

STUDIUM

V roce 1970 jsem nastoupil na Pražskou konzervatoř, na oddělení klasického zpěvu, do třídy prof. Karla Bermana, který byl současně pedagogem na HAMU v Praze. Karel Berman byl vynikající sólista opery Národního divadla v Praze. Narodil se v Jindřichově Hradci v muzikantské rodině a po maturitě na gymnáziu začal studovat na Pražské konzervatoři. Z rasových důvodů byl v roce 1943 vězněn v nacistických koncentračních táborech v Terezíně, Osvětimi a Kauferingu. Tam pracoval ve vězeňském divadle jako zpěvák, režisér a skladatel. Jako první provedl písňový cyklus Čtyři písně na slova čínské poezie Pavla Haase. Díky profesi pěvce si zachránil život. Při rozdělování práce v koncentračním táboře německým lékařem oznámil, že je „zpěvák“ a ten ho poslal na nucené práce a ne na smrt do plynové komory. Zpíval také basové sólo ve Verdiho Requiem.

Celý čas strávený v koncentračním táboře velmi sugestivně a poutavě popisuje v biografické knize Václav Kučera o Karlu Bermanovi. Po válce pokračoval ve studiu zpěvu, kompozici a režii na Pražské konzervatoři. Od roku 1946 působil jako sólista a režisér v divadle v Opavě. Tam se seznámil s mým otcem Jaroslavem Horáčkem a jejich hluboké přátelství přetrvalo až do posledních let jejich životů.

Po opavském angažmá nastoupil Berman jako sólista opery a režisér do Divadla J. K. Tyla v Plzni. Tam nastudoval řadu významných rolí, které ho provázely celý umělecký život. V roce 1953 nastoupil do Národního divadla jako sólista opery a po celých čtyřicet let byl oporou sólistického ansámblu. Vytvořil přes osmdesát rolí stěžejního basového repertoáru ve více než tři tisíce představeních.

V českém repertoáru to byly všechny zásadní basové role v operách B. Smetany, A. Dvořáka, L. Janáčka, B. Martinů a v celé řadě českých autorů 20. století. Ze světových autorů se uplatnil především v operách W. A. Mozarta, G. Verdiho, R. Wagnera, G. Rossiniho, M. P. Musorgského a dalších. Byl také vášnivým interpretem písní a věnoval se i kantátové a oratorní tvorbě. K jeho nejznámějším rolím patřil Leporello z Dona Giovanniho, Filip z Dona Carlose, Bartolo z Lazebníka sevillského, Alberich ze Zlata Rýna a z českých rolí Revírník, Kecal, Bonifác, Vodník a mnoho dalších.

Zajímavé v jeho životopise je, že se pravidelně věnoval překladům oper a uplatňoval se také jako libretista. Byl vyznamenán tituly zasloužilého a národního umělce a v roce 1993 obdržel cenu Thálie za celoživotní dílo. Karel Berman byl velice skromný, inteligentní a citlivý člověk. Jsem rád, že jsem ho měl, díky otci, poblíž sebe celý život. Moudrost a laskavost jsem od něho nasával po celou dobu naší blízkosti a nemohu zapomenout slova, která mi řekl po generální zkoušce ve Státní opeře Hoffmannových povídek na moji čtyřroli d'áblů „toto je tvoje životní role, na to se nezapomíná“.

Do jeho třídy jsem přišel v patnácti letech a prof. Berman mě vzhledem k mému věku začal vést velmi opatrně bez velkého zatěžování hlasu. Technická příprava spočívala v jednoduchých hlasových cvičeních ve střední poloze s podporou dechové funkce. Vše probíhalo bez problémů a jen teoreticky mě seznamoval s existencí rezonančních prostor, s postavením hrtanu a rozšiřováním rozsahu. Výběr repertoáru se pohyboval jen v oblasti lidových písní. Práce s ním byla velmi příjemná také zásluhou jeho prvotřídního ovládní hry na klavír. Byl velmi přísný a nesmlouvavý, když jsem nebyl textově připraven v nově zadaných písních. S odstupem času jsem pochopil, že výuka a celá technická příprava u prof. Bermana byla velmi jednoduchá, bez velkých a obtížných hlasových cvičení a většinu zásadních technických problémů neřešil.

Pokud jsem se na něco dotazoval, vždy mi to předvedl a ukázal, jak to má být, ale aby přesně popsal a vysvětlil, co mám udělat, to neřekl. Během krátké doby jsem pochopil, že jeho výuka spočívá jen v přirozeně plynulém zpěvu bez zásadních zásahů do mého hlasu. Hlasová cvičení se pohybovala v rozsahu malých intervalů, jednoduchých terciových a kvintových postupů na vokály. Konsonanty používal sporadicky.

Pregnantní výslovnost vyžadoval na textech daných lidových písní. Hlavní důraz kladl na přezpívávání nejrůznějších písní s mnoho slokami z paměti. V té době jsem neměl představu o tom, jak má výuka zpěvu vypadat, ale přesto jsem cítil, že chci znát přesný postup, jak to mám technicky provádět, abych dosahoval lepšího i většího zvuku a rozsahu. Za celou dobu mého školení jsem nepociťoval žádný posun a změnu k vědomému zpívání. Nevím, jestli mě prof. Berman chtěl na začátku školení nechat jen hlas prozpívat a časem se věnovat technice, ale okolnosti nedovolily, abych se to dozvěděl.

Po letech jsem pochopil, že Karel Berman měl od přírody fantasticky přirozeně posazený hlas v masce a nepotřeboval žádná složitá cvičení k tomu, aby se k tomu dopracoval. Perfektně ovládal dechovou techniku a díky tomu neměl žádné problémy s rozsahem a znělostí svého hlasu. Měl světový materiál a přirozenou techniku. Jeho pedagogická činnost spočívala především ve výuce interpretace a přednesu daných skladeb.

V pololetí vyšlo nové nařízení Ministerstva školství, že pedagogové středních a vysokých škol nesmějí učit současně na obou školách. To se týkalo také prof. Bermana a on se rozhodl působit jen na HAMU a z konzervatoře odešel. Zůstal jsem v polovině školního roku bez pedagoga. Můj otec, který též na konzervatoři učil, se nabídl, že si mě vezme mimo úvazek do června, a pak od září nastoupím k jinému pedagogovi.

Otec mě připravoval na zkoušky na konzervatoř celý rok před tím, a tak mě dobře znal, ale z pochopitelných rodinných důvodů mě nechtěl oficiálně na škole učit. Toto řešení považoval za provizorní.

Ve výuce jsme pokračovali tam, kde jsme před rokem skončili a společná práce probíhala výborně, bez sebemenších problémů. Zcela přirozeně vyplynulo, že si mě nechal a v dalším ročníku jsem pokračoval v jeho třídě. Práce s ním byla velmi příjemná a plodná. Otec měl obrovskou výhodu v tom, že byl nesmírně milý, příjemný, pozitivní člověk a vše řešil v klidu, s velkým nadhledem. Práce s ním byla opravdová radost a hodiny zpěvu s ním byly nesmírným potěšením pro všechny jeho studenty. Byl oblíbený u všech a jeho dobrá nálada i osobní kouzlo bylo pro všechny povzbuzující.

Později se stal vedoucím oddělení a jeho působení v této funkci přinášelo všem jen pozitivní atmosféru. Všechny problémy a neshody řešil s nadhledem, noblesou a šarmem sobě vlastním. Práce při hodinách zpěvu byla pro mě o něco těžší, protože měl na mě větší nároky oproti ostatním, aby nevznikly dohady, že mně nadržuje nebo protežuje. Nikdy mě moc neprosazoval, vždy dával přednost jiným svým studentům přede mnou. Bylo to pro mě složitější, ale o to víc jsem pracoval, abych dokázal své místo obhájit.

Velmi intenzívně jsme pracovali hlavně na dechové opoře. Hodně bazíroval na dechu a dlouho jsme dechová cvičení probírali a cvičili. Neměl jsem o dechu přesnou představu, kde a jak se tvoří a až dlouhá cvičení pomalu odhalovala jeho existenci.

Nejprve jsme začínali s hlubokým nádechem do břicha, a také samostatným střídáním hlubokého a svrchního dechu, abychom rozhýbali celý dechový aparát. Vědět o přítomnosti dechu je velmi důležité, aby ho zpěvák nepoužíval jen pudově, ale vědomě. Stálým opakováním dechových cvičení na každé hodině se pomalu dýchání stávalo součástí tvoření tónu.

