkem pro mě bylo, že jsem se tu poprvé pracovně setkal s panem dirigentem Jiřím Bělohlávkem, jenž dílo nastudoval a většinu repríz i sám dirigoval. Byla to velmi krásná a podnětná práce.

Poté již následovala řada rolí, které jsem měl možnost ve Zlaté kapličce interpretovat. Kalina v Tajemství, Prus ve Věci Makropulos, Ďábel v Hrách o Marii, Amonasro v Aidě, Escamillo v Carmen, Cecil v Glorianě, Absalon v Pádu Arkuna, Germont v Traviatě, Revírník v Příhodách lišky Bystroušky, ale především a hlavně Přemysl v Libuši!

Klavírní výtah Libuše byl vůbec první kompletní operou, která se mi ještě v dětských letech dostala do ruky a posléze mi jej darovala má babička, shodou okolností také Libuše. Díky tomu, že jsem znal noty, mohl jsem si v něm číst a už tehdy jsem ve skrytu

duše zatoužil jednou třeba v tomto našem národním pokladu alespoň v nějaké formě účinkovat. Že to bude na jevišti Národního divadla a ještě v hlavní roli Přemysla, to jsem se tenkrát ani neodvážil doufat. Můj debut se uskutečnil v roce 2008 a byl to skutečně splněný sen! Přemysla jsem hrál v Národním nepřetržitě deset let a každé představení bylo pro mě svátkem! Pokaždé při závěrečném sboru „Český národ neskoná…“, když celý sál stál na nohou, se člověk jen těžko brání slzám dojetí a ten pocit, že je součástí té nádhery, jej naplňuje hrdostí. Stejně tak jako vědomí, že jsem mohl nést tu pomyslnou štafetu po takových velikánech, jakými byli páni Bednář, Jindrák, Šrubař, Zítek či Tuček. Partnerkou v titulní roli mi byla převážně a ve většině repríz paní Eva Urbanová. Byla představitelsky i pěvecky vskutku jedinečná a ještě navíc velmi něžná, milá a empatická kolegyně na jevišti. I díky jejím výkonům a skvělému vedení všech pánů dirigentů (O. Dohnányi, T. Netopil, J. Chalupecký, R. Jindra) zůstanou tyto zážitky pro mě nezapomenutelné.

Ač se to nezdá, Přemysl není vůbec snadná role. Tím, že je to absolutně kladná postava, příkladný muž se všemi ctnostmi a téměř dokonalým charakterem, není tam mnoho prostoru pro větší druh exprese a nějaký zajímavý vývoj. Tím je těžké udržet ve figuře určité napětí a něco zajímavého vymyslet. Nicméně zpěvní part a hudební linka jsou skvělé a náročné. Smetana obecně je těžký na zpívání, ne vždy komponoval ve vokálním duchu. Časté jsou nepříjemné skoky na tóny v přechodové poloze a skoro se dá říci, že si liboval ve vokálu „a“, který se mnohdy v „passagiu“ zpívá nesnadno. Ke všemu je zde celkem hutný a vydatný orchestr, takže i přesto, že part není vyloženě dramatický, je třeba používat na spoustě míst hlas skutečně v plné dynamice a maximálním možném znění. Vstup na Vyšehrad a následný krátký duet s Libuší jsou zase velmi vysoko a musí se zpívat noblesně a jemně. V začátcích mě též určitým způsobem „svazovala“ přítomnost jakési nepsané tradice, že se musí ctít „smetanovský“ styl s příkladnou deklamací, rovným vedením hlasu, prostým od jakékoli „italianity“, přímým nástupem na vrcholové tóny a absolutně čistou dikcí. Prvních pár představení jsem byl velmi ovlivněn tímto trendem a musím říci, že můj výkon nebyl zcela optimální. Po určité době jsem si řekl: „proč bych měl Přemysla zpívat jinak než třeba Germonta?“ Vlastně k tomu není žádný důvod! Charakter těchto partů je dost podobný a v Traviatě jsem se cítil velmi dobře. Tím jsem se takříkajíc osvobodil a začal jsem i v Libuši používat hlas úplně stejně! Od té doby se mi Přemysl zpíval o mnoho lépe a mohl jsem si roli plně užívat. Dle reakcí publika, kolegů i vedení

nijak neutrpěla ani má česká dikce, takže bylo vlastně vše v pořádku. Díky zapojení veškerých stejných procesů jako v italských rolích jsem zjistil, že se part zvládnout dá a krása Smetanovy hudby společně s nesmírně silným poselstvím, spojeným s ryzím národním odkazem, jsou pro pěvce a interpreta obrovskou odměnou a velkým zadostiučiněním. Libuše v Národním divadle zůstane navždy v mé mysli a vzpomínkách a řadí se vpravdě k mým největším a nejkrásnějším jevištním zážitkům. Je obrovským štěstím, že mi byly dopřány!

Díky Smetanově Libuši se mi dostalo ještě jednoho neobyčejného zážitku a tím bylo účinkování v „open air“ produkci v místě bývalého amfiteátru v Divoké Šárce. Představení se odehrálo v roce 2010 a díky neskutečné kulise čtrnácti tisíců diváků patrně nikdy nevymizí z mé mysli. Pro více lidí jsem nikdy v životě zatím nezpíval a pohled na absolutně zaplněný prostor celého údolí musel každého fascinovat! Opět se zde projevila síla a úžasná působnost Smetanovy hudby, lidé spontánně vstávali a paní Urbanová musela své proroctví na konci ještě jednou opakovat! Nezapomenutelné!

2.9 Studium na vysoké škole

I přesto, že jsem již skoro deset let působil na našich operních scénách, práce mě naplňovala, bavila, přinášela úspěchy a stala se mi opravdovou vášní, klíčila ve mně stále silněji myšlenka, že bych si měl doplnit vysokoškolské vzdělání. Svou vizi jsem se rozhodl realizovat v roce 2002, kdy jsem se přihlásil k přijímacím zkouškám na HAMU. Po předchozí konzultaci a posvěcení od pana profesora Tučka jsem tedy zkoušku vykonal a byl jsem přijat k řádnému studiu. Moji noví, o deset až patnáct let mladší spolužáci, se na mě zpočátku dívali trochu skrz prsty… ve smyslu „co tu dělám“, proč zabírám místo mladším, když už školu ke svému vývoji nepotřebuji… Ale já jsem věděl své a šel jsem si cílevědomě za tím. Dnes s odstupem času vím, že to bylo více než správné rozhodnutí!