Pokud se správně bez tlaku a napětí používá dech, nemá tón šanci někde být přitlačen a forsírován. Otec kladl velký důraz na to, aby bylo vše prováděno s mírou a nic se nepřehánělo. Špatné je používat dechu málo a stejně špatné je používat dechu moc. To je na celé dechové technice nejtěžší.

Ve své pedagogické činnosti jsem často vycházel a používal dechová cvičení v konfrontaci s hráči na dechové nástroje. Samostatná hlasová cvičení se posunovala od lehčích terciových, kvintových rozkladů až po oktávové skoky a stupnice. Samotné stupnice považoval otec při výuce za velmi důležité pro vyrovnaní a koncentraci vokálů. Často střídal cvičení zesponu a pak seshora, aby kontroloval nasazování tónu z jednoho místa. Velký důraz kladl na posazení tónu v jednom místě (představou v nose), aby se nezvedal hrtan. Velmi odsuzoval zpívání do vyšších poloh pomocí zvednutého hrtanu, kdy vzniká v krku knedlík a výšky jsou odpojeny od prohloubeného posazení. Rozlišoval zpívání v masce a zpívání se zvednutým hrtanem, což mnoho pěvců považuje za totožné.

U otce jsem nepozoroval žádné násilné a přehnané požadavky, vše probíhalo v naprosté pohodě v příjemné atmosféře, ale s jednoznačným a jasným názorem. Celá výuka byla směřována k tomu, aby byla vždy zachována barva hlasu, která tvoří z každého nenahraditelnou individualitu. Nesmazávat a neodbarvovat přirozenost každého studenta.

Samozřejmě jsem si i já některé připomínky přetavoval do své představy a až po letech jsem přicházel na to, jak to myslel a jakou měl pravdu. Litoval jsem, že jsem to nedělal hned, mohl jsem si ušetřit čas i námahu získávat správné návyky okamžitě. Prováděním hlasových cvičení jsem získával pevnou pozici posazení tónu na dechu v rezonanci a pomalu se rozšiřoval rozsah do vyšší polohy. Dlouho mi trvalo, než jsem docílil pevnějšího posazení ve vyšším rejstříku a na přechodných tónech ve vykrytém prostoru.

Otázka krytí tónu je často diskutované téma, hlavně mezi mužským a ženským přístupem při výuce zpěvu. Otec byl zásadně pro používání krytých tónů, ale překrývání odmítal. Zastával názor, že krytí tónu je zásadní a jednoznačný technický přístup k docílení správného zpívání výšek. Kryté výšky v rezonanci mají svůj přesný a pevný základ, který se musí cvičit, aby se staly samozřejmou a přesnou součástí pěvecké abecedy. Nikdy neříkal, že se to udělá samo. Tvrdil, že se to musí dělat vědomě a přesně a nenechávat to náhodě, jak to vyjde. Používání krytých tónů často konfrontoval se svými pedagogickými a pěveckými kolegy a mnohokrát se setkával s nejrůznějšími protichůdnými názory. Byl velmi tolerantní a přístupný a v rozdílnosti názorů viděl bezbřehou pestrost tohoto povolání. Zastával názor, ať každý zpívá, jak umí, hlavně ať je to hezké. V tomto měl jasný a jednoznačný názor, který má své nezaměnitelné místo.

S postupem času a dalším školením jsme pracovali na náročnějším repertoáru písní i árií, a to vyvrcholilo ve čtvrtém ročníku, kdy se připravovala *Prodaná nevěsta* v původní verzi, s prózou bez recitativů a některých pěveckých čísel. Představení bylo určeno k oslavě Roku české hudby do Tylova, dnes Stavovského divadla. Inscenace byla nastudována s orchestrem, sborem a sólisty pouze z řad studentů konzervatoře.

Byla to mimořádná událost a já jsem byl obsazen do role Kecala spolu se svým spolužákem z ročníku Lud'kem Velem. Úkol to byl velký a na námitku, že si myslím, že jsem na to mladý, otec odpověděl, že to také zpíval v osmnácti letech, a tak to zkusíme.

Začala roční intenzivní příprava a studium na roli těžké pěvecky i herecky. Kecal je jedna z nejobtížnějších rolí v české operní literatuře. Role má velký hlasový rozsah od velkého E po f1 a je velmi obsáhlá. V původní verzi je od Bedřicha Smetany napsaná zkráceně bez některých scén, které dopsal později. Chyběl úvodní mužský sbor ve 2. jednání s Kecalovým nepříjemným stupnicovým postupem na hluboké E, pak árie Mařenky z 3. jednání a celá scéna komediantů byla jiná (s kupletem Principála tehdy interpretovaným Tomášem Šimerdou). Pro Kecala je velmi nepříjemný vstup, který začíná stálým opakováním polohy okolo d1 a e1, což je pro zorientování a prověření momentální hlasové dispozice těžké. Úvodní výstup pokračuje další, nepříjemně vysoko posazenou árií „ Mladík slušný“, která vyústí do kvartetu s Mařenkou. Ten je zakončen několika opakováními f1, což je pro každého basistu velmi obtížné.

Neměl jsem žádné zkušenosti s velkým prostorem Stavovského divadla, proto bylo nesmírně důležité zpívat vědomě bez velkého přepínání a s naprostou kontrolou vedení celého zpěvu. Nemohl jsem toto všechno zvládnout a pod zátěží zodpovědnosti s náročným hereckým ztvárněním odvést maximální profesionální výkon, ale mládí, nadšení a talent nám všem pomohly k úspěšnému konci.

Pracovali jsme skoro každý den, a přes počáteční těžkosti jsem pomalu začal roli zvládat a dostávat ji do hlasu. Režijně představení nastudoval námi milovaný prof. Hanuš Thein, který byl legendárním představitelem Kecala a veškeré své zkušenosti nám s radostí předával.

Hanuš Thein byl dlouholetý sólista opery a režisér Národního divadla, kde působil v letech 1927 – 1973 s pauzou v období války, kdy byl vězněn v Terezíně. Angažován byl Otakarem Ostrčilem a jeho doménou byly basové role buffo oboru. Proslavil se jako Kecal a Půkrabí, Mumlal, Bartolo, Varlam, van Bett a mnoho dalších. V letech 1963 až 1968 působil jak šéf opery ND. Jako režisér se uplatnil zejména v českých operách, které režíroval i v zahraničí (Německo, Holandsko, Velká Británie). Na Pražské konzervatoři vyučoval operní herectví od roku 1950 až do smrti.

Byla to nádherná a nezapomenutelná práce. Zpíval jsem premiéru a celé představení mělo obrovský úspěch pro svou neopakovatelnou atmosféru mládí a entusiasmů. Po úspěchu Prodané nevěsty byla prof. Theinovi nabídnuta další inscenace pro příští rok, ale toho se už nedožil. Vybral Čajkovského operu Střevíčky.

Myslím si, že mě role Kecala potkala příliš brzy, a potom jsem se dlouhá léta této roli vyhýbal. Přes několik nabídek i ze zahraničí jsem se k ní vrátil až po pětadvaceti letech v několika nastudováních v plzeňském divadle i na zájezdě do Japonska. V pátém a šestém ročníku už jsem studoval závažné písňové cykly a basové operní árie českého i světového repertoáru.

S otcem jsme pracovali na Musorgského cyklu Písně a tance smrti, které sám skvěle zpíval v Československé televizi v přímém přenosu v pořadu Hudba z Respiria. Písně jsou velmi náročné výrazově i pěvecky. Čtyři písně jsou obsáhlé, složité příběhy setkání člověka se smrtí. Nastudoval jsem Trepak a Ukolébavku. V první se opilý stařec setkává se smrtí ve sněhové bouři, kam zabloudil do zamrzlého lesa, ve druhé vede strhující dialog zoufalá matka se smrtí nad nemocným, umírajícím dítětem, které konejší a kolébá. Stavba veršů je proměnlivá a souvisí s osobami, které promlouvají.

Obsahově jde o monumentální hudební zpracování samostatných příběhů, které překračují rámec svého žánru a stávají se dramatickými scénami. Vypravěč nejprve uvede krátký popis situace (měsíc, noc, mlha, dohořívající svíce) a pak přichází smrt vždy v noci. Otec se mnou skvěle stavěl každou frází. Snažil se co nejvíce využít výrazových prostředků k dosažení správného výsledku s přesným, technicky správně posazeným tónem. Je velmi složité dosáhnout vyrovnanosti v technické i výrazové složce, aby vše působilo přirozeně.