Přirozeně jsem nastoupil do pěvecké třídy pana profesora Tučka. Již dříve jsem jej znal jako kolegu a často jsem s ním své pěvecké problémy a záležitosti konzultoval. On, jakožto zkušený pěvec, pedagog a psycholog věděl, že mě nemůže již zásadně nijak přeučovat, vést k novým systémům a návykům, takže jsme díky jeho moudrosti

a empatii vylepšovali to, co jsem měl za ta léta naučeno a zafixováno a soustředili se především na studium repertoáru a interpretaci rolí. Stále mi v uších zní jeho slova: „To dobré, co máš, si ponechej a budeme se snažit vše jen dále rozvíjet, vylepšovat a návyky fixovat!“ Jeho vklad vidím po létech jako naprosto nezastupitelný, neboť vlastní interpretační a jevištní zkušenost může předat jenom ten, kdo vše sám prožil a okusil na vlastní kůži. Tím, že René Tuček skoro všechny mé role mnohokrát sám zpíval, mohl mi dát spoustu cenných praktických rad. A to platilo jak ve vlastní pěvecké a hudební rovině, tak v představitelské a herecké. Často jsme mluvili o charakterech, myšlení a konání té dané postavy a jejím chování a funkci v rámci celého hudebního dramatu. Pan profesor se mnou nepracoval moc často, ale když, tak velmi plně a intenzivně! A cíleně na konkrétním repertoáru.

Stále mám v paměti podnětné konzultace nad Rigolettem, Přemyslem, Kalinou, Oněginem a dalšími úžasnými rolemi a též verdiovskými áriemi, jež považuji za největší vokální prověrku vůbec. Pan profesor dbal vždy na to aby každý konkrétní part nebyl jen dobře vokálně zazpívaný, ale především pravdivě a životně ztvárněný. Důležité v jeho pedagogickém vedení byla schopnost flexibility jak dynamické, tak výrazové. Velmi bazíroval na častém používání „dolce“, stálého legata a vyrovnanosti ve všech polohách. To vše muselo být podpořeno jistou a aktivní dechovou oporou. Dodnes těžím z toho, že mě naučil používat opřený a propojený voix mixte. Přesně si vzpomínám na ten moment, kdy jsme cvičili „Cour d’ Amours“ z Orffovy kantáty Carmina Burana. Podstatná část tohoto čísla se má zpívat falzetovým hlasem v nepřirozeně vysoké poloze pro barytonový hlas (melodie stoupá až k h1!). Je to imitace, jež má působit ale přirozeně a sladce. Do té doby jsem tuto scénu zpíval čistým falzetem. Pan profesor mi říkal: „A nechceš to zkusit trochu více propojit, ten vysoký registr opřít a přimíchat tam více těla? Bude to určitě znít zajímavěji! “ Sám mi vše vždy několikrát a ochotně předvedl a tehdy jsem tedy pochopil, co znamená používat plný a propojený voix mixte. Kupodivu osvojení této techniky skýtá velkou svobodu co se týče rozsahu do vysokých poloh, též co se týče dynamického rozpětí. Dnes mohu pomocí tohoto druhu tvoření tónu předvádět a demonstrovat techniku výšek tenorům a sopránům, aniž bych se těmi polohami hlasově unavil. Velký dík, pane profesore!!!

Musím též zmínit svou participaci, v rámci studia, na inscenaci Mozartovy Figarovy svatby. Roli Hraběte jsem dobře znal již z účinkování v Národním divadle, tudíž bylo mé začlenění do této školní produkce hladké a bezproblémové. Vystoupil jsem sice jen v jedné repríze, ale i tak na toto představení rád vzpomínám.

Své studium na HAMU jsem zakončil po třech letech v roce 2006 absolventským koncertem s Teplickou filharmonií s áriemi Gérarda z Andrey Chéniera Umberta Giordana a Knížete Igora ze stejnojmenné opery Alexandra Borodina. Též celovečerním absolventským recitálem s klavírním doprovodem Ladislavy Vondráčkové, to vše v Sále Bohuslava Martinů na HAMU. Jako písemnou diplomovou práci jsem si vybral téma „Pojetí hudebního dramatu v díle G. Verdiho a R. Wagnera“.

2.10 Zahraniční účinkování

Začátky mých zahraničních hostování se datují do doby, kdy jsem byl již sólistou Státní opery Praha.

Poprvé jsem účinkoval v operní produkci v zahraničí v roce 1999. Jednalo se o provedení Janáčkovy opery Příhody lišky Bystroušky v Palermu s tamní filharmonií a sborem. Původně měl tato představení dirigovat Alexander Rahbari (před ním jsme též museli projít konkurzem), ale kvůli blíže nespecifikovaným důvodům nakonec odstoupil a řízením se narychlo ujal Jiří Mikula. Jednalo se o tři koncertní provedení tohoto krásného díla. Ztvárnil jsem zde poprvé roli Harašty, s níž jsem později několikrát vystoupil i v jiných zahraničních produkcích.

Rád vzpomínám též na krásný čas strávený na Sicílii a v její metropoli.

V roce 2002 jsem byl pozván ke čtrnáctidennímu hostování v sérii koncertů v americkém Texasu, kde jsem interpretoval kantátu Bohuslava Martinů Hora tří světel, černošské spirituály a operní árie a dueta. Během tohoto turné jsem procestoval téměř celý jižní Texas, koncertoval jsem ve všech významných městech od Houstonu po Brownsville.

Následovaly umělecké zájezdy do Japonska a Jižní Koreje se Státní operou a Národním divadlem, o kterých jsem se zmínil již výše, ale do Japonska jsem v roce

2006 cestoval také sám. Byl jsem pozván na Mezinárodní hudební festival v Kitakjúšú, kde jsem vystoupil jako sólista v Mozartovském Gala. Jednalo se o dva koncerty v místní obrovské hale asi pro 2500 lidí. První týden jsme pečlivě zkoušeli s japonským dirigentem Naoshim Takahashim, sopranistkou Kikukou Teshima a mým kolegou, tenoristou Jaroslavem Březinou. Jednalo se sice o koncerty, ale s poloscénickou akcí a choreografií. Interpretovali jsem průřezy Mozartových čtyř nejznámějších oper. Zážitek to byl obrovský, stejně jako aplaus publika. Japonské publikum je velmi vzdělané, disciplinované, ale nestydí se na konci dát najevo emoce. Nemohu zapomenout na nekonečné autogramiády po každém koncertě, kdy k nám proudily davy posluchačů, jež se chtěly fotografovat, potřást rukou a odnést si podpis. Jejich úsměvy a nadšený a pozitivní přístup se nedá z mysli vymazat, stejně jako krásná příroda, infrastruktura, dokonalá organizace a příjemné klima jižního Japonska!