Ve složité Ukolébavce je nejtěžší rozlišit vzrušený, vzdorující tón matky a klidné, chladně vyrovnané smrti. Nastudování Musorgského písni bylo první závažné seznámení s nesmírně obtížnými písněmi, které mě provázely celý život a ve kterých jsem se vždy vracel k otcovu nastudování. Potom jsme společně nastudovali Nový Špalíček Bohuslava Martinů, písně Antonína Dvořáka, některé romance P. I. Čajkovského a Dmitrije Šostakoviče. Nový Špalíček je cyklus jednodušších písni pro střední hlas, které střídají pomalé s rychlými. Pro hluboký hlas jsou polohově náročnější, ale s lehčím uvolněným nasazováním se zvládají dobře. Obtížnější jsou pomalé v pianu zpívané písně Ach vychodí, vychodí, Zviedavé dievča a Smutný milý.

Z písni Antonína Dvořáka jsme nastudovali Cigánské melodie (Má píseň zas mi láskou zní, A les je tichý, Stará matka, Široké rukávy) a pět sudých Biblických písni. Písně jsou romantické, vyžadující maximální legato a klidný vroucí tón bez vibrata a dlouhé dechové fráze. Biblické písně jsou rozsahem velmi jednoduché, ale o to těžší interpretačně. Prof. Berman zastával názor, že vyžadují velkou pěveckou i životní zkušenost, a že by se měly zpívat po čtyřicítce věku. Pravda je, že vyžadují jednoduchou, prostou meditativní interpretaci. Tu člověk pomalu získává nabytými pěveckými a životními zkušenostmi.

Píseň „ Skryše má a pavezá má“ je dobře zpívatelná nasazováním shora a legátově vedenou zpěvní linkou ve střední poloze. „ Hospodin jest můj pastýř“ je jedna z nejtěžších písní pro jednoduchost, klid a v pianu zpívaný tón bez doprovodu. Samozřejmě je velmi obtížné udržet přesnou intonaci opakujícím se tónem malé fis. „ Slyš, ó Bože“ a „ Popatřiž na mne“ jsou vrcholné, dynamické, velmi niterné a textově hluboké žalmy, které vyžadují pevné a oduševnělé pěvecké zázemí. „ Zpívejte Hospodinu“ je poslední písní z celého cyklu, která se zpívá velmi dobře a je považována za jednu z nejjednodušších.

Až po letech jsem pochopil a dal za pravdu prof. Bermanovi, který říkal, že nejde o to je zazpívat, ale přednést jako jednoduchý žalm. Studium na Pražské konzervatoři jsem zakončil dvěma absolventskými koncerty. Jako jediný z ročníku jsem měl absolventský koncert s orchestrem i s klavírem. Na orchestrálním koncertě jsem zpíval árii Filipa z Dona Carlose od Giuseppa Verdiho a árii Mefista z Fausta a Markétky od Charlese Gounoda. Obě árie jsou velmi obtížné a jsou stěžejními čísly celé role.

Nádherná árie Filipa je vnitřní zpověď člověka zmítaného zoufalou nejistotou podváděného manžela. V árii jsou obsaženy všechny dynamické odstíny od pianissima až po dramatické mohutné forte. Když začíná klenutým pianem „ Ella gia mai mamó“ následující „ no“ je odrazem prchavé nejistoty. V závěru tato stejná fráze obsahuje už vygradovaný nashromážděný vztek ve fortissimu a pak zpět upadá do niterného ztišení. Každá fráze i každá nota má v sobě důležitý význam pro vytvoření přesvědčivého výrazu. Je to jedna z nejkrásnějších árií v basovém oboru. Myslím, že se dá využít nepřehnaný, ale v určité míře snesitelný patos.

V rondu Mefista jde jen o jisté a stále se opakující es 1, které musí bez zaváhání přesně a ostře sedět v masce. Árie není dlouhá, ale v pěvecké hantýrce má výstižné pojmenování „vypalovačka“ a musí být zpívána nezaměnitelným forte. Na koncertě s klavírem jsem zpíval Biblické písně Antonína Dvořáka, Nový Špalíček Bohuslava Martinů a Písně a tance smrti Modesta Petroviče Musorgského.

Studium bylo díky otci nezapomenutelné a nenahraditelné. Jeho přístup a postoj k pedagogické práci se mi stal vzorem a byl pro mne příkladným. To jsem samozřejmě pochopil, až jsem se sám začal věnovat pedagogické činnosti. Jeho další samozřejmá výuka pokračovala mým nástupem do Národního divadla, kde jsme spolu vystupovali v mnoha představeních a kde mně byl nenahraditelným rádčem, učitelem a oporou. Tehdy mně přišlo normální a samozřejmé, že spolu zpíváme v jednom představení. Až když odešel, jsem si uvědomil, že to byl veliký dar a zázrak, že jsme se mohli potkávat na jevišti tak často.

PRAXE

V roce 1976 jsem nastoupil do Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého v Praze. Po konkurzu jsem byl přijat do vojenské prezenční služby jako sólista Symfonického orchestru AUS VN na dva roky. Byla to pro mne velká škola, protože jsem vedle pochodových budovatelských písní měl možnost interpretovat nejrůznější náročné světové árie z různých oper. Zpíval jsem Kecala z Prodané nevěsty, Filipa z Dona Carlose, Kutuzova z Vojny a míru, Vodníka z Rusalky, Svätopluka, Borise Godunova a další. Dirigentem orchestru AUS VN byl civilní zaměstnanec souboru Jaroslav Vodňanský, který byl velmi dobrý, citlivý dirigent a doprovod. Nejprve se mnou zadaný repertoár pečlivě připravoval u klavíru, kde jsme se snažili najít společný přístup k interpretaci árií a pak jsme zkoušeli velmi intenzívně s orchestrem.

Árie skýtaly množství různých výkladů výrazových i technických a dávaly možnost k provedení mnoha způsoby. Společně jsme hledali cestu jak nejlépe využít mojí techniky a přednesu k nejpříjemnějšímu výsledku. Byla to práce velmi tvůrčí a pro mě nesmírně důležitá pro další vývoj. Po ukončení dlouhého zkouškového období jsme s tímto operním programem jezdili po kasárnách v celé republice, včetně Slovenska. Paradoxní bylo, že v těch nejtěžších podmínkách, které nám kasárna poskytovala, jsme účinkovali pro vojáky základní služby bez jejich sebemenšího povědomí o opeře. Další velká zkušenost, kdy jsem musel bez jakéhokoli zájmu vojenského publika zpívat árie, které je vůbec neoslovovaly. Ke všemu mě ještě vojáci provázeli hlasitými projevy nespokojenosti, nezájmu a opovržení. Dozvěděl jsem se, že ani nevěděli co znamená opera a jaký má ve všeobecném vzdělání smysl a postavení. V této spíše trapné situaci jsem musel zachovat naprostou vážnost a vše odzpívat s profesionálním přístupem jako na jakémkoli jiném koncertě. To byla moje povinnost vojáka základní služby. Nezapomenutelná škola a nenahraditelná zkušenost, která se mi pak hodila po celý pěvecký život.

Na jaře před koncem mojí prezenční služby mě požádali z HAMU, abych s nimi nastudoval, jako host, roli Gaspara v Donizettiho opeře Rita. Jednoaktová komická opera spojovaná mluveným slovem se nedočkala provedení za života Donizettiho. Byla inscenována až v roce 1860 v Paříži v Opeře Comique s nevalným úspěchem. Libreto napsal Gustav Vaëz na přání skladatele, aby vyplnil čas, než přijde zakázka z La Scaly. Donizetti operu dopsal za osm dní. Děj se odehrává v hospodě u Rity, kde žije se svým plachým manželem Peppem, u kterého nešetří násilím. Objevuje se Gaspar, první manžel, kterého považují za mrtvého a který se vrátil, aby získal její úmrtní list v domněnku, že zemřela. Oba se chtějí Rity zbavit, a tak Peppe s Gasparem hrají karty o to, kdo s ní zůstane. Gaspar vyhrává, mizí ze scény a Peppe zůstává s Ritou. V polovině 20. století se Rita s velkou oblibou hrála po celé Itálii.

Představení bylo v režii Evy Charvátové přijato velmi dobře. Roli namyšleného a suverénního světoběžníka nebylo těžké herecky s nadsázkou zahrát, a ani pěvecky nebyl part obtížný. Cítil jsem se v tom velmi dobře a pohodlně, a tak jsem nechal plně rozvíjet své schopnosti. V roli Rity účinkovala studentka HAMU Jana Kloučková a Peppeho zpíval Jiří Ceé. Na jedné repríze byl přítomen prof. Přemysl Kočí, který byl profesorem Jany Kloučkové a po představení mě vyzval, abych ho navštívil v Národním divadle v jeho kanceláři, kde byl ředitelem. Prof. Kočí mně nabídl roli Figara v nově připravované opeře W. A. Mozarta, kterou měl režisovat. Roli jsem samozřejmě přijal a ještě jako voják základní služby jsem začal v červnu 1978 zkoušet v Národním divadle. V následující sezóně jsem už jako civilista pokračoval v přípravách nového nastudování Figarovy svatby.

Hudebně operu studoval dirigent František Vajnar. Původně vystudoval na Pražské konzervatoři hru na housle a pak dirigování u Aloise Klímy. Nejprve nastoupil jako houslista do orchestru Národního divadla a pak jako dirigent do opery v Ostravě a Ústí nad Labem a od roku 1974 v Národním divadle.

Po pěti letech se stal šéfdirigentem Symfonického orchestru Československého rozhlasu. Dále působil jako dirigent ve Švédsku, v České filharmonii, Filharmonii Hradec Králové, v souboru Colegium musicum Pragense a jako šéf opery Národního divadla. Natočil přes sto nahrávek pro naše i zahraniční firmy a nastudoval nespočet koncertů a divadelních představení. Od roku 1974 působil jako pedagog dirigování na Pražské konzervatoři a později na HAMU v Praze.

Dirigent Vajnar kladl velké nároky na přesnou mozartovskou notaci a rytmus. Velmi pečlivě zkoušel ansámby a recitativy. Nechtěl, aby byly jen odzpívány, ale aby se v nich odrážel charakter a výraz jednotlivých postav. Mého Figara cítil svižně, vesele a lehce, což se nejvíce odráželo v poslední árii „Aprite un po'queli occhi“ a v následující scéně s převlečenou Zuzankou.

Figaro je velmi náročná a dlouhá role a bylo pro mě velmi těžké si rozvrhnout síly tak, abych se příliš nevydával a měl hlas v plné svěžesti po celé představení. Postavou jako takovou jsem se moc nezabýval. Režisér Kočí mě nechal hrát a předvádět mého Figara s mladistvým a přirozeným temperamentem, který mi byl vlastní. Jen usměrňoval a koordinoval můj projev. Dbal na to, abych vycházel ze své přirozenosti a nenechal se strhnout k přehrávání. Otec říkával, že je snadnější v herectví ubrat, než přidat zvlášť u někoho, komu chybí vnitřní život.

S postavou Figara jsem neměl problém, ale na pěvecké stránce celé partie jsem musel hodně pracovat. Zpívaného textu je velmi mnoho a celá role je napsána v basbarytonové poloze pohybující se stále kolem c1 a d1. Bylo nutné z počátku pracovat pomalu a soustředěně na vyrovnanosti vyšší střední polohy, protože je větší část celé role napsaná v rychlém tempu. Vzniká nebezpečí, že se hrtan vytahuje a krk stahuje, což vede k sevřenému a přiškrcenému zpívání. Je nutné stále myslet na uvolněné a dechem podepřené tóny. Z pomalejšího tempa nenásilně přecházet do rychlého bylo nutné vědomě cvičit a stále opakovat. Velký důraz jsem kladl na výslovnost. Zpívalo se v českém překladu a to nebylo jednoduché.

Z itaštiny přeložené recitativy byly často krkolomně napsané a presto pasáže v áriích byly velmi těžko vyslovitelné. Dalo hodně práce a času než jsem výslovnost srovnal do zpívaných frází.

Neměl jsem žádné zkušenosti, a tak jsem s nadšením přijímal rady svého otce, který mě na vše důrazně upozorňoval. Zpíval Figara v mnoha nastudováních v Národním divadle a také to byla jeho jedna z prvních rolí na této scéně. Alternoval s vynikajícím zkušeným basistou té doby Karlem Kalašem a v představení účinkovali legendární sólisté - Maria Tauberová, Zdeněk Otava, Soňa Červená a další. Měl s touto rolí veliké zkušenosti a znal všechna její úskalí a nebezpečí. Důležité bylo si rozvrhnout síly při tak extrémně dlouhé roli, kdy čtvrté jednání vyžaduje mnoho hlasových a výrazových variant a poloh.

Otec tuto roli studoval s nezapomenutelným a jím milovaným Jaroslavem Krombholcem. Dirigentem velmi precizním až puntičkářským, který pracoval s každým slovem, notou i tečkou a neodpustil sebemenší zaváhání a nepřesnost a velmi pečlivě stavěl každou frázi. Jaroslav Krombholc si otce časem velmi oblíbil, a tak s ním pracoval na velkých a závažných rolích po celé období v Národním divadle až do dirigentova skonu. Bylo velkou výhodou, že otec chodil do zkoušek, a tak mohl vše sledovat a pak se mnou probírat a připomínkovat. Nenahraditelná pomoc.

Nikdy jsem dostatečně nedocenil, že mám vedle sebe člověka, který to se mnou myslí nejlépe a dokáže skvěle předávat své zkušenosti. To jsem pochopil až v pokročilém věku, když jsem sám začal vyučovat zpěv. Inscenace Přemysla Kočího byla vtipná, barevná a velmi pestře rozehraná. Na repertoáru se udržela mnoho let a také slavila úspěchy na mnoha zahraničních zájezdech opery ND. Po premiéře jsem byl angažován jako sólista opery Národního divadla.

DIVADELNÍ PRAXE

Po přijetí do souboru Národního divadla jsem byl zařazován do repertoáru divadla jako Markýz v Traviatě, Zareckij v Evženu Oněginovi, Adolf v Jakobínovi, Mícha v Prodané nevěstě, Placmajor Z mrtvého domu a dalších. Setkal jsem se s významnými dirigenty Národního divadla Janem Husem Tichým, Josefem Kuchinkou, Přemyslem Charvátem, Milošem Konvalinkou, Janem Štychem a hlavně s Bohumilem Gregorem a Jaroslavem Krombholcem. S ním jsem pracoval na menší roli ve Weberově Čarostřelci, ale měl jsem možnost být u jeho studia rolí s jinými sólisty. Jeho přístup byl velmi neobvyklý a zvláštní, protože veškerou pozornost věnoval precizní výslovnosti, intonaci, přesný rytmus a fráze stále jen popisoval a vykresloval, ale neukazoval. Jeho gesta a ruce byly velmi nepřehledné, ale vše skvěle vysvětloval a vyžadoval nekompromisní preciznost. Sólisté jeho přístup znali, a tak s ním velmi dobře spolupracovali a rozuměli, co od nich požaduje. Pro mne to bylo nové a musel jsem být velmi pozorný a vnímavý, abych pochopil jeho styl práce.

Výsledky jeho přípravy byly skvělé, a tak perfektně nazkoušené, že se během představení nic nestalo a vše šlapalo jako hodiny. Sólistické obsazení bylo vynikající -Ivo Žídek, Antonín Švorc, můj otec, Dalibor Jedlička, Karel Průša, Daniela Šounová, Jadwiga Wysoczanská, Naďa Šormová a další. V jeho biografické knize od Martina Kučery jsem se pak dočetl o jeho velmi komplikované a složité osobnosti, jak často prožíval těžké depresivní stavy jak při práci i v soukromém životě a jak jeho hudební mimořádnost až genialita byly vykoupeny složitým psychickým stavem jeho duše. Obsazením do role Fasolta ve Wagnerově opeře Zlato Rýna byla moje první příležitost seznámit se s wagnerovským stylem. Roli jsem dostal přidělenou po zemřelém kolegovi Ladislavu Neshybovi. Dirigent František Vajnar se mnou pracoval na těžkých frázích s dlouhými notami a velmi dbal na legato.