V roce 2007 jsem měl tu čest podílet se na přípravě naprosto výjimečné produkce Janáčkovy opery Z mrtvého domu ve Vídni. Jednalo se obrovský koprodukční projekt, jenž se potom následujících deset let hrál postupně na mnoha významných operních scénách, včetně La Scaly, Metropolitní opery v New Yorku, Státní opery v Berlíně a pařížské Bastilly. Inscenace se připravovala dva měsíce pod vedením dirigenta Pierre Bouleze a režiséra Patrice Chéreaua. Na spolupráci s těmito významnými osobnostmi se nedá zapomenout. Úspěch této produkce byl v celém světě vskutku kolosální, prací jsme byli všichni naprosto pohlceni a každý z nás cítil, že vzniká něco výjimečného, nebojím se tvrdit, že se tato inscenace zapsala významnou stopou do dějin operního divadla. Ostatně cena za nejlepší operní produkci desetiletí 2000 – 2010 v německy mluvících zemích je toho důkazem!

Od roku 2011 trvá má spolupráce s Národní operou na Rýně ve Štrasburku. Postupně jsem zde interpretoval role v Janáčkovských operách Věc Makropulos, Příhody lišky Bystroušky a Z mrtvého domu. Jednalo se o skvělé produkce, především díky režiím Roberta Carsena.

V roce 2013 jsem strávil krásných 6 týdnů v italských Benátkách, kde jsem interpretoval barona Pruse ve Věci Makropulos v místním slavném „Teatro La Fenice:“ Genius loci tohoto prostoru i samotného města je nezapomenutelný.

Rád vzpomínám též na hostování v Maďarsku, nejprve na operním festivalu v Miškolci, kde jsem v roce 2012 ztvárnil Scarpiu v Tosce a 2013 Germonta v Traviatě.

V roce 2014 jsem vystoupil ve Státní opeře v Budapešti v sérii představení Pucciniho Bohémy. Jednalo se vskutku o ikonickou produkci, jež se na této významné scéně v té době hrála nepřetržitě již 72 let!!! V té souvislosti nemohu nevzpomenout na úžasného dirigenta Paola Carignaniho.

Nemohu nevzpomenout též úžasné zážitky při hostování na Slovensku. V SND v Bratislavě jsem ztvárnil Dona Giovanniho (skvělá inscenace Jozefa Bednárika), Silvia v Komediantech a Escamilla v Carmen.

Ve Státním divadle v Košicích pak Rigoletta, Nabucca, Alfia a Tonia. Vše s výborným dirigentem Peterem Valentovičem.

V roce 2018 jsem hostoval v produkci Janáčkovy Věci Makropulos ve Vlámské opeře v Antverpách pod vedením skvělého Tomáše Netopila.

V poslední době se začínám více věnovat operám Richarda Wagnera. Od roku 2017 hostuji v opeře v německém Chemnitz, nejprve jako Klingsor v Parsifalovi, v loňském roce jako Telramund v Lohengrinovi.

3 Pedagogická činnost

Myslím, že je lidskou přirozeností nabyté dovednosti a vědomosti předávat dál. Čím více a hlouběji pronikáme do konkrétního oboru a máme vzory ve svých učitelích, tím silněji pak toužíme tyto schopnosti uvádět v praxi, ale i posílat dané informace dále. Můj profesor René Tuček vždy říkal, že pedagogická práce je logickým doplněním umělecké činnosti a pokračováním a naplněním našeho poslání ve službě dalším generacím. Nezbývá, než s tím souhlasit a odkaz, jenž nám přenechali naši učitelé, nést dál.

Učit někoho zpívat je složitá disciplína. Především proto, že pracujeme s cizím tělem i pocity. A do nikoho se nedá vniknout a vzít jeho aparát (myšleno obrazně) fyzicky do rukou, jako třeba jiný hudební nástroj. Na jednu stranu je hlasový projev jednou z nejpřirozenějších věcí v našem životě, na stranu druhou je klasický zpěv velmi specifickou disciplínou, jež si žádá určité zvláštní dovednosti a cílené formování zvukového projevu. Jsme sice anatomicky takříkajíc postaveni stejně, nicméně každý jedinec má určitá specifika a jemné odchylky například ve velikosti a síle hlasivek, postavení hrtanu, celkové fyzické konstituce a rozložení dutin. Toto vše a spousta dalších atribut ovlivňuje finální zvukový produkt a vokální projev. Nezbytnou složkou zpěvu je též psychika. Pokud je člověk psychicky nevyrovnaný, rozervaný, nešťastný nebo naopak přehnaně blažený, vše se do jeho projevu promítá, neboť tyto pocity přímo korespondují s pochody těla a logicky se musí odrážet i v naší vokalitě. Proto si myslím, že dobrý pedagog musí být zároveň i psycholog, aby mohl rozklíčovat, co se momentálně v nitru studenta odehrává, zda je absolutně koncentrovaný na svou práci, zda jej něco jiného neovládá, netrápí, nebrzdí a případné bloky se snažit trpělivě odstraňovat. Každý z nás potřebuje čas od času slyšet, že něco děláme dobře, že naše snažení vykazuje progres, což přispívá sebedůvěře. V principu je vždy lepší nejprve pochválit, abychom poté mohli vyslovit konstruktivní kritiku. Získáme si tím důvěru studenta a kritické poznámky pak padají na úrodnější půdu. Čím více chválíme dílčí úspěchy, tím více můžeme být pak náročnější ve vlastním školení a korekce a kritické výtky by neměly být pro studenta depresivní. Vždy je lepší pracovat v přátelské