Strávili jsme mnoho zkoušek na pečlivém propracování celého partu, protože styl rovného zpívání s dlouhými frázemi byl pro mě nový. Byl jsem rád, že byl vedle mne můj otec v roli Donnera.

Režii měl Ladislav Štros. Významná osobnost českého operního divadla druhé poloviny dvacátého století. K divadlu se dostal nejprve jako člen operního sboru Národního divadla a pak jako asistent režie. Od roku 1961 byl operním režisérem a nastudoval padesát dva inscenací. V moderním pojetí jeho režii dával velký důraz na výtvarné cítění hudební složky a velkou míru stylizace při uplatnění symbolu. Spolupracoval s výtvarníky Vladimírem Nývltem, Marcelem Pokorným a Josefem Jelínkem. Režiroval ve všech českých a slovenských divadlech a na mnoha významných zahraničních scénách. Pedagogicky působil na Pražské konzervatoři jako pedagog operního herectví a na HAMU na katedře zpěvu a operní režie.

Postava obra Fasolta vystupuje ve dvojici s obrem Fafnerem (zpíval ho Karel Petr) a oba se pohybovali ve stejných, toporných a velikých gestech ve zpomaleném pohybu. Chodili jsme na vysokých koturnech. Bylo to složité a působilo to neohrabaně, což právě režisér Štros chtěl a vyžadoval. Nacvičit neohrabanost, abychom si neublížili a byli zcela nad věcí bylo obtížné. Kostým byl velmi masivní a veliký, abychom působili co nejmohutnějším dojmem. Wagnerovské zpívání v těchto těžkých podmínkách vyžadovalo velké soustředění a koncentraci na pěveckou techniku, aby vše vyznělo přirozeně a samozřejmě. Byla to těžká práce, ale získal jsem další cenné zkušenosti s neobvyklou postavou a režii.

S režisérem Štrosem jsem měl možnost pracovat na mnoha inscenacích. Vystoupil jsem v operách současných českých skladatelů, například Václava Kašíka (Zbojnická balada, Silnice), Ivana Jirka (Podivuhodné dobrodružství Atrhura Rowa), Evžena Zámečnicka (Brouk Pytlík), Jiřího Pauera (Zuzana Vojířová), Ivo Jiráka (Mistr Jeroným). Nedílnou součástí repertoáru opery ND byly opery Bohuslava Martinů (Hry o Marii, Julietta, Ariadna), ve kterých jsem také účinkoval.

Dostal jsem se rovněž k operám Giuseppa Verdiho Trubadúr (Ferrando), Rigoletto (Monterone), Don Carlos (Velký Inkvizitor). Verdi je pro každého zpěváka vzácnou příležitostí pro uplatnění stylu bel canta. Technika a výraz jsou nedílnou součástí pro ztvárnění rolí v jeho operách. Moje role byly střední rozsahem, ale velmi náročné pěvecky a představitelsky. Ferrando má těžkou, pohyblivou a rozsahově vypjatou scénu s árií hned na začátku opery, která vyžaduje pevné a přesné nasazení, a protože je velmi rychlá, není prostor pro jakékoli zaváhání.

Monterone má dva vysoce dramatické výstupy s okrajovými vysokými tóny a příprava na tuto roli vyžadovala stejnou intenzitu jako příprava na velkou roli. Byla to moje velmi oblíbená role po celou dobu působení i v plzeňském divadle. Velký Inkvizitor je charakterem odlišný od předchozích rolí. Jeho velký výstup s Filipem je vyvrcholením celé dějové linie opery a pěvecky stojí na zvládnutí dlouhých legátových frází s výrazným akcentem na vyjádření nadřazenosti jeho postavy. Samostatnou kapitolou v mém repertoáru byly role v operách Bedřicha Smetany (Tajemství - Bonifác, Dalibor - Budivoj, Libuše - Chrudoš, Rarach - Čertova stěna) a Dvořákův Marbuel v Čertu a Káče a Adolf v Jakobínu. Role Raracha mi byla přidělena šéfem opery dirigentem Zdeňkem Košlerem a režisérem Ladislavem Štrosem.

Zdeněk Košler pocházel z muzikantské rodiny, otec violista a bratr sbormistr. Soukromě studoval u Otakara Jeremiáše a na AMU dirigování u Karla Ančerla a Roberta Brocka. Byl korepetitorem Národního divadla a asistentem u Jaroslava Kromholce. V roce 1956 zvítězil v mezinárodní soutěži v Besançonu a v roce 1963 v New Yorku. Jako šéf opery stanul v Olomouci, v Ostravě, ve Slovenském národním divadle v Bratislavě a v Národním divadle v Praze. Byl v čele orchestrů FOK, České filharmonie a Slovenské filharmonie. Košlerovo umění znají po celém světě. Od roku 1968 až do své smrti spolupracoval s mnoha japonskými orchestry. Je podepsán pod celou řadou vynikajících symfonických i operních nahrávek.

Dirigent Košler měl skvělý neopakovatelný nápad obsadit do role Beneše mého otce. Využil mimořádné příležitosti obsadit do postav, které mají být k nerozeznání a napodobují se, mě a otce. Využil tak fyzickou i hlasovou nezaměnitelnou podobnost. Z. Košler se mnou hodně pracoval na výraze, a hlavně na přesvědčivém napodobování našich hlasů. V samostatných číslech, zejména v árii ve druhém jednání a celém závěru opery, modeloval můj hlas do dramatické polohy s neobyčejnou pozorností a soustředěností na text. Jednotlivé fráze stavěl s výraznou citlivostí, aby dosáhl potřebného výrazu. Od posměšného vysmívání přes vemlouvavost k mileneckému páru, gradoval ironické jízlivosti k dramatickým výpadům vůči Benešovi jako protihráči až k závěrečné dramatické stavbě Čertovy stěny. Stále jsme hledali výrazové prostředky pomocí pěveckých tónů k vyjádření nejpřesvědčivějšího výsledku.

Jeho práce na přípravě byla velmi důkladná a nikdy neopustil studovanou část, dokud nebyl stoprocentně spokojen se svojí představou. Otec mě často připomínal, abych šetřil silami právě do těžkého dramatického závěrečného Rarachova zpěvu. Ještě více naší podobnosti využil režisér Štros, který velmi podrobně a trpělivě propracovával každé gesto i chůzi, aby bylo vše co nejuhospodárnější a nejshodnější. Inscenace se hrála velmi dlouho, s velkým úspěchem a byla zaznamenána Československou televizí. Pro mě to byla velká příležitost spolupracovat s vynikajícím týmem inscenátorů, a hlavně po boku mého otce.

Další velkou příležitostí pro mne byla role Dona Giovanniho v Mozartově stejnojmenné opeře. Další kuriozitou v historii divadla bylo, že jsem tuto roli alternoval s otcem, který ji zpíval mnoho let v minulé legendární inscenaci Václava Kašíka a Jaroslava Krombholce. Tuto inscenaci jsem viděl nespočetněkrát a nemohl jsem se jí nikdy dostatečně nabažit. Byla skvělá. Představení připravil šéf opery Zdeněk Košler a režii obnovil Václav Kašík. Pro mne režisérské zjevení, protože jsem na jeho fenomenálních, objevných moderních inscenacích prožil celá studentská léta.

Kašík studoval skladbu, dirigování a režii na Pražské konzervatoři a pak na Universitě Karlově hudební vědu a estetiku. Působil v divadle E. F. Buriana, ve Státním divadle v Brně a byl spoluzakladatel Divadla 5. května, (dnešní Státní opera Praha). Po sloučení s Národním divadlem se stal dirigentem a režisérem Národního divadla. Spolupracoval s mimořádným výtvarníkem Josefem Svobodou, se kterým pohostinsky režíroval po celém světě. Je autorem několika baletů, instrumentálních skladeb, dvou oper a dvou zpěvoher.

Na Donu Giovannim pracoval rutinně a využil všech svých schopností, aby s námi mladými vytvořil živé a pravdivé divadlo. Jelikož jsme alternovali (L. Vele, J. Marková, M. Kopp, Z. Jehličková, J. Soběhartová) se staršími a zkušenými kolegy (můj otec, Václav Zítek, Karel Berman, Daniela Šounová, Miroslav Švejda, Bohuslav Maršík, Dalibor Jedlička, Karel Průša a Eva Děpoltová) zkoušel s námi v jejich intencích a jen usměrňoval, rozehrával a využíval našeho mladistvého elánu k vytvoření přesvědčivého výsledku. Byla to velká a neopakovatelná zkušenost pracovat s tak vynikajícími představiteli všech rolí.