atmosféře, dávat najevo, že studentovi důvěřujeme, být pozitivní, než jenom negovat a vystupovat čistě direktivně. I když na druhou stranu, pokud máme dojít k dobrému výsledku, liberalita je v určitém směru nepřípustná. Pedagog by měl též mít absolutní jistotu v tom, co činí, měl by mít jasnou koncepci a vše, co říká, by mělo být podepřeno vlastní praxí. Proto jsem přesvědčen o tom, že žádný teoretik nemůže nikoho naučit dobře zpívat a připravit jej na praxi, kterou sám neovládá. Velmi důležitá je též schopnost flexibility a individuálního přístupu. Jak jsem již zmínil, každý člověk je trochu jiný, tím pádem potřebuje v jistých elementech třeba drobné nebo i podstatné odchylky ve skladbě vokálních cvičení, v posilování různých funkcí, často i v kreativitě nových přístupů. Abych byl konkrétní, někomu vyhovují vokalizační cvičení shora, jinému obráceně. Někdo potřebuje hlas zakulatit, jiný zaostřit, někomu je dechová opora vlastní, jiný na ní musí tvrdě pracovat, atd… Práce pedagoga zpěvu je velmi náročná na soustředění a koncentraci. Musíme neustále přemýšlet, co v té dané chvíli může studentovi nejlépe prospět, jaké postupy mu pomohou zvládnout tu, či onu frázi, nebo naopak proč se něco nedaří. Zároveň máme též obrovskou zodpovědnost, neboť neodborným postupem bychom mohli buď hlas úplně poničit (nový si nikdy nekoupí, jako v případě nástroje) nebo vytvořit tak silný psychický blok, že adept již nemusí být schopen dále pokračovat. Velmi podstatnou vlastností dobrého pedagoga by měla být cílená služba studentovi a napnutí všech sil pro dosažení jeho úspěchu, ne posilování svého ega! Zkrátka a dobře dobrým pedagogem se člověk nestane hned, ale až po získání spousty zkušeností, vlastního dlouholetého aktivního působení v oboru a též jisté vrozené schopnosti, což s sebou nese mimo jiné dobrou schopnost vyjadřování, popisu jednotlivých pocitů, umění vcítit se do myšlení, pochodů a stavu studenta, být mu autoritou, oporou i přítelem. Výsadou dobrého pedagoga byla měla být i upřímnost a přímost. Často se stává, že student opravdu moc chce, ale jeho schopnosti, talent, příroda nejsou na takové výši, že je nám jasné, že jeho snažení nepovede k vysněnému úspěchu. Pak je, myslím, mnohem lepší a čestnější se snažit mu citlivou formou naznačit, že bude moudřejší zkusit se věnovat jiné činnosti, než v něm živit falešné iluze, aby tento fakt zjistil až v době, kdy je na vzdělání v jiném oboru třeba pozdě… Jistě, každý máme možnost a vlastně povinnost se vyvíjet, proto jsou tyto otázky velmi citlivé a konečný soud je dobré vyřknout až po určitém časovém období koncentrované práce a snažení. Nicméně v našem oboru jsou karty rozdány dost jasně a to, co nám příroda nadělila, je zásadní. Ošklivý témbr se určitě dá kultivovat, ale krásný hlas z něj nikdo nevytvoří. Stejně jako neschopnost fyziologicky ovládat svalové

pochody v těle nebo absence sluchové korekce v intonaci. Nezastupitelné místo má i schopnost soustředění, psychická vyrovnanost a bohatství emocionálního vkladu. Můj velmi vážený kolega a skvělý pěvec a umělec pan Peter Mikuláš s oblibou říká: „Vždyť zpěv je vlastně jednoduchá záležitost, je to jen o pěti elementech. Ale musí se všechny dělat najednou!“ Je to pěkný a trefný příměr a obecně platné pravidlo.

Začátky mého vlastního pedagogického působení sahají již do dob studií na konzervatoři, kdy jsem v rámci vyučovatelské praxe pracoval externě jako učitel zpěvu na ZUŠ Habrmannova v Hradci králové. Měl jsem vyhrazeno jedno odpoledne a zhruba pět až sedm žáků různého věku, jímž jsem se věnoval. Byla to skvělá škola jednak si ověřovat principy, které jsem se sám učil při hodinách na konzervatoři a druhak, jak komunikovat s žáky různého věku, s jejich rodiči, snažit se odhadnout jejich možnosti a formovat jejich vokální projevy i výběr repertoáru. Jak jsem již naznačil, měl jsem ve své třídě žáky od šesti do třiceti let. Tím pádem jsem se měl možnost seznamovat i s různou literaturou. U malých dětí se výuka samozřejmě omezovala výhradně na lidové písně, případně na jednoduché umělé, u dospělých jsme si již dotkli i operních a oratorních árií. U menších dětí byl samozřejmě základem „Náš poklad“, sbírka lidových písní, „Písničky na jednu a na dvě stánky“ Bohuslava Martinů nebo Janáčkova „Moravská lidová poezie v písních“. V případě Pokladu jsem hned narazil na jeden dosti zásadní problém. Dětský hlas má omezenou dynamiku, ale hlavně rozsah. Přirozený rozsah hlasu je zhruba c1 – e2. Vydavatel těchto sbírek ale nesmyslně některé písně posadil zbytečně vysoko! Těžko nám malé dítě, třeba ještě s altovým hlasem, a které ještě nemá dobře vytvořený a volný hlavový registr, bude stoupat po g2 nebo as2! Dle mého velká chyba vydavatele. Nebo se nabízí vysvětlení, že dříve u nás byla všeobecná zpěvnost na mnohem vyšší úrovni a děti to normálně zvládaly. Nicméně dnes je pro dětský hlas hraničním tónem f2, maximálně fis2, tak aby tuto polohu zvládaly samozřejmě. Proto bylo nutné transponovat. (u písní samozřejmě povolené a legální). Jelikož se vždy snažím své studenty doprovázet na klavír, aby měli aspoň základní povědomí o harmonii a struktuře zpívané skladby, musel jsem si schopnost transpozice osvojit. A je to výborná dovednost. Tříbí harmonické cítění i orientaci v tóninách. V této době se má klavírní hra dostala zřejmě na nejvyšší úroveň… Později, když jsem vyučoval na plný úvazek na jiné hudební škole, jsem si raději své žáky doprovázel sám i na školních besídkách, koncertech i zkouškách, než abych přidělené korepetitorce musel přepisovat lidovou píseň o tercii níže…

Se svými žáky jsem vymýšlel i vlastní koncertní programy. Jednak vánoční nebo závěrečné ročníkové třídní koncerty, ale třeba i tematický večer, kde každý předvedl kromě zpěvu ještě jinou dovednost. Tenkrát bylo normální, že téměř všechny děti kromě zpěvu hrály na nějaký hudební nástroj, chodily do dramatického kroužku nebo do baletu. Proto jsme měli pestrý program i s klavírní, houslovou, kytarovou, flétnovou hrou, s recitací nebo tancem. Děti to moc bavilo a rodiče mohli být pak na své ratolesti pyšní. Tím, že jsem si vše organizoval sám, musel jsem i uvádět slovem a tím se potkal i s konferováním a dramaturgickou stavbou programů. Toto vše byly zkušenosti k nezaplacení.

Během prvních dvanácti let své divadelní praxe jsem se pedagogické práci nevěnoval vůbec. Obrat přišel až v posledním roce studia na AMU. Tehdy odešel z pedagogického sboru jeden můj kolega a jeden jeho student zůstal bezprizorní. Jednalo se, co s ním bude dál, všichni pedagogové měli své úvazky naplněny. Tehdy můj profesor René Tuček řekl a navrhl vedoucí katedry paní profesorce Naděždě Kniplové, ať mě vezme jako externího pedagoga. Ona se udiveně zeptala: „A Martin by chtěl…?“ René vše se mnou probral a „Martin chtěl“. Od té doby jsem měl svého prvního studenta jako externí pedagog na HAMU. Postupně mi každým rokem studenti přibývali a po pár letech jsem byl spolu s kolegyní Helenou Kaupovou přijat do interního úvazku. Pedagogická činnost tedy již patnáct let tvoří nedílnou součást mé každodenní práce a jsem tomu rád.

3.1 Důležité atributy a podmínky pro umělecký výkon

Během svých dvaceti sedmi let účinkování na operních jevištích jsem zažil spoustu krásných i těžkých chvil, obohacujících, radostných, ale i trýznivých zážitků. V přímé souvislosti na pedagogickou práci si dovolím na tomto místě trochu zapřemýšlet a popsat, co je dle mého pro umělecký výkon důležité, nezbytné, co nám může pomoci a čeho bychom se naopak měli vyvarovat, aby byl výsledek co nejlepší.

Prvním, základním a nezbytným předpokladem je na co nejvyšší úrovni ovládat svůj obor. Zní to možná jako fráze, ale skrývá se pod tím spousta aspektů. Prioritní pro nás je samozřejmě zvládat svůj hlas, své tělo, vzájemnou koordinaci a být technicky natolik na výši, aby nás v dané písni, árii, roli nic nepřekvapilo a nepřekonávalo. Je to

samozřejmě spojeno s celoživotním studiem. Pěvec nikdy nemůže říci, že je se svou prací hotov a u konce. Vždy je možné něco vylepšovat a absolutní dokonalost vlastně ani neexistuje. Nicméně s každým dalším stupněm technické jistoty získáváme větší svobodu, klid a vědomí, že nás může překvapit stále méně a méně problémů. Snaha o schopnost co nejlépe ovládat své tělo a svůj hlas by měla být hlavním motorem naší práce. Počínaje kontrolou dechu a opory, přes vlastní fyziologii tvorby zvuku až po produkci finálního výsledku, jenž se donese k uchu a oku posluchače a diváka. Toto v sobě samozřejmě obsahuje velké množství dílčích elementů. Pokusím se popsat alespoň některé.

Uvažujeme-li stále v technické rovině, není jediným aspektem pouze tvoření zvuku, čemuž jsem se ostatně rámcově věnoval výše. Jelikož přinášíme publiku jak zvukový, tak optický vjem, je důležité při vlastní produkci i dobře vypadat. A nemyslím tím jen fyzický zjev, jenž je nám určitým dílem daný, ale hlavně mimiku a pohyby, které, někdy vědomě a jindy zcela mimovolně, doprovází naši produkci. Vždy je příjemnější, když se pěvec „nešklebí“ nebo nekřiví své rysy, ale přirozeně, v závislosti na výrazu vyjadřuje emoce i svou tváří a mimikou. Též pohyby těla jsou důležité. Nepůsobí dobře jakékoliv „taktování“, kroucení se nebo přehnaná emotivnost a afektovanost v gestech. Dle mého by pěvec měl dbát na hrdý, vzpřímený postoj (pokud zrovna nehrajeme starce), na pevnost v nohou, což přímo souvisí s dobrou dechovou oporou. V dolních partiích trupu je tedy zjevná a nutná fixace, ostatní partie by měly být aktivní, ale uvolněné, elastické a průchodné. V krku, kde se vlastně hlas primárně tvoří, je samozřejmě přirozená aktivita též, ale krční svaly by měly pracovat fyziologicky, ne křečovitě a neměly by nahrazovat fixaci a oporu těla! Stále je třeba dbát na tzv. dlouhý sloupec a záběr. V principu a teoreticky je to jednoduché, hlas by se neměl zkracovat a nikam vyhýbat! Ale praxe je samozřejmě mnohem těžší a k dobrému výsledku vede mnohdy dlouhá a klikatá cesta.

K celkovému pozitivnímu dojmu přispívá i správná a klidná chůze, vyzařující jistotu, klid a úsměv, jenž mnoho nestojí, není jej nikdy dost a přináší a navozuje dobrou náladu. Gesta by měla být střídmá a skutečně něco vyjadřovat a dokreslovat. Na jevišti si můžeme dovolit větší a více, na koncertním pódiu střídměji a decentní.

Jelikož při uměleckém výkonu pracujeme s emocemi a přenášíme určité nálady a sdělení, je velmi důležitým aspektem pro celkové vyznění přesně vědět o čem zpíváme, co si sami pod zpívaným textem představujeme a co bychom svým projevem chtěli vyjádřit. Přesná znalost textů v cizích jazycích je základem, o tom se rozepisovat nemusím. V opačném případě jde jen o pusté „papouškování“ slov. Ale někdy je složité pochopit smysl i když slovům rozumíme. Mohu zde uvést svou vlastní zkušenost, když jsem studoval Janáčkovu operu Z mrtvého domu. Samozřejmě všichni rozumíme českým slovům a větám, ale Janáček často používal různé „spřežky“, věty vložené, přímou řeč, kdy ta daná postava třeba mluví jako dvě nebo tři jiné osoby v ději. A potom už je orientace složitější, připočtěme k tomu ještě autorovu snahu o zhuštění a rychlost dějové osy a vlastní dramatismus. Stále jsem ve vyprávění Šiškova třeba nechápal proč říká to, či ono! Teprve po důkladném přečtení Dostojevského románu se mi vše spojilo a dobře jsem smysl pochopil. Proto je velmi užitečné a v některých případech dokonce nezbytné a obohacující znát literární předlohu. Zvláště pokud je tak kvalitní a dramaticky skvěle vystavěná jako např. u Shakespeara, Čapka nebo Puškina.