S dirigentem Košlerem jsem na Giovannim pracoval nepřetržitě půl roku každý den. Za jednu zkoušku jsme udělali třeba jen pár taktů a práce postupovala pomalu, ale vznikala přesný tvar mé postavy, jak ji stavěl Košler podle svých představ. Don Giovanni je role, kterou zpívají basisté i barytonisté. V operní historii je to role, s Bizetovou Carmen, snad nejvíce zpívaná interprety. Celá partie je posazena výš než běžná basová role. Poloha se pohybuje stále kolem c1 a d1, což vyžaduje velkou dechovou pružnost, aby se hlas nevytáhoval a neúžil. V recitativích a všech ansámblech je nutné dbát na přesnou rezonanční jistotu, aby hlas zněl vyrovnaně a dostatečně vylehčeně. Nejtěžší jsou scény s dramatickým obsahem a nábojem, kde je nebezpečí hlasového přepínání. Problematická, z hlediska pěvecké interpretace je šampaňská árie, která se celá pohybuje kolem es2, a to je pro bas velmi nepříjemná poloha.

Jde o přechodné tóny. Barytonisté s tím nemají problém, protože mají přechodné tóny o něco výš. Árie je krátká, ale o to horší, že běží v rychlém tempu, kdy je minimum času na hlubší příděchy. Dlouhý a stálým opakováním problematické árie se časem dostavil optimální výsledek. Druhým těžkým místem je konec opery setkání s Komturem. Opět vypjatá, dramatická poloha, která vyžaduje důrazné ovládnutí vrcholu celého představení. Je nutné rozvrhnout si síly tak, aby celá scéna nebyla ovlivněna hlasovou únavou. Spolu s Luděkem Velem jako Leporellem vznikal přesný protipól dvou rozdílných charakterů našich postav v hlase i výraze.

Samozřejmě mi otec dával nezapomenutelné rady ze svých dlouholetých zkušeností. Giovanniho cítil jako elegantního, navoněného seladona, který s lehkostí, nadhledem a šarmem nahlížel na ženy. Já jsem naopak cítil Giovanniho jako drsného až neurvalého ironického svůdníka, který své ženy bral jako povrchní zábavu. Mnohokrát jsme o tom diskutovali a každý jsme zastávali své stanovisko, ale vždy s respektem a úctou. Byl jsem rád, že jsem se v několika představeních sešel s Karlem Bermanem jako Leporellem a také jsem s ním na jevišti v této roli oslavil jeho sedmdesáté narozeniny. Nikdy by mě nenapadlo, že se někdy setkám na jevišti se svým prvním profesorem z konzervatoře při tak krásném představení. Zpíval jsem také Giovanniho k dvoustému výročí od premiéry, kterou vysílala Československá televize v přímém přenosu. Inscenace reprezentovala Národní divadlo na mnoha zahraničních zájezdech včetně Japonska. Vedle různých velkých i středních rolí, které jsem v Národním divadle zpíval, byla pro mne jedna mimořádná, závažná a stěžejní role Modrovouse z opery Bély Bartóka Hrad knížete Modrovouse.

Nádherné hudební drama, které obsahuje nesmírné množství barev, nálad a niterných odstínů jak v instrumentaci, tak v pěveckých partech. V opeře vystupují jen dvě postavy - Judith a Modrovous. Legendu Bartók zpracoval jako psychologické drama v intimním vnitřním dialogu muže a ženy. Modrovous svým citem otvírá své nitro Judith, která nedokáže odhalit a pochopit jeho uzavřené srdce a respektovat jeho touhu po vysvobození ze samoty. Nakonec si vynutí odhalení jeho tajemství poslední komnaty, které ho vrhá do nekonečného života v osamocení.

Opět Zdeněk Košler přišel se svým dokonalým výkladem o charakteru složité postavy a s nesmírným nasazením se mnou pracoval na co nepřesvědčivějším hlasovém vyjádření postavy. Byly to nezapomenutelné, dlouhé zkoušky, kdy se snažil, abych výrazem, dynamikou a textem vyjádřil odpovídající charakter a výraz postavy. Nešlo o zpívání not, ale o zpověď vnitřního prožitku a duševní rozpolcenosti. Pěvecky byla role velmi náročná objemem i obsahem. Vyžaduje velký hlasový rozsah ve dvou oktávách a mimořádnou pestrost hlasových prostředků k vyjádření nejniternějších pocitů zpívaného textu. Bolest, smutek, touha po pravé lásce a vnitřní svobodě jsou hlavními pocity pro vyjádření nemocné duše.

Režisérem představení byl vynikající divadelník Karel Jernek. Vystudoval dějiny umění, hudby a výtvarného umění na Univerzitě Karlově. Potom se věnoval výhradně režii. Působil v Brně, Bratislavě, Pardubicích, Plzni a od roku 1960 jako operní režisér v Národním divadle v Praze. Pohostinsky režíroval ve Vídni, v milánské Scale, v Německu a Velké Británii. V letech 1952 – 1954 vyučoval herectví, režii a dramaturgii na Vysoké škole v Bratislavě a v období 1959 – 1965 operní herectví a režii na Hudební fakultě AMU.

Modrovous byl v jednoduché moderní scéně a režisér dbal o naprosté oproštění od všech velkých operních gest a povrchního vyjadřování. Šlo mu o obyčejnou modulaci v hlase pro vyjádření hlubokých citových nálad s jen symbolickým hereckým náznakem. Nádherná a vysilující práce, která byla jedna z neplodnějších a nejvýznamnějších v mém životě. Nejkrásnější role, kterou jsem zpíval.

Úžasné a inspirativní pro mne byly obě představitelky Judith Libuše Márová a Naděžda Kniplová. Měl jsem velké štěstí, že alternující Karel Průša neměl velký zájem roli zpívat, a tak jsem většinu představení absolvoval sám. Každé provedení bylo pro mě velikým zážitkem. Až nedávno jsem se v biografii o Karlu Bermanovi dočetl, že měl o tuto roli veliký zájem a že ho velmi zasáhlo, když nebyl do ní obsazen a byl jsem vybrán já. Neměl jsem o tom tušení, ale věřím, že by byl skvělým představitelem Modrovouse.

Za veliké štěstí ve svém životě považuji, že jsem se při práci setkal s mimořádnými lidmi, s kterými jsem mohl spolupracovat. Vedle mého otce to byl Zdeněk Košler, Bohumil Gregor, Ladislav Štros, Václav Kašík, Karel Jernek, Karel Berman, Eduard Haken, Ivo Žídek, Václav Zítek, Jindřich Jindrák, René Tuček, Antonín Švorc, Miroslav Švejda, Jiří Zahradníček, Naděžda Kniplová, Libuše Márová, Jana Jonášová, Helena Tattermuschová, Ivana Mixová, Gabriela Beňáčková, Věra Soukupová a další.

Po rozdělení pražského Národního divadla jsem v roce 1992 nastoupil jako sólista do Státní opery Praha. Nové vedení této scény nastolilo zcela odlišná pravidla pro provozování opery, kdy byl pouze malý základ stálých členů opery a ostatní sólisté, dirigenti a režiséři byli převážně zahraniční hosté. Vznikaly zajímavé inscenace s nejrůznějšími inscenačními týmy, což nám domácím dávalo možnost spolupracovat a nahlédnout do práce jiných zahraničních systémů.

Byl to jiný přístup k novým úkolům. Byl jsem zvyklý na pravidelnou, dlouhodobou kolektivní přípravu, a zde se tvořilo vše velmi rychle. Všichni sólisté přišli připraveni a dirigent dal vše pouze dohromady podle toho, jak každý svou roli nastudoval. Samozřejmě jsem se v tomto systému, který je ve světě samozřejmý, rychle zorientoval. Práce s režiséry byla vesměs vždy velmi zajímavá, často propagovala moderní progresivní přístupy a dala tak možnost srovnání se zahraničními produkcemi. Dostal jsem se tak k velkým rolím světového repertoáru, jako byli Ramphis v Aidě, Dapertutto, Lindorf, Mirakel a Copellius v Hofmannových povídkách, Lothario v Mignon, Don Geronio v Turkovi v Itálii, Scarpia v Tosce, Don Alfonso v Cosi fan tutte a další.