Naprostou samozřejmostí a dalším krokem k proniknutí do díla samotného a pochopení role je důkladné studium klavírního výtahu. První, co musíme zjistit je charakter, rozsah a objem dané role. Jak jsem již naznačil výše, každý z nás musí dobře vědět, na co mu v tom konkrétním stupni vývoje síly stačí a na co ne. K tomu je nezbytně nutný dobrý přehled, znalost a orientace v operní literatuře. Partie v hudebně dramatickém repertoáru jsou jednak různého typu a charakteru, ale též specifické svou hudební řečí. Musíme znát nejen rozsah, ale i sazbu, celkovou polohu a orchestrální složku. Co je nám platné, když si řekneme například, že zazpíváme všechny tóny v partu Tristana a nevíme, že role je vysoce dramatická, pro robustní hlas, který musí vydržet plný záběr v přechodové poloze třeba celé tři hodiny… Není od věci (vlastně by to mělo být nutností) si celou operu, kterou budeme studovat, poslechnout s klavírním výtahem. Jen tak skutečně dobře poznáme celé dílo. Mít povědomí o dalších rolích je též velmi žádoucí. Teprve po dokonalém seznámení se s hudbou a libretem bychom měli přistoupit k vlastnímu studiu našeho partu. Jestliže jsem mluvil o znalosti a respektu k nárokům té konkrétní role, na druhou stranu není též na místě se podceňovat a nevěřit ve vlastní schopnosti. Někdy jsou chvíle a okamžiky, kdy je potřeba umět i trochu a vědomě zariskovat a napnout všechny své síly ke zvládnutí partu, jenž je takříkajíc na hranici našich možností. Zvládnutí takových úkolů nás vždy

posune o velký krok kupředu a veškeré zkušenosti se střádají a třeba v důležitý okamžik v budoucnu se objeví a pomohou nám překonat další mety.

Dalším důležitým aspektem je dobré zdraví a fyzická kondice. Péče o vlastní zdraví a pěstování imunity by měly být nedílnými součástmi života pěvce, neboť bez toho nemůžeme svou činnost smysluplně vykonávat. Obnáší to především zdravý a aktivní způsob života. Velmi žádoucí je pravidelné sportování aspoň na rekreační úrovni (nejlepší pro pěvce je samozřejmě plavání), vyváženost stravy, pravidelný pitný režim (alkohol jen střídmě), dostatečný a kvalitní spánek a nemusím se jistě zmiňovat o vyvarování se kouření cigaret a jiných tabákových výrobků! V zimních měsících a obdobích častých respiračních onemocnění je důležité zvýšit přísun vitamínů a vhodně se oblékat (i když toto je samozřejmě dost individuální).

Nad tím vším, a jako absolutně nejdůležitější aspekt, vidím psychickou vyrovnanost, víru ve vlastní schopnosti a celkově dobré a pozitivní rozpoložení osobnosti. Zdravá psychika je vůbec zásadním předpokladem pro každého umělce. Těžko můžeme vytvářet na scéně pozitivní emoce, když se sami trápíme a na druhou stranu, jestliže jsme nekoncentrovaní a lehkomyslní, složitě se vcítíme do tragického, vážného a dramatického charakteru. Jsou umělci, kteří podřizují celý den večernímu výkonu. Již vstávají s myšlenkou na svou roli nebo koncertní produkci. Každý má samozřejmě své rituály a svůj nastavený denní režim. Ne vždy nám provoz umožní abychom mohli být celý den v klidu a dokonale se soustředit na večer. Někdy musíme dopoledne i zkoušet úplně něco jiného a na jiném místě. Pak už záleží na každém z nás, jak sám sebe zná a co si může nebo nemůže dovolit. Když jsem se jako mladý začátečník ptal svého váženého kolegy a skvělého pěvce Richarda Haana jak může zvládat takové množství výkonů v těch nejtěžších rolích, prakticky každodenní představení, k tomu ještě zkoušky, přejezdy atd., jen se usmál a odpověděl: „Jsou dvě hlavní věci, které musíš bezpodmínečně zachovat, být zdravý a dobře se vyspat! To ostatní je už jen v jistotě toho, co činíš, fyzické zdatnosti a dokonalé koncentraci“. Je zjevné, že Richard velmi dobře věděl, co činí, proč a jak to dělá, neboť jemu skvělá forma a svěží hlas vydržely až do dnešních dnů, kdy už má za sebou sedmdesátku! A myslím, že nejsem daleko od pravdy, když říkám, že pokud by se v našem oboru evidovaly světové rekordy, Richard by jistě byl vysoko na špici! Vždyť výčet jeho rolí a počet odzpívaných

představení je dechberoucí. Jsem přesvědčen o tom, že nikdo z nás nezvládne za svůj život odehrát pětsetkrát Nabucca i Rigoletta…

Je samozřejmě velkým problémem a těžkostí, pokud musíme zpívat v indispozici. Každému se to někdy stalo a nikdy to není příjemné… V tomto případě nastupuje ještě více než kdykoli jindy jako hlavní aspekt technická kontrola a dokonalá koncentrace. Záleží též na typu indispozice. Třeba s rýmou se zpívat dá, se zanícenými průduškami již velmi těžko nebo vůbec. Samotná příprava na výkon v indispozici je velmi specifická, čistě individuální a závisí často též na konkrétní situaci a momentálním rozpoložení. Někdy je vhodnější se nepřipravovat vůbec, neboť by nám nemusely vystačit síly, případně by nám absence formy mohla způsobit psychický blok, a pak je již velmi složité cokoli vytvářet. Obecně platí, že v indispozici bychom měli zpívat lehčeji, více používat vrchní rezonanci a nenechat se vykolejit a vůbec ovládnout faktem, že se nám něco nepovede nebo některý tón úplně selže. Můj učitel a mentor Jacek Strauch s oblibou říká: „I když se ti něco nepovede (jakože je to normální a lidské), musíš publikum přesvědčit o tom, že takto to mělo být“! Většina publika malá zaváhání vůbec nepostřehne a vždy je důležitější pro celkové vyznění, jestli umělec něco vyjadřuje a posílá do auditoria emoce než čistou, suchou technickou dokonalost. Každopádně zpívat do indispozice může být velmi nebezpečné a pokud to není nezbytně nutné pro zachování divadelního provozu, je rozumnější se omluvit a plně uzdravit.

3.2 Moji absolventi HAMU

Během patnácti let, kdy působím jako pedagog na HAMU, mi prošla rukama řádka studentů, z nichž někteří jsou dnes již mými kolegy v divadlech. Jsem velmi rád, že v podstatě všichni se v nějaké podobě věnují oboru, který vystudovali a nikdo se neodklonil k jiné profesi.

Prvním mým absolventem byl basista **David Vaňáč**, který mi byl přidělen ještě jako externistovi. David má pěkný, měkký bas, který se dobře pojí s ostatními hlasy. Naučil se jej spolehlivě ovládat a jelikož neměl sám přílišné sólové ambice a jeho hlas je spíš subtilnějšího charakteru, zakotvil ve sboru ND a do nedávné doby byl jeho velmi výrazným a platným členem. V současné době je členem Pražského filharmonického

sboru a věnuje se komorní a autorské tvorbě ve svém vlastním vokálním seskupení a dalších vokálních ansámblech.

Agneša Vrábl'ová je vynikající sopranistka s krásným hlasem a skvělou technikou. Přišla ke mně až do magisterského studia po předchozím školení na VŠMU v Bratislavě a privátních lekcích u Luciana Pavarottiho během posledního roku jeho života v Modeně. Její hlas byl již velmi zralý a téměř dokonale zvládnutý. Mohli jsme tedy společně pracovat na konkrétním operním repertoáru a připravovat se na její premiéry a představení v operních domech v Opavě a Banské Bystrici. Společně jsme studovali Leilu v Lovcích perel, Taťánu v Oněginovi a Janáčkovu Jenůfu, které všechny s úspěchem premiérovala na operních jevištích. Z dalšího dílčího repertoáru jsme pracovali na áriích Markéty (Mefistofele), Liù (Turandot), Mařenky, Rusalky, Toscy, či Leonory (Síla osudu). Práce s ní byla vždy velmi krásná, podnětná a obohacující. Dnes Agneša hostuje v Opavě, Košicích, Banské Bystrici, koncertuje a vychovává novou pěveckou generaci v hudebních školách v místě svého bydliště na Oravě.

Zuzana Seibertová je sopranistkou s milým lyrickým hlasem a spolehlivou technikou i intonací. Její hlas je spíše lehčího charakteru, takže se hodí na komorní, operetní a muzikálový obor. Tím, že zvládá dobře vysokou polohu, je platnou členkou různých komorních seskupení a ansámblů. V současné době se nejvíce uplatňuje jako sopranistka v Bohemia voices a ve vlastní autorské tvorbě.

Barytonista **Jiří Miroslav Procházka** u mě studoval pouze v bakalářském oboru. Pak se rozhodl jít hned do praxe. Má barevný a šťavnatý hlas, s nímž se uplatňuje jak v opeře (ND Brno, NDM Ostrava), tak především ve staré hudbě a komorní literatuře. Je též hudebním skladatelem a má za sebou již několik úspěšných koncertů s vlastní tvorbou.

Sopranistka **Alena Vacíková** ke mně přišla z VŠMU v Bratislavě do magisterského programu. Její hlas je mladodramatického charakteru a podle toho jsme volili i repertoárové zaměření. Pracovali jsme na áriích Adriany Lecouvreur, Liù, Rusalky, Mimi, Taťány, Karolíny a dalších. V současné době se plně věnuje svým dvěma dětem, jinak vyučuje na ZUŠ v Praze.

Barytonista **Luboš Skala** u mě studoval v bakalářském programu. Má krásný lyrický hlas a velkou muzikalitu. V současné době hostuje pravidelně na jevištích ND Praha, DJKT Plzeň, DFXŠ Liberec a dalších, vesměs ve středních a menších rolích. Uplatňuje se též v komorních ansámblech a seskupeních.

Mezzosopranistka **Dana Šťastná** u mě studovala celých pět let a absolvovala s bohatým, náročným programem jako zralá pěvkyně a umělkyně. Vládne lyrickým, měkkým mezzosopránem, jenž ji předurčuje především k interpretaci belcantové literatury a kalhotkových rolí. Debutovala jako Mercedes v Carmen v DFXŠ Liberec, zpívala též v Košicích, Opavě, Olomouci a Českých Budějovicích. Její doménou je Mozart a Rossini.

Samostatnou kapitolou by bylo absolutorium dnes již světového pěvce **Adama Plachetky**. Studoval u mě pouze dva roky, ale nutno podotknout, že byl již tenkrát vlastně hotovým pěvcem i umělcem a moje zásluhy na jeho vývoji jsou jen minimální. Připravovali jsme spolu hlavně bakalářský recitál a víceméně šlo o interpretační konzultace. Dnes je skutečnou hvězdou na těch nejprestižnějších jevištích světa a my jsme pyšní, že takového pěvce máme a že reprezentuje naši kulturu i pěveckou tradici.

Basista **Josef Kovačič** je člověkem, kterého by si snad každý pedagog přál mít ve své třídě. Má výjimečný hlas, překrásný, melodický, hluboký bas, obdivuhodnou muzikalitu, inteligenci, pracovitost a pokoru. Je skutečně „mým dítětem“. Studoval u mě celých pět let a práce s ním byla vždy radostí, velkým zážitkem a inspirací. Naučil se svůj výjimečný aparát skvěle ovládat, takže je dnes schopen zvládat již i stěžejní role svého oboru (např. Beneš, Kecal, Komtur, Eremit) a všem svým jevištním i koncertním výkonům dává punc originality a výsostné muzikality. Pokud bude jeho vývoj pokračovat zdárně dál, může být za deset let klidně oporou basového oboru u nás. Je v angažmá v DFXŠ Liberec, hostuje v Plzni, Českých Budějovicích, Ostravě, Opavě.

Doposud posledním mým absolventem, zatím v bakalářském oboru, je barytonista **Jakub Hliněnský**. Již na začátku jeho studia bylo zjevné, že má velký hudební talent a potenciál. A to nejen pěvecký. Studuje též operní režii, je asistentem režisérů v DJKT Plzeň. Má lyrický, znělý baryton a po třech letech studia jej zušlechtil natolik, že již zpívá střední i prvooborové role v DJKT Plzeň, ND Praha, Českých Budějovicích,

Liberci a Ústí nad Labem. V současné době studuje Guglielma, Falkeho a na AMU titulní roli Dona Giovanniho pro produkci operního studia.