V roce 1998 jsem nastoupil do angažmá v plzeňské opeře Divadla Josefa Kajetána Tyla. Zde jsem rozšířil svůj smetanovský repertoár o Palouckého v Hubičce, Kecala, Mumlala a Dvořákova Hraběte z Jakobína. Dostal jsem se k rolím, jako Boitův Mefistofeles, Wagnerův Daland z Bludného Holanďana, Galický v Borodinově Knížeti Igorovi, Alvize v Ponchielliho Giocondě, Varlam v Borisi Godunovi a další. V Národním divadle ani ve Státní opeře jsem nikdy nezpíval buffo role. Byl jsem zařazován do dramatictějších charakterních rolí a v plzeňské opeře jsem do těchto rolí byl obsazen, což jsem uvítal a netušil jsem, jaké velké potěšení to pro mne bude znamenat. Don Bartolo v Lazebníku sevillském i ve Figarově svatbě, Don Pasquale v Donizettiho opeře, Klouček ve Veselých paničkách windsorských, Indigo Gomez ve Španělské hodině Maurice Ravela, Benoit v Bohémě, strážník Čmuchal v Lukášově Vetě za vetu a Šimon v Martinů Vojákovi a tanečnici, byly skvělé komické role.

KONCERTNÍ ČINNOST

Angažmá v Národním divadle mi umožňovalo spolupracovat s jedinou koncertní agenturou u nás s Pragokoncertem. Dostal jsem mnoho příležitostí vystupovat v nejrůznějších produkcích u nás i v zahraničí. Celá léta jsem účinkoval na koncertech pro Kruhy přátel hudby po celé republice. Vystupoval jsem na Tribuně mladých umělců, Pražském jaru, v Hudbě z Respiria a pravidelně s orchestry (FOK, SOČR) a na festivalech (Smetanova Litomyšl, Janáčkův máj, Bratislavské hudební slavnosti). Účinkoval jsem v oratoriích: W. A. Mozart - Requiem, G. Verdi - Requiem, J. S. Bach - Magnificat, D. Šostakovič - 13. a 14. symfonie, L. van Beethoven - Symfonie č. 9., A. Dvořák - Stabat Mater, Svatební košile, Martinů – Kytice, Svatební košile, Gilgameš, Berlioz – Faustovo prokletí, L. Janáček – Glagolská mše.

Z písňového repertoáru jsem zpíval: B. Martinů – Nový Špalíček, A. Dvořák – Biblické písně, Cigánské melodie, L. Janáček – Moravská a Ukvaldská lidová poezie v písních, M. P. Musorgskij – Písně a tance smrti, M. Ravel – Don Quichotte à Dulcinée, P. I. Čajkovskij – Romance, D. Šostakovič – Romance, F. Schubert – Zimní cesta a písně L. van Beethovena, R. Strausse, N. R. Korsakova, K. Bendla a J. S. Bacha.

PEDAGOGICKÁ ČINNOST

Svou pedagogickou činnost jsem začal v roce 2000, kdy jsem byl vyzván, abych vyučoval zpěv v Dětské opeře Praha (DOP). Učil jsem žáky - chlapce ve věku od 12 do 17 let. Byla to velmi zajímavá práce, protože se jednalo o hochy v mutujícím stádiu, což znamenalo mimořádnou opatrnost, pozornost a citlivost při výuce v tomto složitém období. Předností těchto žáků bylo, že chtěli pokračovat ve zpěvu na konzervatoři nebo hudebním gymnáziu a dále se věnovat zpěvu profesionálně. Zabýval jsem se podle vyspělosti žáka jednoduchými hlasovými cvičeními, vycházejícími z hlavového posazení tónu a u vyspělejších jsem poukazoval na přítomnost dechové opory a volil složitější hlasová cvičení v přirozeném rozsahu bez přepínání a zatěžování hlasu. Hlasová cvičení jsem vždy začínal brumendo vycházející z předního, hlavového posazení s minimálním zapojením plnějšího hlasu. Samostatná cvičení se pohybovala v malém rozsahovém rozpětí v terciích až po kvintu, na jednom tónu a na nejrůznějších kombinacích konsonantů s vokály. Například – dym dym, bry, bre bra bro bru, mě mě, diu diu, ma me mi mo mu, bili bili bam, tram tada tram, jau jau, neo neo a nejrůznější kombinace jednoduchých slov – nemorino, vederemo, majore, vieni, mango a další.

Nejdůležitější je nepřepínat hlas, stále dávat pozor na volnost a nedeformovat posazení z přirozeného postavení hrtanu do jakékoli staženosti, sevřenosti, nasálnosti a úzkého posazení. Velký důraz a stálé opakování měkkosti bez forze je velmi důležité a zásadní. Velmi špatně se potom odstraňují špatné návyky z období začínající výuky. Přirozenost je nejdůležitější základ pro každého začínajícího zpěváka.

Velmi zásadní složkou je dech, který v tomto věku musí být zdůrazněn nikoli zvýrazněn, aby nedocházelo k tlaku nebo tlačení na dech. V tomto věku chlapci mutují a projevuje se to u každého jinak s jinými příznaky a velmi subjektivně. Ze středních hlasů se často bezbolestně stávají výše posazené hlasy a jejich mutace má přirozený vývoj bez znatelných přechodů.

Je nesmírně nutné a důležité dbát na opatrné a nenásilné zpívání v přirozené poloze, často tvořené více hlavovou rezonancí a pomalu postupně zapojovat hrudní rejstřík. U chlapců s vyšším hlasem, sopránem, je nezbytné přerušit jakoukoli pěveckou činnost a počkat až se hlas usadí a dozraje a pak velmi opatrně a lehce začít cvičit jednoduchá, rozsahem krátká a nezatěžkaná cvičení ve střední poloze. Podle vyspělosti a ukončení mutace u žáka lze pokračovat ve cvičení a posazování hlasu. Opět je důležité brumendo a procvičování krátkých s nosovkou spojených vokálů a časté užívání různých konsonantů. Dechová cvičení jsou nejdůležitější přípravou celého pěvecko - technického procesu. Nic se nesmí opomíjet a přehánět.

Důležitá je míra celého cvičení a samozřejmě výběr vhodného repertoáru. Nejvhodnější jsou lidové písně F. Sládka, V. Nováka, M. Schneidera Trnavského, J. Jindřicha, J. Maláta, L. Janáčka, B. Martinů, J. Masaryka, J. Krčka, I. Hurníka a další. Z umělých písní lze vybrat z jednodušších skladeb W. A. Mozarta, B. Martinů, L. Janáčka, L. van Beethovena, M. P. Musorgského, F. Schuberta a mnoho dalších. Byla to velmi náročná a pomalu postupující práce, která vyžadovala maximální pozornost a soustředěnost při výuce. Výhodou v Dětské opeře Praha bylo, že většina dětí se chtěla věnovat zpěvu a divadlu profesionálně. Jejich přístup a práce v DOP směřovala k dalšímu vzdělávání se v tomto oboru. Většina mých žáků pokračovala ve studiu na Pražské konzervatoři i na Hudebním gymnáziu v Praze a pak na vysokých školách (J. Bochňák, M. Kalivoda, M. Vydra, J. Ellftermayer a další).

Po úspěšném konkurzu na pedagoga jsem byl v roce 2011 přijat na Konzervatoř v Teplicích, kde působím dodnes. Práce s vyspělejšími studenty je daleko zajímavější, ale i náročnější než práce s dětmi v mutujícím období. Každý začínající student u mne prochází intenzivní přípravou dechové opory. Velmi dbám na cvičení dechu, který je většinou u všech studentů na základních uměleckých školách zcela opomíjen. Dechová cvičení jsou pro mne základní složkou celého pěveckého školení.

Zasedám často v porotách nejrůznějších pěveckých soutěží a tam sleduji, že se dechové opoře věnuje velmi malá pozornost na všech uměleckých školách. Považuji to za největší deficit pěveckých pedagogů. Na všech kurzech v zahraničí, které jsem absolvoval, to byla zásadní a prvořadá pozornost u všech profesorů při výuce zpěvu. Veškerou interpretaci a nedostatky frekventantů řešili v první řadě dechovou absencí. Věnovali se frázím, dynamice, vyrovnanosti vokálů a dechu. Samostatná hlasová cvičení vůbec neprováděli.

Pedagogové hodně o dechu mluví, ale velmi málo ho procvičují. Zásady a principy dechových cvičení jsou stále stejné, jen u vyspělejších studentů vyžadují přesnou a vědomou představu do zautomatizovaného pocitu. Neustálé trpělivé opakování, připomínání a zdůrazňování přítomnosti dechové opory vede k jejímu automatickému používání. Hlasová cvičení se pohybují v rozmezí od střídavých tercií až po oktávové rozklady a stupnice s rozšířením do decimy a duodecimy. Střídání vokálů s konsonanty a pak kombinace různých italských slov jsou nedílnou součástí samostatné techniky. Velmi často vedu cvičení shora, aby nedocházelo k jednotvárnému opakování jednoduchých postupů. Svě studenty v Teplicích vedu podle vyspělosti a technické vybavenosti jednotlivců. Snažím se hlas posadit do masky v přirozené a volné pozici hrtanu. Hlasová cvičení obsahují vždy prvotní rozezpívání volným brumendem se zapojením hlavového tónu. Další hlasové postupy vycházejí a navazují na cvičení s mladšími studenty s rozšířeným a složitějším používáním nejrůznějších kombinací vokálů, konsonantů spojených v pestré variace slov. Obměny souhlásek s vokály používám v rozsahově krátkých terciových a kvintových pasážích, aby nevznikala soustředěnost pouze na vokální stránku bez dostatečné výslovnosti. Fráze, procvičování konsonantů i samohlásek vyžaduje stále se opakující upozorňování. Práce na dynamice a výraze je až po zvládnutí pevné dechové opory a posazení tónu.

Snažím se o naprosté zachování zabarvení hlasu každého studenta. Nikdy nechci na úkor posazení tónu deformovat barvu hlasu a zřetelnou vokalizaci. Dobré technické vybavení každého studenta je základem a předpokladem pro práci na výrazové stránce jednotlivých skladeb. Nikdy neupřednostňuji jen technické provedení skladby na úkor výrazu, ale dávám stejnou váhu jak technice tak přednesu. Na repertoáru pracuji podle předepsaných osnov, které jsou dány učebními plány. Moji studenti se uplatňují jako členové opery divadla v Ústí nad Labem (K. Krčmářová, T. Cromwell), ve Státní opeře Praha (T. Kašová), v Liberci (Z. Pecová) a jako pedagogové v ZUŠ a Gymnáziích (K. Aschenbrennerová, M. Šťastný, R. Holčák).

Od roku 2016 vyučuji na katedře zpěvu a operní režie na HAMU. Práce je to velmi náročná a zodpovědná, protože pracujete s budoucími sólisty. Studenti jsou absolventi různých středních škol ať už konzervatoří a gymnázií a na vysoké škole pokračují v dalším pěveckém vzdělávání. Většinou jsou dobře technicky vybaveni a mohou plynule navázat na dosavadní školení. Důležitou složkou při výuce jsou nasazované a držené tóny s používáním crescenda a decrescenda, tóny mezza di voce, oktávové skoky v různé dynamice ve forte i pianu. Samostatnou částí jsou stupnice, které pro svoji obtížnost vyžadují velkou pozornost. Je velmi náročné udržet všechny tóny stupnice v jednom, správném posazení na dechu, prostoru a s volností. Měkkost, uvolnění, posazení v masce, vyrovnanost vokálů, zřetelná výslovnost a správná dechová opora jsou základní technické předpoklady pro vytváření výrazu a dynamiky určených skladeb.

Po dobu mého čtyřletého působení jsem dostal do třídy velmi vyzrálou a mimořádně talentovanou studentku A. Vomáčkovou, kterou jsem připravoval dva semestry na magisterský koncert. Jelikož se úspěšně pohybuje na operních scénách v Čechách i v zahraničí (včetně Národního divadla v Praze) nebylo těžké vybrat vhodný repertoár.

Vedle písní a árií jsme vybrali náročnou baladu Otakara Ostrčila Osiřelo dítě. Výrazově i pěvecky velmi obtížnou, protože je nutné odlišit zpěv vypravěče, dítěte, matky a otce. Tragický příběh musí dostat náležitou závažnost a naléhavost zpívaného textu. A. Vomáčková se zhostila balady skvěle a vytvořila nejsilnější a nejpůsobivější číslo celého koncertu. Ostatní skladby předvedla na vysoké úrovni a koncert patřil k vrcholům pěveckých koncertů posluchačů HAMU. Od prvního ročníku vedu Jana Líkaře, Michala Skalického a Petra Dvořáka. Juraj Purdeš studoval u mě třetí ročník a přivedl jsem ho k úspěšnému bakalářskému koncertu.

Vzhledem ke svému slovenskému občanství a získání angažmá ve sboru Slovenské filharmonie studium v Praze ukončil. Jan Líkař přišel z Pražské konzervatoře s pěkným barytovým hlasem, ale posazeným příliš vzadu, na mandlích se slyšitelným knedlíkem. Je velmi inteligentní, muzikální a dobře chápe všechny technické připomínky a úspěšně se posunuje dopředu. Práce s ním je příjemná a inspirativní. Hlas se uvolňuje, získává na objemu a větší znělosti. Díky lepší technické vybavenosti se mu daří pracovat s výrazem a dynamikou na obtížném písňovém a operním repertoáru.

Na bakalářském koncertě ukázkově předvedl písňový cyklus od R. V. Williamse Songs of Travel a úspěšně vystoupil jako Don Alfonso v Mozartově Cosi fan tutte v Operním studiu. V náročnějších operních áriích potřebuje ještě získat větší jistotu ve výškách, aby zněly volně a nenásilně. To je zásadní úkol, na kterém je nutno intenzívně pracovat.

Petr Dvořák byl přijat z Ostravské konzervatoře jako poslední na přijímacích zkouškách. Byl jsem rád, že jsem ho dostal do třídy. V jeho úzkém, staženějším lyrickém tenoru jsem slyšel možnost perspektivního vývoje. Hlas měl posazený, ale útlé tvoření tónu mu nedovolovalo lepší pěvecké prosazení v prostoru. Velký deficit měl v práci s dechem. Neuměl správně a vlastně vůbec používat dech. Teď vím, že je to v rozporu s mým názorem na vyspělost příchozích studentů na AMU, ale jsou případy, kdy jsou uchazeči přijati s technickými nedostatky.

Plusem u P. Dvořáka je, že jeho hlas a způsob zpěvu není poškozen a deformován, a tak může bez problémů pokračovat ve zdokonalování pěvecké techniky. Má dobře a přirozeně posazený hlas, tak není potřeba úporně pracovat na posazení tónu v masce. Pomalu získává kulatost, tóny tvoří volněji na dechu a tím získává jistotu ve vyšší a nejvyšší poloze. Stále je potřeba zlepšovat pružnost a ohebnost zpívaných frází, aby nevznikal jednotvárně a těžkopádně tvořený každý tón. Je pilný, pracovitý a také získává větší a důslednější muzikální jistotu. Dobře se prosadil jako Bastien v Mozartově opeře v Operním studiu. V tomto roce úspěšně udělal konkurzy do tří našich pražských sborů s možností sólového vystupování. Vybral si sbor Národního divadla, protože se chce v budoucnosti věnovat pouze divadelní činnosti. Skvělou podporu ve studiu repertoáru má ve spolupráci s prof. Jaroslavem Šarounem.

Michal Skalický je tenorista s krásným, větším, tmavším a dramatičtější hlasem. Dobře pracuje s dechem, ale jeho posazení je nazálnější s často používaným tlakem na hlas, což mu zabraňuje k plynulejšímu přechodu do vyšší polohy. Je potřeba velmi důrazně dbát na volnější tvoření tónu seshora, bez příměsi zadního posazení a s pečlivou pozorností měkkého pocitu. Velmi dobře se mu daří v lyrickějších písních, než v dramatičtějších áriích, kde se stále objevuje tvrdší a tužší pozice. Jeho hlas má tmavší barvu, předurčenou právě pro dramatičtější skladby, proto je těžší udržet pozornost ve štíhlejším pocitu zpívání. Má našlápnuto na slibnou operní dráhu, protože jako člen sboru Státní opery Praha dostává příležitosti k uplatnění v sólových rolích. S Petrem Dvořákem alternoval Bastiena v Operním studiu s velkým úspěchem. Všichni moji studenti jsou talentovaní, pracují velmi dobře a věřím, že je čeká skvělá budoucnost.