4 Závěrem

Člověk, a umělec zejména, se učí a zdokonaluje po celý svůj život. Ať už pasivně, poslechem, vstřebáváním zážitků, prožitků, posluchačských zkušeností i dále pak studiem a vlastní uměleckou činností. Velmi zásadní a nezastupitelnou roli u nás tvoří samotné zkušenosti, jež krystalizují a dotvářejí se do určité mozaiky během celého tvůrčího života. V začátcích hrají vedoucí roli samozřejmě naši rodiče, prarodiče, sourozenci, učitelé, pedagogové. V jakémkoli roce života se do našeho formování promítá i určitá soutěživost mezi svými vrstevníky, kolegy. Snaha vyniknout ve svém oboru je typickým hnacím motorem pro každého umělce. Každý tvůrčí umělec jistě touží po určitém vyhranění se, podvědomě chce ukázat ostatním svoji individuální kvalitu a svébytnost. Příroda nadělila každému z nás punc originality a určitou míru talentu pro něco. Z tohoto faktu bychom samozřejmě měli vycházet a své předpoklady dále a systematicky rozvíjet. Talent a píle jsou dva základní předpoklady k úspěchu. Přičemž poměr těchto aspektů je u každého jiný a není nikde řečeno, že bude úspěšnější ten, kdo má více talentu a méně píle nebo naopak! Ideální samozřejmě je, když je jedinec talentovaný, pracovitý, a navíc k tomu chytrý a bystrý. Pak je úspěch zaručen takřka jednoznačně. Velký díl konečného úspěchu tvoří i odvaha a štěstí. A tomu musíme vždy jít trochu naproti…

Každý z nás by měl a musí ovládat teorii a fakta o svém oboru. Čím více toho víme, tím širší obzor můžeme postihnout. U umělců je ale, zřejmě na rozdíl od vědců, prvořadá, určující a naprosto nezastupitelná vlastní praxe. Neboť jedině díky praktickým zkušenostem, prožitkům a vyzkoušení si vše na vlastní kůži můžeme získat skutečný, dokonalý a autentický obraz a povědomí o celé problematice. Tyto „informace“ čerpáme jak z vlastního působení, tak od učitelů, kolegů, dirigentů, korepetitorů, režisérů, šéfů a všech dalších inspirativních osobností. I kritik může být velmi dobrým motorem pro další sebezdokonalování. Může ale též svou necitlivou a útočnou recenzí úplně zničit umělcovu duši, nabourat sebevědomí a způsobit fatální škody. Málokterý si to uvědomuje, a proto je u nás bohužel jen nepatrná hrstka kritiků, kteří jsou fundovaní, rozumí dokonale problematice, znají literaturu i souvislosti, jsou

citliví a nejsou zamindrákovaní! V našich vodách vím snad pouze o dvou, či třech. Každý umělec je citlivá duše a zranitelná nádoba. Tím, že se vydáváme na jevištích a koncertních pódiích ze svých emocí, jsme i citlivější a zranitelnější, co se týče kritiky na náš výkon. Každý umělec touží vydat ze sebe to nejlepší! Není jistě na světě „kumštýř“, jehož zájmem by bylo ukázat výkon polovičatý nebo špatný. Vždyť je to naše vizitka a denně prodáváme svoji kůži na trhu. Proto mě, upřímně řečeno, velmi uráží, když se „odborný“ kritik omezí pouze na výčet nedostatků a pochybení a absolutně nezohlední tu náročnou a poctivou přípravu, která každému výkonu musí předcházet a pomine to pozitivní, co se podařilo! Kritika není jen o tom, že se kárá, kritika by měla být především o tom, co se povedlo! Jistě, všichni jsme omylní a chybující, neboť jsme lidé, ale každý z nás je schopen vytvořit alespoň pro někoho v auditoriu v daném okamžiku iluzi krásna a způsobit mu emočně příjemný prožitek! A o tom umění je!

Tento nesmírně důležitý fakt a aspekt pochvaly a povzbuzení, že se dílo daří, je zcela zásadní a důležitý i v pedagogice. Abychom vzbudili ve studentovi důvěru, zájem a navodili příznivou tvůrčí atmosféru, musíme zpočátku především vyzdvihnout věci, které se povedly a daří! Zkrátka pro dobrý výsledek je nutné nejprve chválit! Teprve když student cítí, že jeho snažení má smysl a pedagog jej oceňuje, může nastoupit kritika a upozorňování na nedostatky. Stále by ale mělo platit, že chvála a kritiky by měly být v určité vyváženosti. Umění pedagogiky v sobě skrývá nemalá úskalí. Je nutno proniknout do duše studenta, umět vycítit i momentální rozpoložení, stav, náladu i formu. Proto je nezbytné, aby pedagog měl i základní znalosti v oblasti psychologie a byl schopný jisté empatie. Vztah mezi pedagogem a studentem musí být jednoznačně založen na vzájemné důvěře! Pokud toto nefunguje, není možné dosáhnout kýžených výsledků. Každý učitel je pro svého žáka též vzorem. Proto je nezbytné, aby učitel měl jasnou koncepci, netápal, byl vzdělaný ve svém oboru a znal odpověď na jakoukoli studentovu otázku. Na druhou stranu, pokud má učitel žáka něčemu naučit, musí to být na bázi určitého druhu diktatury. Liberalita zde nemá své místo. Na začátku se určí principy, forma a vytyčí cíle. Po této linii by se mělo jít a s důvěrou, pílí a vzájemným porozuměním se postupně přibližovat ke kýžené finální metě! Pokud se dílo podaří, je to velká satisfakce a zadostiučinění!

Studium hudebních oborů, jak jsem již zmínil výše, je během na dlouhou trať! Vše si žádá svůj čas, píli, trpělivost, pokoru, sebeobětování, je to vykoupeno potem, slzami, někdy i krví. Na druhou stranu nám ale hudba přináší a poskytuje nevyčerpatelnou vášeň, studnici poznání, inspiraci, motivaci, štěstí a blaženost, jakou bychom bez jejího působení, bez proniknutí do jejích tajů, bez naladění se na její vlnu a bez ponoření se do veškerých jejích krás jen stěží mohli v životě vnímat a být schopni poznávat. A to samo o sobě je velkým štěstím a pravým požehnáním!